

**“If we took the hood off, we’d have to shoot you”:  
Naturaleza, percepción y caracterización  
en *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992)**

**Carlos Menéndez-Otero**  
Universidad de Oviedo  
España

**Introducción**

A finales de 1992, *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992) llegó a los cines acompañada de una campaña publicitaria que invitaba a no descubrir el sorprendente y morboso giro argumental que tiene lugar en su *midpoint* (cfr. Field 193-209): el interés romántico femenino del antihéroe protagonista es biológicamente un hombre. Alimentada por la distribuidora americana Miramax, la campaña ayudó a elevar la recaudación de taquilla en Estados Unidos hasta los 62,5 millones de dólares<sup>1</sup> y resucitar la carrera artística de Neil Jordan, en crisis después de los fracasos consecutivos de *High Spirits* (1988), *We’re no Angels* (1989) y *The Miracle* (1991).

Galardonada con el premio Óscar al Mejor Guión Original en 1993, *The Crying Game* es una narración clásica en tres actos que presenta la poco convencional relación de amistad que, con los Problemas del Ulster como trasfondo, se establece entre un republicano irlandés y un rehén del Ejército británico a punto de ser ejecutado<sup>2</sup> y, a continuación, la aún menos convencional relación de amor que, una vez fallecido el militar, el terrorista establece con su viuda sin sospechar la condición transexual de ésta. Difícilmente encuadrable en un único género cinematográfico, la película es un híbrido posmoderno que alude a personajes y motivos de, entre otros, el melodrama romántico, el *British film noir* y el *thriller* político, con el doble propósito de satisfacer el horizonte de expectativas (cfr. Jauss) del espectador *mainstream* y mostrarle el carácter “unreliable and incomplete” (Pramaggiore 85) de su percepción y las categorías derivadas de ella.

El presente ensayo estudia las estrategias de caracterización por las que *The Crying Game* transforma en *contingentes* categorías identitarias

supuestamente *necesarias* para (de)mostrar la artificialidad del esencialismo colonial y formular alternativas identitarias más respetuosas con la diversidad del mundo postmoderno y, sobre todo, capaces de desatascar el conflicto norirlandés. En otras palabras, el texto se aleja del análisis psicoanalítico dominante para articular una lectura narrativa e histórico-política que, sin desatender aspectos de género y raza, explique cómo el film comunica lo que John Hill (1998: 89) ha denominado “ética postmoderna”.

El resto del texto se organiza como sigue. La primera sección analiza la caracterización inicial de captor y cautivo como sujetos coloniales antitéticos, y la superación de esta forma de alienación mediante el descubrimiento de la humanidad del *Otro*. A continuación, el texto explora el simbolismo de los nombres de los personajes principales y la construcción femenina de la viuda transexual. La sección siguiente estudia el arco de personaje (cfr. Sánchez-Escalonilla 292-298) de la única mujer biológica de la historia y sus vínculos con modelos patriarcales negativos de feminidad. La última sección estudia cómo el desenlace de *The Crying Game* satisface y, al mismo tiempo, subvierte las expectativas trágicas de la tradición de representación británica de Irlanda, y lo relaciona con el contexto de producción del film, a medio camino entre la aproximación militar al conflicto del Ulster y la salida negociada que finalmente cristalizó en el Acuerdo de Viernes Santo. El texto finaliza con una breve conclusión.

### **Jody y Fergus. De la alienación (post)colonial a la libertad individual**

La acción de *The Crying Game* arranca en una feria en Irlanda del Norte. Allí, un hombre de color, Jody (Forest Whitaker), convence a una joven rubia, Jude (Miranda Richardson), para mantener relaciones sexuales. El espectador no tarda, sin embargo, en descubrir que su percepción ha sido errónea y que el *carnival* — término inglés que define el carnaval propiamente dicho y las ferias de barracas y tómbolas — era un indicio visual que sugería que las identidades de los personajes podían no ser las que parecían (Lockett 296). Jody es, en realidad, un soldado británico destinado en la provincia y Jude, una activista del IRA que sólo fingía interés para facilitar su secuestro por

un comando de la organización. Jody es atado, encapuchado y llevado a una granja abandonada, donde Fergus (Stephen Rea) asume su custodia mientras el IRA intenta negociar con el Gobierno británico un intercambio de prisioneros.

La caracterización inicial de Jody y Fergus parece definirlos como sujetos irremisiblemente antitéticos. A priori, el orondo soldado negro del Ejército británico que se oculta bajo la capucha de rehén no podría tener menos en común con el delgado voluntario blanco del IRA que ha de vigilarlo. La retirada de la capucha permite a captor y cautivo ponerse rostro por primera vez y comenzar el diálogo con el *Otro* que les llevará a descubrir que son muchas más las cosas que les unen que las que les separan y que las construcciones culturales de sexo, raza o nacionalidad, especialmente las derivadas del binomio nacionalismo-imperialismo, actúan muchas veces como simbólicas capuchas que impiden la comunicación interpersonal.

