



Caperucita en el ghetto:
Freeway, de Matthew Bright,
como adaptación posmoderna de un
cuento de hadas

Concepción Carmen Cascajosa Virino*

virino3@telefonica.net

***Freeway*: Una película diferente ignorada por el gran público.**

A pesar de ser una de las películas más originales de la década de los noventa, *Freeway* (1996) es igualmente una de las más desconocidas [1]. Originalmente un proyecto para el canal por cable norteamericano HBO que logró una limitada explotación en las salas, *Freeway* fue el debut en la dirección de Matthew Bright, un guionista asociado al cine de bajo presupuesto cuyo trabajo más sobresaliente hasta el momento había sido *Guncrazy* (1992, Tamra Davis), un drama sobre delincuentes juveniles protagonizado por Drew Barrymore. Pero *Freeway* iba a contar con un padrino de excepción, el director Oliver Stone, que poco antes también había intentado con escasa fortuna acercarse al subgénero del delincuente juvenil con *Asesinos natos* (1994). El prestigio de Stone ayudó a poner en marcha y promocionar una película poco convencional en donde iban a abundar la violencia, las situaciones desagradables, las desviaciones sexuales (incluyendo la pederastia y la necrofilia), las palabras malsonantes y el humor negro. *Freeway* se presenta como una versión actualizada del cuento de Caperucita Roja, tanto con frases promocionales como *Su vida no es un cuento de hadas* como por unos elaborados títulos de créditos formados por dibujos que recuperaban la iconografía del célebre relato popularizado por Charles Perrault con un evidente punto de lascivia. La caperucita de la función es Vanessa (Reese Witherspoon), una adolescente pobre y semi-analfabeta que, tras la detención de su madre y padre adoptivo (que abusa sexualmente de ella) por prostitución y posesión de drogas, decide huir de los servicios sociales para ir a buscar a su abuela al parque de caravanas en el que vive. Cuando su destartalado coche se avería en la autopista Vanessa conocerá a su lobo particular, Bob Wolverton (Kiefer Sutherland), un aparentemente

afable psicólogo infantil que resulta ser “el asesino de la Interestatal 5”, un psicópata necrófilo que asesina a adolescentes sin hogar. Del enfrentamiento entre ambos saldrá un desfigurado Wolverton y una Vanessa atrapada en los vericuetos del sistema como delincuente juvenil. Vanessa huirá del centro de detención en el que se encuentra para ir a buscar a su abuela al parque de caravanas, pero se encontrará que Wolverton ha llegado antes y, después del consabido diálogo *¿qué manos más grandes tienes?*, Vanessa conseguirá por fin matarlo y salir triunfante de su peripecia. La riqueza de *Freeway* la hacen un ejemplo especialmente propicio para su análisis desde la perspectiva del relato posmodernista gracias a su arriesgada reescritura de una narrativa clásica, la hibridación de géneros, la utilización de la figura del asesino en serie y la crítica social articulada en torno a conceptos como la clase social, la violencia, la sexualidad y la religión.

Cuentos de hadas y cine ante la reescritura posmodernista.

Freeway se sitúan en un punto de confluencia entre la interpretación posmoderna de los cuentos de hadas que ha alcanzado auge en los estudios folkloristas gracias a las aportaciones de índole psicoanalítica de Erich Fromm y Bruno Bettelheim [2] y la propia exploración del mundo desde una perspectiva posmoderna por parte de la industria audiovisual. En este sentido se puede considerar un equivalente cinematográfico de lo que ha sido denominado por Lubomir Dolezel como la reescritura posmodernista en su variedad de desplazamiento. Para Dolezel la reescritura posmodernista recupera el pasado a la vez que reinterpreta sus formas:

Dicho de otra manera, la reescritura no sólo se enfrenta al mundo ficcional canónico con los postulados estéticos e ideológicos contemporáneos, sino que también proporciona al

lector un espacio conocido dentro de los paisajes extraños de la experimentación radical posmoderna.[3]

