

***Snake, call me Snake...* Acerca de la posmodernidad del cine de John Carpenter**

Roberto Martín Lépori

FaHCE, UNLP

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo principal revisar por medio de los filmes de ciencia ficción [cf] de Carpenter el eventual carácter posmoderno de su filmografía a partir de la siguiente tesis: el posmodernismo implica una superación del abismo abierto por el modernismo entre alta cultura / cultura de masas y una consecuente reconsideración de las teorías feministas y del rol de la mujer (Huyssen, 1986).

El cine posmoderno, por lo general, ha sido asociado al pastiche (su diferencia con la parodia y su ligazón con la nostalgia), al simulacro (el cuestionamiento del par original / copia) y a las identidades híbridas (como el corolario de la crisis del sujeto moderno).

Si bien muchos de estos rasgos, junto con la apelación a la cultura de masas, se dan en los filmes de Carpenter, desde una perspectiva de género es lícito sostener que una no siempre lineal postura falocéntrica de raigambre religiosa pone en jaque lo posmoderno en su obra.

La atención sobre la cf de Carpenter no es azarosa. Dentro de la posmodernidad, y en el contexto de la sociedad postindustrial, la cf ha sido un género privilegiado para revisar problemáticas de clase, raza / etnia, sexo, nacionalidad, cultura.

Interrogarse por el carácter posmoderno de *algo* en la esfera artística parece, hoy en día, un gesto extemporáneo. Dirigir ese cuestionamiento hacia un director de cine reconocido y con adeptos, pero de ninguna manera consagrado, una tarea con un relativo interés.

La sucinta bibliografía disponible da cuenta de una producción fílmica que –si bien se extiende por casi tres décadas– no ha logrado generar el alboroto habitual entre los críticos. Una excepción es el volumen *The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror* (2004). Los editores Conrich y Woods (2004: 1-4) constatan que aunque Carpenter ha trabajado con una amplia gama de géneros populares permanece asociado al terror, sobre todo, por el impacto de *Halloween*; que a diferencia de De Palma y de Cronenberg, por poner dos casos, nunca intentó desprenderse de ese trabajo con los géneros; y, en conexión con el rasgo anterior, que mantuvo como marca una estética de cine clase B, decisión que explicaría la casi nula atención académica recibida.

Mi objetivo en este trabajo será indagar bajo esa máscara de cine clase B la eventual posmodernidad de Carpenter. Un acercamiento de este tipo implica considerar que, en cine y en literatura en el contexto del posmodernismo, la cultura de masas –que comprende a géneros populares como el terror, el policial y la ciencia ficción [cf]– es una herramienta útil para establecer una lectura crítica de las configuraciones sociales (Huyssen, 2006). Jameson sostiene que los productos de la cultura de masas poseen, a la vez, un aspecto ideológico de dominación y otro utópico de construcción de una comunidad ideal. La cultura de masas es “un proceso de intercambio compensatorio en el que el espectador hasta entonces manipulado recibe gratificaciones... a cambio de su consentimiento a la pasividad” (Jameson, 1989: 232)

Por otro lado, según el mismo Jameson (1989: 84-85) la matriz de los géneros populares en su cristalización de la escisión “bien-mal” es fructífera a la hora de desnaturalizar las rígidas oposiciones binarias de la modernidad en términos de clase, raza / etnia, sexo, nacionalidad, etc. A esto, sería necesario sumarle la injerencia de la cf en el posmodernismo. Su importancia se puede sintetizar en una consistente mitología para narrar transformaciones socio-culturales

que comienzan a poner en jaque los mitos sociales modernos a partir de los años sesenta; una estrecha relación con la incidencia del desarrollo tecnológico y un interés por contextos cotidianos de vida que resultan “desfamiliarizados”, “extrañados” en la dialéctica establecida con esos futuros y que derivan en un cuestionamiento de lo naturalizado, en particular en lo que atañe a los géneros sexuales.¹

Analizaré el carácter posmoderno del cine de Carpenter deteniéndome en un film de cf. Dejaré a un lado aspectos más formales que asocian el cine posmoderno con el *pastiche* y con el *simulacro* entre otras categorías. Mi parámetro de lectura será tomar lo que Huyssen estipula como “...los cuatro fenómenos... constitutivos de la cultura posmoderna” –el imperialismo, la ecología, el encuentro con otras culturas y el rol de las mujeres y/o del feminismo (2006: 377-380)– e indagar de qué manera Carpenter recorre esos ítems. Lo peculiar de ese film es que responde a tres de las características mencionadas, pero se detiene frente a una revisión de la configuración patriarcal de la sociedad, aspecto –según Huyssen y Jameson– determinante en el contexto de la posmodernidad.