La conversación y la puesta en escena, basada en el plano-contraplano y el progresivo cierre hacia el primer plano de los actores (Zucker 46), hacen que captor y rehén dejen de ser, poco a poco, *soldier* y *paddy* para transformarse en Jody y Fergus. Ya como Jody y Fergus, ambos se descubren como seres humanos poco agraciados, amantes de sus “friends” (Dil, Jude), aficionados a deportes nacionales de palo y pelota (críquet, hurling), procedentes de islas colonizadas por el Imperio británico (Antigua, Irlanda), voluntarios alienados de sendos ejércitos (Ejército británico, IRA), hablantes de dialectos ingleses *non-standard* (caribeño, norirlandés) o, en una escena tragicómica que enlaza la seducción de Jody con la gran revelación de Dil (Lyons 92), hombres con “a piece of meat” entre las piernas que requiere de la ayuda de una mano, propia o ajena, para poder orinar sin manchar los pantalones.<sup>3</sup>

El cautiverio permite asimismo poner de manifiesto que, si bien irlandeses y africanos han sido construidos históricamente por el imperialismo anglosajón como subalternos raciales, cada uno percibe al otro a través de las categorías del colonizador y, por tanto, es a la vez víctima y verdugo del orden colonial. Así, para Jody, los irlandeses son violentos *paddies* que, a diferencia de sus vecinos británicos, le llaman “nigger” a la cara y no dudarán en matarle

porque le consideran un “fucking animal”, un simio de impulsos incontrolables que debería regresar al banano de donde salió. El soldado es, sin embargo, incapaz de percibir que su alienante trabajo — desempeñado por irlandeses durante décadas — evidencia el desprecio británico por el individuo colonial, que su presencia en Irlanda supone una forma de agresión para el nacionalismo y, sobre todo, que los insultos que recibe tratan de proyectar sobre el ejército del colonizador la representación de los nacionalistas irlandeses como negros y/o simios violentos que, en tiempos de convulsión política, ha dominado los medios británicos desde el siglo XIX (cfr. Curtis).

Jody es, en fin, capturado por el nacionalismo, pero es un vehículo militar británico lo que causa su muerte, dejando sin resolver la duda acerca de si Fergus habría sido finalmente capaz de asesinarle. Espectador y personaje, por consiguiente, llegan al final del primer acto sin poder determinar si el soldado, que poco antes ha verbalizado la idea temática del film a través de la fábula clásica del escorpión y la rana, tenía razón al sugerir que sólo hay dos tipos de personas — “those who give and those who take”— y que, bajo la apariencia de *escorpión* republicano de Fergus, existe una *rana* que desea abandonar la violencia. El particular viaje del héroe (cfr. Vogler) que Fergus emprende a continuación con un *crossing of water* pondrá a prueba su verdadera naturaleza al confrontar en torno a él dos mundos antagónicos: el del *escorpión* Jude y el de la *rana* Dil (Jay Davidson), la “special friend” que Jody le encarga buscar para transmitirle un mensaje de amor póstumo.

### **Jimmy y Dil. La representación social de la identidad**

El segundo acto de *Juego de lágrimas*, basado en una puesta en escena donde predominan los planos de dos, más largos y con mayor profundidad de campo que los del primer acto (Zucker 48), traslada la acción a Londres, donde Fergus asume la identidad de Jimmy, un taciturno albañil que la clase alta británica, personificada en el constructor Deveroux (Tony Slattery), percibe y desprecia a través del tradicional estereotipo negativo de la emigración irlandesa. Para Deveroux, Fergus nunca deja de ser “Pat”, un subalterno vago y problemático que pierde el tiempo viendo críquet desde una de las plantas del edificio en rehabilitación donde trabaja o, más adelante, hace

que todos los obreros lo pierdan invitando a su “tart” (i.e., “putilla”) a visitarle en la obra.

El partido de críquet, el edificio en rehabilitación, los prejuicios de Deveroux y la capa de polvo que, como si fuera un maquillaje o una capa de estuco restaurador, cubre el rostro de Fergus la primera vez que el espectador lo ve en la capital del Reino Unido dan una primera indicación de que la nueva identidad de Fergus no sólo busca ocultarle de la policía, sino también restaurarle como persona ocupando de algún modo el lugar del difunto Jody. Fergus, por otra parte, completa la caracterización de Jimmy renunciando a su nacionalidad fuera del trabajo y presentándose a Dil como escocés.