Con el desplazamiento, la forma más radical de reescritura, la historia del protomundo canónico se reinventa y, lo que es más importante, se cuestiona su legitimidad bajo la premisa de factores políticos [4], los valores ideológicos que emanan de la representación alrededor de las claves de género, raza, clase social, etnia y preferencia sexual que han sido ampliamente analizadas por Linda Hutcheon en el contexto posmodernista [5]. Una visión contestataria de los cuentos de hadas tiene en la sociedad occidental mucho más que ver con su representación en la ficción comercial que con su verdadero carácter original, como ha mostrado Maria Tatar al hacer referencia a que en los relatos de los hermanos Grimm abundaban las representaciones gráficas de asesinatos, mutilaciones, canibalismo, infanticidio e incesto [6]. Sin embargo, el público general sólo asocia los cuentos de hadas con las producciones infantiles de Walt Disney. A pesar de que Walt Disney no fue el primero en utilizar cinematográficamente el cuento de hadas, sus largometrajes animados que han utilizado este material de partida se han consolidado como la fórmula de adaptación más popular e influyente del cine occidental, aunque a la vez se han identificado con un tipo de discurso hegemónico y conservador a través, como cita Jack Zipes, de la utilización de un punto de vista masculino en la narración, la estereotipación racista y la reducción de la mujer a roles cercanos a la domesticidad y la música [7]. La más relevante excepción a este tratamiento fue Tex Avery, que utilizó con frecuencia los cuentos de hadas con la finalidad más subversiva, especialmente a Caperucita Roja, protagonista de algunos de sus cortos más celebrados como *Little red walking hood* (1937), *Red hot riding hood* (1943) y *Little rural riding hood* (1949). Los tres son breves piezas cómicas con diferentes lobos como protagonistas que no pueden evitar mostrar su exagerada lujuria por particulares caperucitas rojas. Especialmente

llamativa es la protagonista de *Red hot riding hood*, una cantante de cabaret con espectaculares curvas que desata en su admirador una ola de incontrolable deseo que lo lleva hasta el mismo suicidio. Y es que Caperucita Roja desde su origen ha estado fuertemente orientado a ser un relato sobre la sexualidad y su control, dos elementos ignorados en sus representaciones más infantiles y cuyos valores son discutidos tanto en los cortos de Tex Avery como en *Freeway*, que como relato posmodernista apuesta claramente por un discurso oposicional a través de los procedimientos básicos de la simulación, la prefabricación, la intertextualidad y el bricolaje, cuatro elementos fuertemente interconectados y en la práctica a menudo indistinguibles [8]. A nivel de la prefabricación el elemento central de la película es la reconstrucción de la peripecia vivida por Caperucita Roja a través de las desventuras de Vanessa, algo que se hace explícito a través de multitud de guiños, desde los títulos de crédito formados por ilustraciones hasta la inserción en la narrativa de un breve fragmento de *Little red walking hood*, una forma de revelar el propio artificio del relato mostrando una reescritura de Caperucita Roja dentro de la misma reescritura de Caperucita Roja que es *Freeway*. La elección del fragmento no es casual, ya que en el corto de Avery Caperucita también se presenta como una adolescente que entra en contacto con su lobo cuando éste se ofrece a llevarla en su coche. Cuando Vanessa salga de su casa en busca de su abuela portará una pistola y unas latas de cerveza en lugar de una cesta con comida, y en vez de en un paño para cubrir su cabeza el color rojo la acompañará en una chaqueta de cuero.

***Artsploitation: Freeway* y la hibridación de géneros.**

En los años noventa un subgénero sacudió con fuerza al cine norteamericano, la *artsploitation*, gracias al inmenso éxito comercial y crítico logrado por las películas dirigidas por Quentin Tarantino como

Reservoir dogs (1992) y *Pulp fiction* (1994). La *artsploitation* es la última modalidad de la *exploitation* clásica, pero con la salvedad de que ahora las películas son realizadas por directores de prestigio y en algunos casos consiguen lograr la cuadratura del círculo: éxito comercial y premios. Dentro de la dicotomía clásica en la industria audiovisual entre los productos de alto presupuesto dirigidos a un público mayoritario (los llamados *blockbusters*) y las películas más independientes y artísticas dirigidas a audiencias especializadas, existe un tercer grupo de títulos que pretenden explotar (de ahí la denominación) su contenido de sexo y violencia para atraer al público. En un amplio estudio para lo que no se puede denominar un género sino una práctica de producción, Randall Clark plantea este carácter híbrido:

Como las películas artísticas, las películas de explotación son baratas, están realizadas por productores independientes y no son controladas por los estudios. Están dirigidas a una audiencia pequeña y exclusiva que suele evitar las producciones convencionales de los estudios. Como las películas comerciales, las películas de explotación están producidas por individuos más interesados en ganar un dólar que en hacer una obra de arte. [9]