En 1996 se estrena *Escape from Los Angeles*. Este film es una secuela (sin continuidad) de *Escape from New York* (1981) en la que nace el mítico personaje Snake Plissken, un héroe de guerra que, a pesar de ser el militar más joven en recibir una condecoración, fue dado de baja por robar el Tesoro Nacional.

En relación con el primer ítem señalado por Huyssen, en *Escape from L.A.* Estados Unidos –en 2013– aparece como un imperio con evidentes rasgos nazis en el que prima una moral férrea: no se fuma, no se bebe, no hay drogas, no hay delincuencia, no hay prostitución, nadie vive por fuera de una pareja heterosexual. Todo aquel que se mueva de esas pautas es deportado a Los Angeles [L.A], la ciudad más corrupta del país, un gran suburbio típicamente postindustrial comandado por pandillas.

Carpenter escenifica una territorialización escindida entre el *bien* y el *mal* sin determinar qué espacio corresponde a cada uno. En realidad, no existe espacio utópico. Estados Unidos –el supuesto ámbito ideal– se reduce al escenario militar desde donde se deporta. Del otro lado, el caos de L.A.

Esos espacios favorecen imposibles opciones éticas disueltas con una ironía que roza lo políticamente incorrecto. El Presidente le encarga a Snake ir hasta L.A. para recuperar un prototipo secreto que controla la energía mundial. El artefacto fue robado por su hija –Utopía– quien ha sido engañada por un revolucionario latinoamericano –Cuervo Jones de Sendero Luminoso– cuyo objetivo es tomar el poder de Estados Unidos. Cuervo está asociado con los cubanos, los colombianos y los brasileños, y en conjunto preparan una invasión. Ni Utopía ni Cuervo plantean una verdadera alternativa política al Imperio. El grupo revolucionario funciona como otra pandilla –Justicia Mescalito– que busca dominar a las restantes. Con desprecio una militar norteamericana dice que se trata de *la venganza de una sociedad preindustrial*. Tampoco Carpenter permite confiar en los salvadores individuales. Snake, el mejor soldado que tuvo Estados Unidos, es un mercenario que trabaja a cambio de su libertad.

Este planteo impide la emergencia de una cultura alternativa –el segundo rasgo de Huyssen– que se oponga positivamente al poder supremo. Sería lícito desde una perspectiva latinoamericanista poner en duda esa representación del Cono Sur, aunque de todas formas Carpenter convierte a su propio país en un constructo nazi.

La cuestión ambiental –la ecología de Huyssen como tercer rasgo posmoderno– es de índole política (y, como se verá más adelante, religiosa). Hacia fines del siglo XX, L.A. es una ciudad asolada por la delincuencia. La vida es imposible y para la moral americana indeseable. Un candidato a

1 Estas conexiones las desarrollo en la primera parte de un artículo aún inédito: “Volver a narrar mitos. Posmodernismo, *gender*, ciencia ficción y una relectura de *Pubis angelical*”.

presidente predice una catástrofe sobre la ciudad. El 23 de agosto de 2000 se produce un terremoto que la destruye y la separa del continente (otros efectos sobre el ambiente son la lluvia ácida y los rayos UV de un sol que nunca vemos). Se enmienda la constitución. El candidato profeta acepta ser presidente vitalicio.

El análisis del cuarto rasgo es más complejo. Todo parece funcionar como en el pasado. Dentro del Imperio y en L.A. la pareja heterosexual reina. Sin embargo, hay dos rasgos que alientan la idea de que Carpenter se interesa por un nuevo orden de cosas: i) Pliskken, como otros héroes carpenterianos, es asexual. En *Escape from L.A.* el único acercamiento ‘sexual’ se da cuando conoce a una joven. Ella se enamora. Snake no le presta atención. En su primera charla, apenas la joven le dice que vive en L.A. porque se siente libre –*la verdadera cárcel es el Imperio*, aclara– el disparo de un pandillero la mata. La opción heterosexual finaliza en minutos; ii) Snake y su compañera caen en una clínica falsa en la que un *mad doctor* busca seres humanos para satisfacer los deseos de los adictos a las cirugías (viejos exponentes del jet set hollywoodense). Esta clínica justifica en el film la aparición de un personaje muy particular, Hershe Las Palmas, un ex compañero de Pliskken que lo traicionó en Cleveland e impulsó su detención. Desde el comienzo se sabe que Hershe busca a Cuervo para destronarlo, pero no que es una travesti, una caracterización muy poco común en el cine de Carpenter.