Que Fergus pueda dotarse verosímilmente de una nueva identidad con un mero cambio de nombre continúa el cuestionamiento de la unión colonial entre lengua, carácter y nación y, en general, la objetivación de las categorías que determinan la construcción social de la identidad individual que inició el primer acto. Así, Fergus puede ser percibido por Dil como escocés porque 1) a pesar de los prejuicios de Deveroux, su carácter no se ajusta al tradicional estereotipo comunal, locuaz y alcohólico de inmigrante irlandés (es decir, el *paddy*), 2) algunos dialectos de Ulster suenan más próximos a los de Escocia que a los del resto de Irlanda, y 3) la gran difusión de *Jimmy* en todo el mundo anglosajón lo convierte en un nombre de significado global y, por tanto, carente de la connotación local de *Fergus*.

*Fergus* y *Jimmy* comparten, sin embargo, una explícita connotación masculina que contrasta con la ambigüedad de género de *Jody*, *Jude* y *Dil*.<sup>4</sup> Dado el recurrente simbolismo de los nombres de los personajes en la obra de Jordan, parece asimismo escasamente casual que el significado en gaélico de *Fergus* sea “virilidad” y que *James* signifique “el que suplanta” en latín, más aún si tenemos en cuenta que la masculinidad heterosexual impide a Jimmy consumir plenamente una relación sexual con Dil y le obliga a buscar otras vías para materializar su fantasía de suplantar a Jody como amante y protector.<sup>5</sup> Frente a la movilidad de género de Jody, Jude y Dil, y el inmovilismo de Peter Maguire (Adrian Dunbar), Fergus logra deconstruir y, a

continuación, reformular en positivo su masculinidad heterosexual sin llegar realmente a trascender los límites de ésta.

La caracterización inicial de Dil — “amado/a” en gaélico — conduce, por su parte, al espectador hacia una expectativa de feminidad *mainstream*, erotizada y subalterna. De forma más concreta, la caracterización comunica esta feminidad a través de 1) el vestuario, maquillaje y peluquería del personaje (vestidos cortos y ajustados, uñas y labios pintados, pelo largo y rizado), 2) los espacios vinculados a éste (la peluquería, el apartamento, el pub *The Metro*), 3) una posición inicial en la sociedad definida por un trabajo de baja remuneración y connotaciones femeninas (peluquera), y 4) una relación con los otros basada en la sumisión al violento Dave (Ralph Brown) (cfr. Vale 76-87).

La aparición de Fergus / Jimmy como protector patriarcal frente a Dave, así como el desarrollo inicial del romance a partir de las convenciones del triángulo amoroso del cine popular, terminan de perfilar la feminidad del personaje y hacen más impactante la revelación de su condición biológica. Más aún, al igual que le ocurre a Jody en el primer acto, Fergus es seducido en un espacio *carnavalesco* y musical — en este caso, el pub *The Metro*, cuya clientela travestida se oculta a la mirada de cámara y personaje hasta una visita post-revelación (Lockett 298) — por una verosímil apariencia de feminidad pasiva que, sin embargo, resulta tener unas inesperadas características masculinas. Ahora bien, mientras la feminidad masculina de Dil conduce al amor y a la redención, la masculinidad femenina de Jude conduce a la tragedia y a la muerte.<sup>6</sup>

Capítulo aparte merece la caracterización racial de Dil. A pesar de la existencia de trabajos académicos que de algún modo analizan el film sobre la *negritud* sexualizada de Jody y Dil, creemos que considerar de raza negra a la segunda supone incurrir en los mismos errores de percepción esencialista que *Juego de lágrimas* pretende cuestionar<sup>7</sup> y complicar innecesariamente la lectura simbólica de un personaje cuya piel mulata, por un lado, expresa el vínculo entre Jody y Fergus y, por otro, dirige su caracterización hacia una

*in-betweeness* que, como hemos dicho, culminará en la revelación de su sexo biológico.<sup>8</sup>

### **Jude. Feminidad patriarcal y mujer biológica**

Presente en el primer y tercer acto, Jude completa el cuadro de identidades fluidas de *Juego de lágrimas* con un arco de personaje que evoluciona en sentido inverso al de Fergus y, por consiguiente, ilustra la relativa facilidad del viaje simbólico desde la condición de *rana* a la de *escorpión*, así como las trágicas consecuencias y el falso espejismo de poder que entraña el viaje en este sentido.<sup>9</sup>

En los últimos veinte años, el personaje de Jude ha sido frecuente objeto de análisis por su doble condición de antagonista y única mujer biológica de la trama. Así, de Jude se ha dicho que, además de ser un claro ejemplo de “phallic womanhood” (Handler 38) o “cinematic misogyny” (Pettitt 61), “remains the only uninterrogated aspect” del “complex web of transgressive themes” (McLoone 182) que plantea *Juego de lágrimas*, en particular, la fluidez identitaria. Como resultado, Jude se contempla como un personaje regresivo, al servicio de las fantasías masculinas masoquistas de la madre dominante / mujer castradora y la Madre Irlanda / Cathleen ni Houlihan del nacionalismo irlandés (Pramaggiore 89, 94-95; Lockett 298), que exige sin compasión el sacrificio de los jóvenes irlandeses en rebeliones destinadas al fracaso.