Liberados de tener que agradar a un público mayoritario, estas películas pueden incluir libremente todo tipo de críticas sociales y políticas impensables en el cine comercial convencional. El término *artsploitation* surgió para definir a una serie de películas, fundamentalmente europeas, que buscaban igualmente la explotación de la violencia, el sexo y otros tópicos polémicos y que sin embargo no sólo no se consideraban muestras de la baja cultura, sino que eran reivindicadas como títulos complejos y artísticos. Esta visión revalorizadora de la *exploitation* internacional se fue haciendo extensible a la producción norteamericana a la vez que el cine independiente abandonaba en los años noventa los circuitos

marginales de producción y se convertía en una de las modas más sobresalientes de la década. En ese periodo directores como Tarantino o los hermanos Coen, que en décadas anteriores se hubieran limitado a ser figuras de culto, saltaron a la popularidad con un cine profundamente autorreferencial e intertextual en donde el reciclaje de fórmulas y géneros, la violencia y la sexualidad se combinaban en elaboradas narrativas de gran riqueza formal y temática. El propio término *artsploitation* es un reflejo del quebramiento posmodernista entre la alta y la baja cultura que ha sido analizado por Jameson:

(...) los artistas del período 'posmoderno' se han fascinado precisamente por el nuevo mundo de objetos, no meramente por Las Vegas sino por las películas de Hollywood de clase B, por la así llamada paraliteratura con sus categorías de libro de aeropuerto, de novela gótica y romántica, la biografía popular, policiales y de misterio y la ciencia-ficción o la novela fantástica (de una forma tal que las antiguas categorías genéricas desacreditadas por el modernismo ahora experimentan una reaparición inesperada). [10]

El historicismo de las formas estilísticas, la canibalización de los estilos del pasado y la hibridación son también algunos de los rasgos del posmodernismo, en muchos casos a través de la búsqueda de la atemporalidad del relato o la nostalgia. En *Freeway* la atemporalidad y la nostalgia no son elementos relevantes más allá de la recuperación de una narrativa clásica, pero sí lo es la hibridación. A nivel visual la película apuesta por un rico cromatismo que remite al cómic, lo que también entronca con las numerosas ilustraciones que forman los títulos de créditos. Ello le da un toque de fantasía al relato que se ajusta a su carácter como cuento de hadas, aunque el reconocible estilo musical de la banda sonora de Danny Elfman, conocido por sus colaboraciones con Tim Burton, es de un tono decididamente siniestro. En *Freeway* no se recuperan géneros

establecidos a modo de homenaje, sino que se elabora un pastiche (que a menudo se eleva a la parodia) de subgéneros televisivos y cinematográficos escasamente valorados. La detención de los padres de Vanessa por la policía está realizada con un estilo informal cercano al documental que se recrea de forma especial en su degradada existencia y sus caracteres desequilibrados con un propósito cómico, remitiendo al influyente programa de telerrealidad *Cops* (Fox, 1989-), un docudrama que sigue el trabajo cotidiano de multitud de agentes de policía de diversas ciudades norteamericanas. La única diferencia notable es que en este caso los rostros de los protagonistas no están distorsionados. En una única secuencia, la más larga y reveladora de *Freeway*, se encadenan hasta tres tipos de películas diferentes. La primera parte, en la que Wolverton intenta ayudar a Vanessa y ésta va desgranando poco a poco su desgraciada existencia, es como un telefilme basado en una historia real en el que una adolescente abocada a la vida en la calle encuentra por fin consuelo en un protector que parece que le puede ayudar a iniciar una nueva vida. Sin embargo, paulatinamente se muestra que las intenciones de Wolverton son mucho más siniestras hasta que éste, con la excusa de probar un método psicoanalítico de choque, acosa a Vanessa en lo que supone la violación emotiva que debe preceder (asesinato mediante) a la física. La situación del psicópata amenazando con un cuchillo (una metáfora fálica) a una aterrorizada mujer que va a ser su víctima es uno de los tópicos del subgénero del terror denominado *slasher*, popularizado en los años setenta gracias al éxito de películas como *La noche de Halloween* (1978). También aquí el antagonista parecerá casi indestructible y reaparecerá una vez tras otra a pesar de estar aparentemente muerto, con Bob sorprendiendo a Vanessa en el coche tras el primer tiro y después presentándose desfigurado en el hospital. El juego de géneros sexuales también tendrá su lugar, con Vanessa ajustándose al arquetipo de la víctima femenina que debe luchar para acabar con su agresor y convertirse así en su propia salvadora [11]. Sin

embargo, esta sección apenas dura unos breves minutos y finaliza con Vanessa esgrimiendo la pistola que le regaló su novio Chopper, momento en el que *Freeway* pasa al subgénero del vigilante urbano. Sin fe en la justicia y pensando en el bien común, Vanessa completa su venganza ejecutando a sangre fría a Wolverton en un paraje aislado.