A modo de balance preliminar se podría decir que si bien en el mundo de Carpenter no hay alternativas al Imperio, ni existe una cultura diferente superadora, ni hay vuelta atrás en términos ecológicos, esas aporías son explicitadas y puestas en escena. Por el contrario, el tema de las identidades sexuales apenas aparece planteado con Snake y Hershe.

Esa asimetría adquiere cierta lógica si se toma en cuenta un elemento complejo y recurrente en el cine de Carpenter. El entramado cultural y político de los filmes está –habitualmente– atravesado por una matriz religiosa de raigambre católica (en el caso de *Escape from L.A.* propiciada por el género base –la cf–). El uso de la religión va más allá de la ‘fe’ de Carpenter. Gandolfo sostiene que el director no cree en nada –es un “incrédulo eficaz” (2007: 259)– y que la religión es una herramienta narrativa. Sea como fuere, aún cuando el catolicismo es fuente de imaginaria visual y, además, blanco de la corrosiva crítica carpenteriana, el trato con ese constructo le tiende una trampa ideológica. En su forma más estereotipada, el discurso religioso evidencia la dicotomía estructuradora del Bien versus el Mal. Carpenter parte de esa idea primaria para descartar cualquier tipo de salvación licuando la dicotomía en una pura presencia del Mal.

La matriz del discurso religioso le permite indagar en el imperialismo, las otras culturas, la ecología, el arte, los medios de comunicación, la medicina, etc., pero deja poco menos que intacta la división hombre / mujer. Según Faretta, en sus filmes Carpenter enfrenta el Mal con un grupo que funciona como una “democracia utópica” en el que las diferencias han sido disueltas, pero dentro de ese grupo se “da como fatal... la unión heterosexual” (2005: 428-429). Más aún, en los films donde la religión católica es un discurso estructurador la configuración social es heteronormativa, masculinista y hasta misógina: el Mal ingresa al mundo a través de la mujer. La dicotomía teológica ‘afecta’ la mirada posmoderna del director.

El discurso religioso es evidente en *Escape from L.A.* Utopía califica de teocracia corrupta al gobierno de su padre. El Presidente es un “falso profeta”. Snake es un mesías caracterizado por un animal diabólico. En definitiva, el film en su conjunto presenta una estructura apocalíptica que escenifica el fin de los tiempos de una manera radical: no hay instancia que corresponda al *bien*. Es justamente en la parte final del film donde podría advertirse un sutil y lacónico planteo de Carpenter sobre qué sucede con la división hombre / mujer. Para eso, es necesario retomar a Snake asexual y a Hershe travesti.

Snake recupera el prototipo que tiene Cuervo por medio de “un castigo divino” semejante al de Sodoma y Gomorra. Junto con la pandilla de Hershe descienden sobre el terreno del

revolucionario con parapentes (la flota se denomina Santa Ana) lanzando bombas molotov. El artefacto pasa, tras algunas peripecias, a manos del Presidente quien decide emitir en cadena (los *mass media* están en manos de la policía militar) el apagón de los países del Tercer Mundo que están por invadir Estados Unidos. Snake le da un prototipo falso. El Presidente ordena que lo fusilen ante las cámaras. Pero su figura es un holograma. El verdadero Snake decide, entonces, desconectar el mundo. Un militar se lamenta por la desaparición de 500 años de civilización –en una clara referencia al capitalismo. Snake introduce la clave diabólica –666– y aprieta.

Solo permanece la luz de un fósforo. Snake lo sopla. La cámara se apaga. Sobre el fondo negro de final del film, Snake enuncia: “Welcome to the human race”. Fin de la civilización occidental. Todo debe ser reconstruido. ¿Qué sucede con la división de los roles sexuales tal como se conoce?

La respuesta de Carpenter es por elíptica, ambigua. Snake no quiere que triunfen ni el Tercer Mundo ni Estados Unidos. Su argumentación va contra el reformismo: “mientras más cambian las cosas, más permanecen igual”. Esta misma frase aplicada al fin del “capitalismo” la repite al encontrarse con Carjack Malone transformado en Hershe.