Aun cuando la caracterización de Jude ciertamente opera sobre estos y otros referentes de feminidad de la cultura popular angloamericana y el nacionalismo irlandés, creemos poco adecuado afirmar que el personaje es ajeno a la fluidez identitaria del film. Que la transformación del personaje se construya en negativo no hace a aquélla menos real y, de hecho, tampoco supone un obstáculo para que Jude establezca, como el resto de personajes principales, una dialéctica con sus referentes culturales que, en último extremo, sustenta su evolución y hace posible la sorpresa del espectador sin quebrar el principio esencial de verosimilitud de la narrativa *mainstream*.

La caracterización inicial de Jude sitúa al personaje en el tipo de *rubia tonta* angloamericana. Voluptuosa, vulgar y aparentemente inocente, Jude, a pesar de sus miradas a Fergus y las simbólicas *advertencias* de la música diegética de la feria,<sup>10</sup> parece una presa fácil para que el hombre de color materialice una relación sexual prohibida en el orden colonial. Esta impresión, incrementada por la propia feria y el oso de peluche que Jody gana en una tómbola, se quiebra cuando Jude, tras realizar el primero de los *crossings of water* que estructuran el film, se revela como un cebo que sólo trataba de atraer a Jody hasta la trampa mortal tendida por el IRA, es decir, el personaje se muestra como una *rana* capaz de desarrollar el comportamiento de *escorpión* que el espectador verá posteriormente.

Esta revelación inserta asimismo el personaje en los tipos femeninos del nacionalismo irlandés, que sólo permite a la mujer desempeñar un número limitado de roles sociales, en general vinculados a la instrumentalización política y el control patriarcal de su cuerpo y, sobre todo, su sexualidad. En su doble condición de blanca *colonizadora* e irlandesa *colonizada*, Jude constituye un objeto de deseo doblemente prohibido para el soldado británico de color y, por consiguiente, un cebo doblemente efectivo para atraerle a la trampa del IRA; más aún si cabe por la insinuación erótica de formas femeninas que permite el vestuario y que, en último extremo, empuja a Jody hacia un tercer nivel de transgresión: el de la infidelidad a la pareja que ha dejado en Londres.

La insinuación erótica de Jude, que hace del propio cuerpo el uniforme de campaña de la mujer nacionalista, contrasta con el ocultamiento de sus formas bajo un holgado jersey gris en la granja, en principio reflejo de la incomodidad del personaje con la instrumentación de su sexualidad y su desplazamiento hacia los otros grandes roles femeninos del nacionalismo irlandés: esposa, madre y sirvienta en la esfera doméstica.

El jersey gris pronto se revela, sin embargo, como un indicio de las dos características que determinan su arco de transformación: el paulatino afloramiento del *escorpión* y el intento de redefinir su identidad sobre el modelo de masculinidad del republicanismo norirlandés. En un recurso con claros ecos *chejovianos*, Jordan señala el inicio de esta transformación con un plano en el

que el personaje sella su destino fatal al golpear a Jody con el revólver de Fergus y, como consecuencia, descubre la capacidad de agresión y falso espejismo de poder que el *aguijón* ofrece.

Jude reaparece ya como *escorpión* en el tercer acto. Aunque es posible remitir esta Jude a la mujer fatal del *film noir* de posguerra (Hill 1998 93) — morena, inteligente, malvada, exótica (Serrano de Haro), sexualmente activa — y el *neonoir* postmoderno,<sup>11</sup> su referente internacional más inmediato se encuentra en el negativo estereotipo de ejecutiva de los años 80,<sup>12</sup> una virago clásica con ecos de Lady MacBeth y Lilith, que sirvió a las estructuras de poder patriarcal para negociar el auge del feminismo, la creciente presencia de la mujer en consejos de administración y la extinción masiva de puestos de trabajo masculinos en la industria secundaria.<sup>13</sup> Filmes como *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), *Disclosure* (Barry Levinson, 1994) y *Working Girl* (Mike Nichols, 1988) utilizan el estereotipo para comunicar que 1) el único modelo de poder laboral, social y sexual posible es el masculino, 2) su búsqueda por parte de la mujer es artificial y subalterno, y 3) que la renuncia femenina a su rol *natural* de madre y esposa es inútil, conduce de forma trágica al fracaso, la locura, la soledad y/o la muerte y, además, termina por fortalecer el modelo tradicional de familia que la mujer independiente cuestiona.