Posteriormente Vanessa es detenida y enviada a un reformatorio a la espera de juicio por el intento de asesinato de Wolverton, momento en el que la película recupera uno de los tópicos favoritos de la *exploitation*, las mujeres en prisión. Con una amplia tradición en la serie B norteamericana debido a que permitía mostrar a atractivas actrices en un ambiente violento, las películas encuadradas en el tópico de las mujeres en prisión se recreaban en el sadismo de los guardias contra la internas, donde se incluían buena parte de los elementos sexuales, mientras se desarrollaba una crítica a los sistemas carcelarios y se reivindicaba desde una clave feminista la hermandad entre las mujeres. Uno de sus tópicos habituales era la presencia de una guardia lesbiana, con lo que también se incidía en otro tema tabú relacionado con la sexualidad. La sección de *Freeway* situada en el centro de detención juega igualmente con estos tópicos. A su llegada Vanessa es recibida por la señora Cullins, que es extremadamente amable pero que dirige el centro de forma implacable. En lugar de un alcalde sádico, se busca una figura con un talante radicalmente opuesto pero que ejerce su represión de una forma igualmente brutal. No hay acoso sexual a las internas, sino que son éstas las que establecen relaciones sexuales lésbicas entre sí. Vanessa también debe encajar en el sistema social de la cárcel enfrentándose a Mesquita, la líder de una banda, aunque por sus exagerados gestos y compostura su presencia resulta más paródica que aterradora. La sección concluye con las chicas uniéndose para conseguir escapar mientras son trasladadas en una furgoneta. El subgénero del delincuente juvenil, otro tema predilecto de la

exploitation clásica, toma forma en las desventuras de Vanessa cuando ésta se une brevemente a la banda latina de Mesquita y después comienza a ejercer la prostitución para conseguir un coche.

Finalmente Vanessa se dirige hacia el parque de caravanas, que antes ya se había imaginado como una fantasía *kitsch* mitad bacanal mitad parque de atracciones. Sin embargo, cuando llega encuentra un lugar desolado mientras un *travelling* picado nos muestra una iconografía que remite al *western*: Vanessa ante una larga calle que debe llevarla hasta la caravana de su abuela. Aunque Vanessa aún no lo sabe, recuperando la iconografía del *western* se anticipa al espectador lo que es obvio: que con la visita a la casa de la abuela también ha llegado el momento del duelo final entre Vanessa y Wolverton. Incluso hay varios guiños al género de la *exploitation* por excelencia, el pornográfico, que persigue a Vanessa en sus sueños en la cárcel y reaparece cuando la joven encuentra asesinada a su abuela en una pose sadomasoquista que rivaliza en humor negro con el atuendo transexual de Wolverton, que disfrazado con la ropa de la mujer muerta recuerda a los psicópatas travestidos de la película fundacional del terror moderno, *Psicosis* (1960), y de su más directa variación, *Vestida para matar* (1980). En un guiño de intertextualidad célebre, la abuela no es otra que Kitty Fox, veterana estrella del género que se autodenomina “la abuela del porno”.

El psicópata y la ciudad: Sexo y muerte en Los Ángeles.

Peter Vronsky ha denominado al periodo entre 1970 y 2000 la era posmoderna del homicidio en serie y a Ted Bundy el primer asesino en serie posmoderno. El inicio de su descripción de Bundy se podría ajustar perfectamente a Bob Wolverton:

Era muy cortés y popular, y parecía atento y preocupado por aquellos que lo rodeaban. Era culto, sofisticado y educado, un

graduado con un título universitario en psicología. Tenía muchos amigos de diferentes edades y relaciones románticas con mujeres. Muchas otras mujeres lo consideraban un amigo leal y un confidente. [12]

Cuando Ted Bundy inició la segunda y más sangrienta etapa de su carrera criminal una extraña fascinación sacudió al público norteamericano. Matthew Bright, que años después dirigiría una biografía del psicópata titulada *Ted Bundy* (2002), reconoció haber sentido él mismo una sensación similar antes de descubrir la gravedad de sus crímenes: *Lo seguí en su momento y pensé que era desternillante* [13]. En los años setenta la sociedad norteamericana vivió un periodo de elevada delincuencia y violencia social, tanto como resultado de la degradación urbana y el nacimiento de las bandas como por la acción combinada de numerosos asesinos en serie y de masas cuya labor era promocionada por los medios de comunicación. La década anterior había finalizado con la resaca sangrienta de los llamados niños de las flores que fueron los crímenes de la familia Manson. Y eso sólo fue el comienzo, ya que entre 1975 y 1995 aparecieron el cuarenta y cinco por ciento de todos los asesinos en serie identificados en Estados Unidos desde 1800 [14]. El asesino en serie es una figura controvertida a la vez que fascinante porque supone un cuestionamiento de muchos de los mitos de la modernidad, entre ellos el que equivale cultura y bienestar con integridad moral. También supone la superación de la dicotomía imposible entre las políticas de ley y orden sin posibilidad de redención de las posiciones conservadoras y los tratamientos paternalistas de los progresistas. El asesino en serie no mata porque sea pobre, pertenezca a una minoría, carezca de educación o sea un marginado social. Tampoco lo hace impulsado por un sentimiento grupal como miembro de una banda, no tiene una vida abocada a la delincuencia y no le importa lo más mínimo el castigo. Su vida suele ser convencional y a menudo incluye esposas e hijos, con la actividad