En términos de *gender*, Carpenter parece apostar por un esencialismo identitario que subyace a cualquier decisión. Sin embargo, el asunto no culmina allí. En la escena de reencuentro Snake revisa la entrepierna de Hershe sabiendo dónde guarda “el arma”. ¿Fueron compañeros de delito o de lecho? Aunque no hay ninguna otra indicación, el fin del mundo parecería haber quedado en manos de un héroe no típicamente masculino. Según Shail (2004: 107 y ss.) la figura de Snake está construida con el fin de distanciarse paródicamente del típico héroe *macho* del cine de Hollywood hasta la década del 80. Williams es menos transigente. Carpenter y Russell están descontentos con el *status quo* masculinista, pero sostienen una postura nihilista basada en el humor. Toda representación de la *otredad* es demonizada por Carpenter disolviendo así cualquier alternativa (Williams, 2004: 119).

Ese nihilismo impide una aserción unívoca. Pueden tomarse como ejemplo las *voces*. Snake reconoce a Carjack / Hershe (personaje representado –otro gesto de Carpenter– por la actriz afro-americana Pam Grier) por su voz *masculina*. Por otro lado, destruido Occidente, solo queda la áspera voz de la sentencia de Plissken. Como determina Doane (1976) en la diégesis la voz *in/off*apela a la unidad entre una presencia sonora y un cuerpo fantasmático. En el caso de la última frase, la voz ¿corresponde al cuerpo de Snake o no tiene cuerpo? Si es esta opción, existen tres tipos de “voces sin cuerpo”: la de Dios, la de una computadora y la voz *over* en un documental (Doane, 1976).

El discurso del film deja a un lado la segunda opción y permite suponer que se trata de una voz divina (Snake es un mesías *sui generis*) o de una voz de autoridad documental. En cualquiera de los dos casos, son discursos tradicionalmente contruidos desde un punto de vista masculinista. Pero hay, obviamente, un giro ulterior.

Irigaray y Bonitzer sugieren que atender la voz en el cine es una estrategia política útil para devolverle a la mujer una instancia de poder cercenada por la cultura patriarcal asociada a la mirada y al cuerpo como el espacio en el que se dirimen las batallas por la opresión (Doane, 1976). Ir en esa dirección implicaría contar con certezas y Carpenter no las ofrece.

Para cerrar –el discurso carpenteriano impide una conclusión– me gustaría señalar con una breve referencia la incidencia de la religión en las cuestiones de género. En 2001 –año en que se cumple la profecía de Carpenter de un “cataclismo” que instala un dictador como presidente de Estados Unidos (lo religioso es buen conductor del análisis político)– se estrena *Ghosts of Mars*. Corre el año 2176.

En el planeta rojo rige un matriarcado. Lejos se está en ese mundo de la situación ideal. Sí queda claro que la religión católica ya no aparece en el horizonte.

Filmografía

Carpenter, John. 1981. *Escape from New York*, color, US, 99 min.

----- . 1997. *Escape from L.A.*, color, US, 101 min.

Bibliografía

Conrich, Ian y Woods, David (eds.). 2004. *The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror*. Londres, Wallflower Press.

Doane, Mary Ann. 1976. "The voice in the cinema; the articulation of body and space", en Nichols, Bill (comp.). *Movies and Methods II*. Los Angeles, UCLA, Press.

Dos Santos, Marcelo y otros. 1995. "Dossier Carpenter. Entre el terror y la ciencia ficción. Los clásicos más los últimos films", en *Film* N° 14, año 3, junio/julio, Buenos Aires.

Faretta, Ángel. 2007. "John Carpenter: la torre abolida", en *Espíritu de simetría. Escritos de Faretta en Fierro 1984-1991*. Buenos Aires, Djaen. [Artículo publicado en *Fierro* N° 52, 1988]

Gandolfo, Elvio. 2007. "John Carpenter: ser fiel a la historia", en *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*. Buenos Aires, Norma.

Huysen, Andreas. [1986] 2006. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Jameson, Fredric. [1981] 1989. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Segovia, Tomás (trad.). Madrid, Visor.

CV

ROBERTO LÉPORI ES PROFESOR EN LETRAS (UNLP) Y GUIONISTA CINEMATOGRAFICO (ENERC-INCAA). DESDE 2006 SE DESEMPEÑA COMO PROFESOR DEL CURSO DE INGRESO (FAHCE-UNLP). TRABAJÓ COMO GUIONISTA PARA TV (UNSAM-CANAL ENCUENTRO) Y EN LOS ÚLTIMOS DOS AÑOS COMO GUIONISTA E INVESTIGADOR DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL (BECA FNA – 3° CONCURSO GLEYZER). ESTA PONENCIA SE ENMARCA EN UNA INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE CIENCIA FICCIÓN, MITO Y POSMODERNISMO.