Desde una perspectiva irlandesa, la transformación de Jude pone de manifiesto, por una parte, la imposibilidad última de una verdadera liberación femenina dentro del nacionalismo y, por otra, la escasa solidaridad — cuando no abierta hostilidad — mostrada por el feminismo irlandés hacia otros colectivos históricamente oprimidos por el binomio nacionalismo-imperialismo. Víctima y opresora, Jude redefine su identidad social como mujer nacionalista en base al falo, es decir, en base a un anhelo siempre frustrado de masculinidad que se expresa en su creciente dependencia del revólver, y la adopción de trajes chaqueta, pantalones y gabardinas, grises y negras, que reproducen el vestuario de sus compañeros masculinos de organización. Como consecuencia, el personaje carece en el tercer acto de su atractivo sexual inicial — una diferencia crucial con la *femme fatale* — y fracasa al intentar

conquistar de nuevo a Fergus.<sup>14</sup> De hecho, sólo su amenaza de destruir la unidad familiar de Dil y Fergus fuerza a éste a aceptar realizar un último acto terrorista, creando con ello en el espectador expectativas de destino fatal propias del cine sobre el Ulster (cfr. Hill 1987), así como de enfrentamiento violento entre héroe y antagonista, recurrente en el conjunto del cine *mainstream*, sobre todo, en el popular subgénero *thriller* de intrusos en casa (Balló y Pérez 85) de los años 80 y 90.<sup>15</sup>

### **Una historia postmoderna para el proceso de paz**

La amenaza de Jude posibilita un nuevo giro argumental que hace avanzar la trama hacia su resolución y completa los arcos de transformación de la pareja protagonista con un doble intercambio de identidades de género y relaciones de poder.

En el primero de estos intercambios, guiado por la esperanza de protegerla de Jude, Fergus corta el cabello a Dil en la peluquería y, a continuación, le pone el uniforme de críquet de Jody. Dil, por tanto, se transforma en hombre y, al mismo tiempo, en Jody. Entretanto, Fergus es desplazado a la posición inicial de Dil, es decir, se convierte en víctima subalterna, en una feminizada *rana* que paradójicamente masculiniza al transexual mediante una tijera emasculadora, unas simbólicas *pinzas* que, a diferencia del revólver-*aguijón*, no actualizan en todos los casos su potencial de violencia.

La inversión de roles continúa en el apartamento de Dil, donde el transexual, vestido con el uniforme de críquet y ya conocedor de la relación entre Fergus y Jody, ata al irlandés a la cama con unas medias — en un encuadre de ecos masoquistas y similar a uno de la coetánea *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) — y le arrebató el revólver que le ha entregado Jude. Como resultado, Fergus hace realidad la doble fantasía esquizofrénica de ocupar el lugar inicial del fallecido y de verlo revivido que, en forma de visiones, fotografías y sueños, le ha perseguido en el segundo acto. Dil, por su parte, queda al fin en disposición de afrontar la disyuntiva entre masculinidad violenta y feminidad pacífica que subyace en el conflicto del film.

Jordan resuelve este conflicto haciendo que sea Dil quien utilice el revólver para asesinar a Jude cuando ésta irrumpa en el apartamento para vengarse por la ausencia de Fergus en el atentado. Recurriendo a una convención habitual en el cine popular (el enfrentamiento final a vida o muerte entre héroe y villano), Jordan sitúa a Dil en el rol de héroe patriarcal que protege *masculinamente* al amigo-cautivo-víctima feminizado y venga al amante caído mediante un uso de la violencia que el espectador entiende como positivo y legítimo y, por consiguiente, contrasta de forma maniquea con la violencia negativa e ilegítima de Jude y Peter a lo largo del film. Ahora bien, conforme transcurre la escena, parte de esta legitimidad se pierde en el ensañamiento de Dil hacia Jude, y en las líneas de diálogo que relacionan el crimen con los celos del transexual hacia las “tits” y “cute little ass” biológicos (Hill 1998 93), es decir, con una forma de envidia masculina que cuestiona el falocentrismo freudiano.

En otro orden de cosas, el asesinato de Jude satisface irónicamente la expectativa de *último trabajo delictivo* propia del *thriller* británico sobre terrorismo norirlandés y abre el film a un desenlace agri dulce con escasos precedentes en el género. Armada con el revólver, Dil desempeña de forma temporal el rol de terrorista arrepentido y realiza en lugar de Fergus el *último trabajo* de violencia masculina que las convenciones genéricas exigen como condición *sine qua non* para crear una familia asociada a lo femenino (Hill 1987 155). Ahora bien, mientras lo habitual en el género es que sea este último trabajo lo que destruye definitivamente la posibilidad de crear una familia y precipita la muerte trágica del protagonista, su pareja o ambos, el asesinato de Jude fortalece el proyecto de familia alternativa de Fergus y Dil, y limita la tragedia al aplazamiento durante seis años del feliz reencuentro de la pareja, resultado de la pena de prisión a la que el irlandés es condenado tras asumir en solitario la responsabilidad por el crimen.