criminal como una parcela remota en existencias grises. Al igual que las teorías de Nietzsche sobre el superhombre y su traslación práctica en forma de cámaras de gas y campos de exterminios surgieron en una sociedad avanzada, rica y racional, el mal absoluto del asesino en serie suele nacer en los que en circunstancias normales se podrían considerar los pilares de la sociedad. Como Hannibal Lecter, el asesino en serie cinematográfico más celebre de la historia, Bob Wolverton mata porque quiere y porque puede, y este desdén por las normas sociales es parte del morbo disimulado que despiertan estos criminales entre el público.

La eliminación de lo que se considera corrupto e inferior es uno de los motivos para las actividades criminales de Wolverton, que confiesa que sus crímenes pretenden limpiar la sociedad de seres inmorales y corruptos como la propia Vanessa. Sin embargo, a esta justificación ideológica le sigue otra razón práctica: en general la muerte o desaparición de marginados sociales no suele crear alarma social. La mayor parte de las treinta y tres víctimas de John Wayne Gacy, el llamado asesino en serie payaso por su afición a animar de esa guisa fiestas infantiles, eran adolescentes huidos de casa dedicados a la prostitución. Y los dos asesinos en serie más prolíficos de Estados Unidos y Canadá, Gary Ridgway (el llamado asesino de Green River con cuarenta y ocho asesinatos) y Robert Pickton (al que se atribuyen más de cincuenta muertes) respectivamente, lograron mantener una elevada actividad criminal sin llamar en exceso la atención eligiendo a sus víctimas entre prostitutas y jóvenes que se habían escapado de casa. Y es que Wolverton no es un asesino más, sino una combinación de las características de diversos asesinos en serie célebres, como la necrofilia de Ted Bundy. Incluso existió en la realidad un asesino en serie en la Interestatal 5, la autopista que cruza los estados de la costa oeste de Estados Unidos desde Canadá a México. Wolverton actúa en la sección californiana, pero Randall Woodfield, un atleta fracasado por sus devaneos con el

exhibicionismo al que se atribuyen trece asesinatos y múltiples violaciones en los ochenta, actuó más al norte, en los estados de Washington y Oregon. Sin embargo, más populares si cabe son las andanzas del llamado Asesino de la Autopista, William Bonin, que se estima que acabó con la vida de al menos cuarenta autoestopistas. En *Freeway* se incluye otro guiño a la fascinación por el crimen y la anormalidad a través de la foto que Vanessa enseña a Wolverton como el retrato de quien ella cree es su fallecido padre y que en realidad es Richard Speck, un asesino de masas que en una noche de julio de 1966 asaltó una residencia para enfermeras de Chicago y asesinó una a una a ocho de sus inquilinas. El reconocimiento de Speck es en cierto sentido un guiño envenenado para el espectador, ya que por un lado puede sentirse complacido de haber identificado una referencia intertextual, pero a la vez es un reconocimiento de la fascinación en la sociedad mediática por los criminales célebres que los convierte en iconos. Por ello los medios de comunicación tampoco salen bien parados. Vanessa ve en el centro de detención una entrevista a Wolverton y su esposa en donde no sólo se muestra el interés de la periodista por explotar los aspectos más truculentos (como la impotencia de él) sino también su edulcorada forma de tratar los hechos sin profundizar ni investigar, una muestra modélica de la cultura del tabloide y el *infotainment*.

La elección del ambiente californiano y la ciudad de Los Ángeles como trasfondo de la historia tampoco es casual. California es el estado más rico y populoso del país, pero también una perfecta metáfora de sus contradicciones, un lugar mitificado por la industria cinematográfica al que todo el mundo acude en busca de sus cinco minutos de fama. Muchos de ellos se dejan seducir por extraños que les ofrecen una oportunidad y desaparecen sin dejar rastro en las manos de alguno de las decenas de asesinos en serie que actúan en la región. La ciudad de Santa Cruz llegó a tener a comienzos de los setenta hasta tres asesinos en serie simultáneamente, lo que le hizo

acreedora del apelativo de capital mundial del crimen. Philip Cooke ha puesto a Los Ángeles como ejemplo *la sobreconsumidora, socialmente polarizada, global-local urbanidad posmoderna.*