Teniendo en cuenta la tradición de representación popular británica, la supervivencia final de Fergus y su pospuesta reunión con Dil suponen dos de los elementos argumentales más relevantes de *The Crying Game*, pues hemos de remontarnos más de tres décadas atrás para encontrar una coproducción

británica con un final parecido, *Shake Hands with the Devil* (Michael Anderson, 1959). En las escenas finales de este film, el joven miembro del IRA Kerry O'Shea (Don Murray) consolida su relación amorosa con la rehén inglesa Jennifer Curtis (Dana Wynter) tras asesinar a Sean Lenihan (James Cagney), líder local de la organización y metonimia de los opositores al Tratado Anglo-Irlandés de 1921 y sus sucesores republicanos.

Aun cuando la necesidad de identificación con el público objetivo ha hecho del deseo de renunciar a la violencia un rasgo esencial del antihéroe terrorista del *British film noir*, las limitaciones del British Board of Film Censors han hecho del terrorismo un delito que conduce de forma *necesaria y natural* a la muerte trágica, un castigo cuasi divino que legitima la violencia de las autoridades británicas y que, al modo del *noir* clásico, permite la redención individual y/o social sólo cuando sucede al arrepentimiento.

*The Crying Game* se adhiere a estas convenciones al mostrar las muertes violentas de cuatro de los cinco terroristas que integran el comando del IRA que secuestra a Jody. Sin embargo, en una revolucionaria ruptura de la tradición cinematográfica británica, el arrepentimiento, el perdón de la víctima y una pena de prisión son suficientes para redimir a Fergus de sus delitos. Como hemos explicado, buena parte de la verosimilitud de esta ruptura se asienta en la habilidad de Jordan para satisfacer las expectativas del género sin complicar a su antihéroe en más delitos contra el Estado aparte del secuestro que origina el deseo de renunciar a la violencia. Con todo, no ha de pasarse por alto que la posibilidad misma de que una película británica pudiese hacer esta ruptura está estrechamente relacionada con el contexto histórico-político en que se produjo el film.

La dimisión de Margaret Thatcher y la llegada al poder de John Major en noviembre de 1990 posibilitaron el inicio de rondas de conversaciones secretas con el republicano Gerry Adams y el unionista John Hume, e intensificaron la relación de colaboración entre Londres y Dublín para la pacificación de la provincia que había surgido del Acuerdo Anglo-Irlandés de 1985. Como consecuencia, en diciembre de 1993, Gran Bretaña e Irlanda suscribieron la Declaración de Downing Street, que abría la posibilidad de participar en

negociaciones de paz a los partidos norirlandeses con vínculos paramilitares, católicos y protestantes, siempre y cuando demostraran su voluntad de abandonar la violencia. Aun cuando el IRA y los paramilitares protestantes declararon treguas indefinidas en agosto y octubre de 1994, varios atentados con bomba, asesinatos selectivos y otros actos de terrorismo de baja intensidad, lealistas y republicanos, estuvieron a punto de hacer naufragar el proceso de paz antes de que el Acuerdo de Viernes Santo lo encarrilase de forma definitiva en abril de 1998.

Junto a la renuncia a la violencia, la liberación de presos fue uno de los asuntos que, a pesar de su carácter socialmente controvertido, más temprano se incorporó a las conversaciones multilaterales como condición *sine qua non* para avanzar en la pacificación. Si bien *The Crying Game* no llega a mostrar la excarcelación de Fergus, la supervivencia del ex terrorista y su reunión final con Dil establecieron un importante punto de inflexión en la representación cinematográfica de los Problemas. En la segunda mitad de los años 90, el éxito de *The Crying Game*, el momento político que acabamos de exponer, la abundancia de subvenciones y la creciente interrelación entre la industria audiovisual y el sector turístico de las islas británicas favorecieron la producción de películas que apuestan de una forma u otra por la salida negociada al conflicto del Ulster, la reinserción de terroristas arrepentidos y, sobre todo, la coexistencia pacífica de protestantes y católicos en la provincia.

Bajo estas buenas intenciones, el cine del proceso de paz continúa, sin embargo, algunos motivos de la tradición de representación fatalista británica de Irlanda. Como hemos visto, el destino que *The Crying Game* reserva a los *escorpiones* incapaces de abandonar la violencia *contra el Estado* es el de la muerte violenta. Aunque permite al film aproximarse a los ciclos de venganza del cine popular, esta distinción entre fines y medios legitima las acciones de *guerra sucia* y, en general, cualquier forma de violencia que favorezca los intereses del statu quo, incluida la de los activistas del IRA que contribuyan al avance del proceso de paz mediante el asesinato selectivo de los miembros más díscolos de la organización.

## **Conclusiones**

El conflicto del Ulster, los rasgos regresivos del nacionalismo patriarcal irlandés post-independencia, la dificultad de convertirse en adulto y, sobre todo, las discrepancias entre apariencia e identidad han sido constantes en la obra filmica de Neil Jordan, asimismo rica en elementos simbólicos procedentes de los cuentos tradicionales y personajes construidos como subalternos por las ideologías dominantes.