Las grandes ciudades están repletas de gente pobre en un mundo hiper-enriquecido con los beneficiarios de lo último ostentosamente, pero de forma segura, gastando en espléndidas residencias, encastilladas oficinas y magníficos séquitos. [15]

En California conviven los inmigrantes ilegales en situación de semiesclavitud con las grandes mansiones de las estrellas de Hollywood que ofrecen una visión de confort y prosperidad al mundo. Esa amplia desconexión entre el deseo y la realidad, la prosperidad y la miseria es el caldo de cultivo para los criminales de la zona sur de California, que con sus veinte millones de habitantes ha producido alrededor del diez por ciento de los asesinos en serie identificados entre 1950 y 2000 [16]. En *Freeway* este carácter contradictorio de California es explorado a través de los espacios. Vanessa vive en una casa pequeña y sucia en un suburbio al lado de una carretera, un lugar empobrecido donde, irónicamente, abundan los carteles de anuncios prometiendo una idealizada existencia. Sin embargo, la casa de Bob se encuentra en un elegante barrio residencial, es grande, pulcra y está elaboradamente decorada. El otro lugar central de la película, como bien indica su título, es la propia autopista, otro símbolo de la modernidad, el capitalismo avanzado y el desarrollo tecnológico donde los asesinos en serie como Wolverton buscan a sus presas. El monumento a la modernidad se utiliza a menudo para ocultar sus horrores, como ocurrió en la propia California con el asesino en serie Mack Ray Edwards, un obrero que enterraba bajo el asfalto a sus víctimas, pero también en Argentina con la Autopista del 25 de mayo sepultando al infame centro de torturas Club Atlético y en Italia con la autopista Messina-Palermo tapando las fosas comunes repletas de víctimas de las mafias. La autopista también es el camino

que lleva desde la gran ciudad hasta las zonas rurales y aisladas donde se va a revelar el mal, en este caso la carretera secundaria en la que Wolverton pretende matar a Vanessa como hizo con sus anteriores víctimas. Es por ello que las carreteras secundarias son uno de los tópicos del cine moderno de terror, el camino que lleva hacia donde se va a presentar lo impresentable, como ocurre en uno de los relatos cinematográficos posmodernistas más influyentes, *Las colinas tienen ojos* (1977), en donde una familia de camino, cómo no, a California, se desvía y penetra en un solar militar dedicado a pruebas nucleares donde habitan un grupo de seres brutales.

Caperucita se desmadra: Clase, religión y feminismo en *Freeway*.

A nivel temático el carácter posmodernista de *Freeway* se fundamenta en la caracterización invertida de sus dos personajes principales, Vanessa y Bob Wolverton, como base de una visión poco conformista de la realidad social. Vanessa es la heroína de la historia que lucha contra todos los obstáculos a pesar de encontrarse virtualmente sola en el mundo y sin ninguna de las atribuciones sociales que la convertirían en una triunfadora dentro del prototipo clásico del cine comercial contemporáneo: es pobre, es semi-analfabeta y es también una delincuente. En vez de caracterizar a su protagonista como perteneciente a una minoría étnica, Matthew Bright ha apostado por convertirla en una representante de la llamada *white trash* o basura blanca, la clase baja blanca que malvive con trabajos sin cualificación y que la única casa que puede aspirar a comprar es una caravana. De esta forma el elemento étnico se elimina para plantear el conflicto entre Vanessa y Wolverton únicamente en términos de clase social y sexualidad. Vanessa es mujer frente a la masculinidad de Wolverton, es pobre frente a su riqueza y es semi-analfabeta frente a su cultura, como se manifiesta en los gramaticalmente inconexos diálogos de ella y en las

elaboradas réplicas de él. Sin embargo, también es buena frente a su maldad. Ni la policía ni los medios de comunicación creen a Vanessa cuando afirma que Wolverton es el asesino de la I-5 porque es mucho más fácil creer que ella es un peligro para la sociedad que él, un guardián del orden social como psicólogo infantil, sea realmente un asesino. Es este orden de cosas lo que la obliga a tener que acabar con su vida: Wolverton está protegido frente al sistema. Desde luego el conflicto de clases no es un tópico habitual en el cine comercial norteamericano y cuando es planteado nunca lo es de una forma tan radical como en *Freeway*, una denuncia de la desigualdad social en la que no se salvan tampoco las instituciones de la familia, la policía, el sistema judicial, los medios de comunicación y los educadores. Catherine Orenstein ha destacado lo subversivo de que sea precisamente un psicólogo infantil el villano de la historia cuando los más influyentes análisis sobre cuentos de hadas que han surgido en los últimos tiempos en los estudios folkloristas han sido los acercamientos psicoanalíticos que han considerado este tipo de relatos como lugares seguros en los que los niños pueden expresar sus miedos e inseguridades [17]. El reverso de esa idea es que precisamente la psicología infantil puede ser una herramienta poderosa para manipular las mentes más débiles, el conocimiento aplicado a la explotación y no la liberación, otra idea oposicional del posmodernismo.