En *The Crying Game*, cuatro personajes en los márgenes del dualismo colonial patriarcal — un soldado británico, negro y bisexual, un terrorista republicano en vías de abandonar la violencia, un transexual mulato y una militante del IRA poco complaciente con el pasivo ideal de feminidad del nacionalismo irlandés y el patriarcado neoliberal — son utilizados en conjunción con la fábula del escorpión y la rana para mostrar la inherente artificialidad de los esencialismos de género, nación, lengua, raza y orientación sexual objetivados por el citado dualismo a través de medios como el cine popular y, sobre todo, el efecto barrera que dichos esencialismos tienen sobre la comunicación inter e intrapersonal. Sin esta comunicación, el verdadero conocimiento del yo y de la humanidad esencial que le une al *Otro* es imposible y, por consiguiente, la alienación, el conflicto y la tragedia se hacen inevitables.

A pesar de la importancia de atreverse a realizar el viaje de descubrimiento y cruzar el agua, *The Crying Game* deja asimismo claro que éste no siempre concluye de forma exitosa: no todos los escorpiones ni todas las ranas son capaces de trascender su naturaleza y, llegado el caso, ocupar el lugar del *Otro*. Para Neil Jordan, la pacífica rana es siempre preferible al violento escorpión, pero cuando está en juego un viaje tan importante como el proceso de paz norirlandés o la creación de una familia, las ranas deben ser capaces de librarse de los escorpiones que no renuncian a la violencia sin sucumbir ellas mismas al deshumanizador espejismo de poder del revólver.

© **Carlos Menéndez-Otero**

## Notas

1<sup>1</sup> Paradójicamente, Miramax había rehusado producir *The Crying Game* (Biskind 142).

2 Entre otros, el relato de Frank O'Connor "Guests of the Nation" (1931) y la obra teatral de Brendan Behan *The Hostage* (1958) parten de una premisa similar (Jordan viii).

3 En el prólogo, Jody se detiene un instante a orinar mientras continúa asido de la mano de Jude. Por otra parte, relaciona también las tres escenas el hecho de que el pene está fuera de campo en la seducción inicial y en el cautiverio, pero es mostrado en plano detalle en el *midpoint* (cfr. Lockett).

4 Jordan ya había empleado una estrategia similar en su debut como director, *Angel* (1982). La película, una cruda reflexión sobre la violencia sectaria del Ulster, está protagonizada por personajes sin apellidos y con nombres de pila libres de cualquier connotación religiosa.

5 Aun cuando parece poco probable la familiaridad de Jordan con el significado de *Jody* en el argot de los marines, el *Urban Dictionary* añade una curiosa connotación al nombre del personaje:

In the Marines, a "Jody" is a generalized term meaning: any man who stays home while everyone else goes to war. He gets to enjoy all the things the Marines are missing, more specifically the Marine's girlfriend back at home while the Marine is away on active duty. The reason that they're called Jody specifically dates back to black soldiers in WWII. They took a character from old blues songs named Joe the Grinder (or Joe D. Grinder) who would steal the ladies of inmates and soldiers, and clipped his name to Jody.

6 Este aspecto ha sido muy criticado por autoras feministas, que ven en el film una afirmación implícita de que la única mujer buena es, en realidad, un hombre transexual (cfr. Ayers).

7 Malouf, por ejemplo, considera que los personajes *negros* del film, Jody y Dil, no sólo no se utilizan para cuestionar las estructuras de poder británico, sino que su plena integración actual en las mismas refuerza la exclusión y el prejuicio contra los irlandeses y quiebra la posibilidad de solidaridad entre éstos y la comunidad afrocaribeña. Esta incorrecta lectura se fundamenta en que, según Jane Giles, Jordan quería comparar en *Juego de lágrimas* la experiencia en Londres de la inmigración afrocaribeña y la de la irlandesa, un tema ya presente en su cuento "Last Rites" (1975) y su película *Mona Lisa* (1986), y que emana de las vivencias juveniles del director como trabajador en la capital británica.

8 "Dil is of course the hybrid unknown at the film's center, but his or her situation is merely the pointer towards a blurring of boundaries in all kinds of ways. Her gender slippage is the chief symbol of such transgression, the revelation of which shows the possibility of such complexity and so suggests a rethinking of all the film's contents in the light of it. But she appears to be also

literally hybrid inasmuch as she is of mixed race, and ethnic identity is another of the issues the film problematizes, both in terms of the black/white and the Irish/British oppositions.” (Hill 1998 92)

9 Dentro de la obra fílmica de Jordan, los personajes protagonistas de *Angel* (1982) y *The Brave One* (2007) realizan viajes similares a los de Jude.