El elemento étnico, aunque no funciona dentro del núcleo del conflicto entre Vanessa y Wolverton, también forma parte de la película. Es cierto que Wolverton sabe que el tono de su piel le ayuda a mantener la apariencia de respetabilidad, aunque para Vanessa es un elemento que carece de importancia. Su novio Chopper es negro y si quisiera también podría unirse al grupo latino de Mesquita. Sin embargo, la etnicidad sí es algo que afecta a cómo los demás la ven a ella. El agente Breer, que es negro, la estereotipa cuando le dice que al ser su madre prostituta ella está condenada a ser igualmente

una. Breer la ha categorizado como “basura blanca” y no le da el beneficio de la duda hasta que posteriormente descubre la existencia de Chopper y eso cuestiona cómo había juzgado a Vanessa hasta entonces. Sin embargo, *Freeway* es esencialmente un relato feminista y por ello Vanessa no es en ningún caso una víctima que necesita la ayuda de los demás, como bien ejemplifican sus ayudantes. Por un lado, está Chopper Wood, cuyo nombre (literalmente Cortador de Madera) es una referencia a los leñadores que en la versión del relato de los hermanos Grimm liberaban a la indefensa y devorada Caperucita. En este caso Chopper le da a Vanessa su pistola y es ésta la que debe decidir si la quiere utilizar o no, aunque irónicamente ese acto generoso le impide poder defenderse cuando es atacado por miembros de una banda rival. Sus otros dos ayudantes, los agentes Breer y Wallace, acaban al final creyéndola, desenmascaran la doble vida de Wolverton (cuyo nombre es asimismo una referencia a lobo, *wolf*) y corren en su ayuda al parque de caravanas. Sin embargo, cuando llegan allí Vanessa ya ha acabado con su enemigo, por lo que, con su actuación o sin ella, Wolverton no hubiera vuelto a matar. Pero en ningún caso Vanessa es un prototipo de heroína, ni siquiera del nuevo tipo de mujer independiente y poderosa popularizada en los años noventa gracias a series de televisión feministas como *Xena, la princesa guerrera* (Sindicación, 1995-2001), *Nikita* (USA Network, 1997-2001) o *Buffy, cazavampiros* (WB, 1997-2001; UPN, 2001-03). Vanessa no tiene grandes aspiraciones ni pretende erigirse en defensora de nada. Mata a Wolverton porque es atacada primero en las dos ocasiones, de la misma forma que le pega sendas palizas al agente Breer cuando insinúa que está determinada a ser una prostituta por genética y a Mesquita cuando pretende reafirmar su poder en el centro de detención ejerciéndolo sobre ella. Tampoco tiene problemas en atacar a los guardias para huir del centro de detención y sólo se convierte en vengadora al encerrar en el maletero al cliente que pretendía que le hiciera una felación sin tener dinero para

pagarle. Incluso muestra ser extremadamente cruel cuando en la aparición ante el tribunal que va a juzgarla comienza a insultar y humillar al desfigurado Wolverton de todas las maneras posibles. El carácter contradictorio de esta heroína que sólo desea que el mundo la deje en paz se muestra cuando decide matar a Wolverton en su primer encuentro, con el espectador puesto ante el dilema de aprobar su ejecución o confiar en el sistema. Finalmente Vanessa decide acabar con su vida y en una situación cuanto menos sorprendente recurre a la religión y le da la oportunidad de depositar su fe en Jesucristo. A pesar del efecto cómico buscado, la fe de Vanessa es auténtica y después de consumar el hecho reza al lado de lo que cree que es el cadáver de Wolverton. La presencia de la religión en este contexto no es en realidad extraña, porque en las ejecuciones siempre existen sacerdotes para consolar a la víctima y a menudo para sancionar la propia aplicación del castigo, un concepto decididamente judeo-cristiano. El reverso de Vanessa es la esposa de Wolverton, Mimi, que a través de la caracterización de la actriz Brooke Shields es bella, elegante y muy sofisticada. En una adaptación convencional de un cuento de hadas ella podría encarnar fácilmente a la princesa, tanto por su elitismo como por su sumisión, de igual forma que Wolverton, un profesional joven y blanco, podría ser un príncipe. Cuando Mimi finalmente empuña un arma no la utiliza para defenderse como Vanessa, sino para huir de una situación desagradable suicidándose después de descubrir la cara oculta de su marido. El colofón al cuento de hadas posmodernista es su irónico final. Vanessa no está mucho mejor que antes: sin padres, sin novio, sin abuela y con su destino más que probable en un centro de detención de menores por su violenta fuga anterior. Aunque, heroína a su pesar, nunca se ha dejado victimizar ni por Wolverton ni por el paternalismo del resto de la sociedad.