10 “The song lyrics [When A Man Loves A Woman] tell us, ‘if she is bad he can't see it’, ‘she can bring him such misery’; as Jude entices Jody away to an isolated spot, another rock song [Baby Jump] screams out ‘baby baby what you doing to me’.” (Edge 177)

11 Si bien el *neonoir* postmoderno de los años 80 y 90 utilizó el tipo de morena de forma similar en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995), la tendencia general en las últimas décadas parece haber sido la de su revisión a través de rubias malvadas como, por ejemplo, Matty Walker (Kathleen Turner) en *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), Alex Forrest (Glenn Close) en *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987) y Catherine Tramell (Sharon Stone) en *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992). A la vista de la trampa que la rubia Jude tiende a Jody en el primer acto, cabría plantearse si el personaje también participa de esta revisión.

12 “Jude is now visually coded to connect with a much more recent cinematic representation of a woman. The bad, feminist, career woman, power-dressing: padded shoulders, suits, harsh make-up and hairstyles.” (Edge 181)

13 Grist relaciona también con esta crisis de la masculinidad diversos filmes coetáneos que, como *M. Butterfly* y *The Crying Game*, “engage with [...] issues of transvestism, gender and sexuality” (5), entre otros, *Orlando* (Sally Potter, 1992), *Farewell My Concubine* (Chen Kaige, 1993), *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993) o *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephen Elliott, 1994).

14 Así pues, no es “the beginning of the film [that] makes it clear that women, and in particular women who initiate sexual activity — a now well-established signifier for the ‘liberated’ woman — are not to be trusted” (Edge 177), sino el tercer acto.

15 Dentro de este subgénero, encontramos asimismo títulos como *Pacific Heights* (Daniel Pyne, 1990), *Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991), *Unlawful Entry* (Jonathan Kaplan, 1992), *The Hand that Rocks the Cradle* (Curtis Hanson, 1992), *Consenting Adults* (Alan J. Pakula, 1992) y la ya citada *Fatal Attraction*, con cuyo desenlace se ha comparado el de *The Crying Game*.

## Obras citadas

Ayers, Kathryn M. “The Only Good Woman, Isn't A Woman At All. *The Crying Game* and the Politics of Misogyny.” *Women's Studies International Forum* 20.2 (1997): 329-335. Impreso.

Balló, Jordi y Pérez, Xavier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso

Biskind, Peter. *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the Rise of Independent Films*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004. Impreso.

Curtis, Lewis P. *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature*. 1971. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997. Impreso.

Edge, Sarah. "Women Are Trouble. Did You Know That, Fergus?" *Feminist Review* 50 (1995): 173-186. Impreso.

Field, Syd. *The Screenwriter's Workbook*. 1984. Nueva York: Delta Publishing, 2006. Impreso.

Giles, Jane. *The Crying Game*. Londres: British Film Institute, 1997. Impreso.

Grist, Leighton. "It's Only A Piece of Meat: Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in *The Crying Game* and *M. Butterfly*." *Cinema Journal* 42.4 (2003): 3-28. Impreso.

Handler, Kristin. "Sexing *The Crying Game*: Difference, Identity, Ethics." *Film Quarterly* 47.3 (1994): 31-42. Impreso.

Hill, John. "Crossing the Water: Hybridity and Ethics in *The Crying Game*." *Textual Practice* 12.1 (1998): 89-100. Impreso.

---. "Images of Violence." *Cinema and Ireland*. Kevin Rockett, John Hill y Luke Gibbons. Londres: Croom Helm, 1987. 147-193. Impreso.

Jauss, Hans R. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013. Impreso.

Jordan, Neil. *The Crying Game*. Londres: Vintage, 1993. Impreso.

Lockett, Christopher. "*Cathleen ni Houlihan*, Yeats and *The Crying Game*." *Literature Film Quarterly* 33.4 (2005): 290-305. Impreso.

- Lyons, Kathleen. "Transcultural Cinema: Reading Race and Ethnicity in Neil Jordan's *The Crying Game*." *South Atlantic Review* 67.1 (2002): 91-103. Impreso.
- McLoone, Martin. *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema*. Londres: British Film Institute, 2000. Impreso.
- Pettitt, Lance. "A Construction Site Queered. Gay Images in New Irish Cinema." *Cineaste* 24.2 (1999): 61-63. Impreso.
- Pramaggiore, Maria. "I Kinda Liked You As A Girl: Masculinity, Postcolonial Queens, and the "Nature" of Terrorism in Neil Jordan's *The Crying Game*." *Contemporary Irish Cinema*. Ed. James MacKillop. Syracuse: Syracuse University Press, 1999. 85-97. Impreso.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias del guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2002. Impreso.
- Serrano de Haro, Amparo. "La invención de la mujer fatal." *Nickel Odeon* 20 (2000). 112-117. Impreso.
- Urbandictionary.com. *Jody*. Web. 10 Jun. 2014.
- Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 1985. Impreso.
- Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Barcelona: Manontropo, 2002. Impreso.
- Zucker, Carole. *The Cinema of Neil Jordan. Dark Carnival*. Londres: Wallflower Press, 2008. Impreso.