Notas:

[1] La película es conocida en España como *Freeway*, título con el que se estrenó en las salas de cine y ha sido comercializada en vídeo y DVD por Filmax. Sin embargo, en diversos países en televisión su título ha sido traducido como *Autopista*.

[2] Las publicaciones más influyentes en este apartado han sido BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1977 y FROMM, Erich: *El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de sueños, mitos y cuentos de hadas*, Hachette, Buenos Aires, 1972.

[3] DOLEZEL, Lubomir: *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Arco Libros, Madrid, 1999, p. 287.

[4] DOLEZEL (1999), p. 288.

[5] Véase HUTCHEON, Linda: *The politics of postmodernism*, Routledge, Londres, 1989.

[6] Véase el ilustrativo capítulo introductorio "Sex and violence: The hard core of fairy tales" en TATAR, Maria: *The hard facts of the Grimms' fairy tales*, Princeton University Press, Princeton, 1990, pp. 3-38.

[7] ZIPES, Jack: *Happily ever after: Fairy tales, children, and the culture industry*, Routledge, Londres, 1997, pp. 71-72.

[8] HAYWARD, Susan: *Cinema studies: The key concepts, 2nd edition*, Routledge, Londres, 2000, pp. 277-278.

[9] CLARK, Randall: *At a theater or drive-in near you: The history, culture and politics of the american exploitation film*, Garland, Nueva York, 1995, p. 4.

[10] JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires, 1991, p. 102.

- [11] Un incisivo análisis del *slasher* desde la perspectiva del género se encuentra en CLOVER, Carol: "Her body, himself: Gender in the slasher film", en JANCOVICH, Mark: *Horror: The film reader*, Routledge, Londres, 2002, pp. 77-90.
- [12] VRONSKY, Peter: *Serial killers: The method and madness of monsters*, Penguin Books, Nueva York, 2004, p. 3. Traducción propia en todos los casos salvo citado lo contrario.
- [13] APPLEBAUM, Stephen: "Interview with Matthew Bright", *BBC Movies*:
http://www.bbc.co.uk/films/2002/11/01/matthew_bright_bundy_interview.shtml (1-3-2005).
- [14] VRONSKY (2004), p. 19.
- [15] COOKE, Philip: "Modernity, postmodernity and the city", *Theory, Culture & Society*, v. 5, nº 2-3. junio de 1988, pp. 487-489.
- [16]
http://www.crimelibrary.com/serial_killers/predators/bittaker_norris/1.html (4-3-2005).
- [17] ORENSTEIN, Catherine: *Little red riding hood uncloaked: Sex, morality, and the evolution of a fairy tales*, Basic Books, Nueva York, 2002, p. 236.

Bibliografía:

BACCHILEGA, Cristina: *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.

- BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1977.
- CLARK, Randall: *At a theater or drive-in near you: The history, culture and politics of the american exploitation film*, Garland, Nueva York, 1995.
- CLOVER, Carol: “Her body, himself: Gender in the slasher film” , en JANCOVICH, Mark: *Horror: The film reader*, Routledge, Londres, 2002, pp. 77-90.
- COOKE, Philip: “Modernity, postmodernity and the city” , *Theory, Culture & Society*, v. 5, nº 2-3. junio de 1988, pp. 475-492.
- DOLEZEL, Lubomir: *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Arco Libros, Madrid, 1999.
- FROMM, Erich: *El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de sueños, mitos y cuentos de hadas*, Hachette, Buenos Aires, 1972.
- HUTCHEON, Linda: *The politics of postmodernism*, Routledge, Londres, 1989.
- JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.
- LYON, David: *Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1997.
- ORENSTEIN, Catherine: *Little red riding hood uncloaked: Sex, morality, and the evolution of a fairy tales*, Basic Books, Nueva York, 2002.
- TATAR, Maria: *The hard facts of the Grimms' fairy tales*, Princetone University Press, Princeton, 1990.
- VRONSKY, Peter: *Serial killers: The method and madness of monsters*, Penguin Books, Nueva York, 2004.
- ZIPES, Jack: *Happily ever after: Fairy tales, children, and the culture industry*, Routledge, Londres, 1997.

* **Concepción Carmen Cascajosa Virino** es doctoranda en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla

© Concepción Carmen Cascajosa Virino 2005
Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

