

# Rodearse de bailarinas siendo John Malkovich<sup>1</sup>

## Una lata de gusanos metafísica

*Being John Malkovich* (a partir de ahora *BJM*) traducida en España como *Cómo ser John Malkovich* y en Latinoamérica como *¿Quiere ser John Malkovich?* fue la primera película del realizador Spike Jonze y del guionista Charlie Kaufman<sup>2</sup>. Este film suele relacionarse con «toda clase de preguntas filosóficas», como afirma su propio protagonista, desde la dualidad cartesiana cuerpo/mente (Falzon, 2011, p. 46-65), hasta cuestiones sobre la muerte (Blessing Tudico, 2005), pasando por una reflexión sobre la sociedad obsesionada con los famosos en la que vivimos y la búsqueda de la trascendencia.

Este análisis pretende desviarse de estos caminos y hablar de cómo esta película también habla de la crisis de la masculinidad, algo que puede ser analizado a través de la aparición del ballet *El lago de los cisnes* (Pyotr Ilych Tchaikovsky, 1873) y cuya relación con la película de Jonze-Kaufman también se percibe en el paralelismo entre los personajes Odile/Odette del ballet y las protagonistas femeninas del film, Maxine/Lotte.

Lo que en palabras de su guionista iba a ser «una historia sobre un hombre que se enamora de alguien que no es su mujer» (Sragow, 1999) se fue complicando y terminó por ser una historia con tintes surrealistas que puede ser resumida de la siguiente manera: Craig Schwartz es el típico perdedor de la sociedad estadounidense, por un lado, no se le reconoce en su vida profesional, es un titiritero en paro a pesar de su talento y por otro, su vida amorosa tampoco marcha bien, la relación con su mujer Lotte, una veterinaria que se lleva el trabajo a casa, hace aguas por todas partes. Siguiendo el consejo de su mujer acepta un trabajo como archivero en la Lester Corporation situada en el piso 7½ de un edificio de Nueva York en el que el techo está a la mitad de la altura normal por lo que la gente ha de caminar doblado. Una vez allí Craig se enamora de la sofisticada y fría Maxine que es el opuesto de su maternal y romántica Lotte. Mientras trabaja descubre tras una pequeña puerta escondida, un túnel estrecho y membranoso que resulta ser, en palabras del propio Craig, «un portal que te lleva dentro de John Malkovich. Ves el mundo desde los ojos de John Malkovich, entonces después de unos quince minutos eres escupido en el arcén de la carretera hacia Nueva Jersey». Al contárselo a Maxine, esta, después de un primer momento de indiferencia, ve una posibilidad de negocio algo a lo que Craig no se opone dado que quiere agradaarla. Entonces crean una empresa denominada JM Inc. en la que cobran doscientos dólares por viajar en el interior de John Malkovich. Lotte también entra en John Malkovich y gracias a esa experiencia descubre que es lesbiana y se enamora también de Maxine la cual la corresponde aunque, en un principio, solo si está en el interior del actor. Craig descubre la relación existente entre ambas y tiene celos,

---

<sup>1</sup> Esta comunicación surge del curso *Clásicos de la teoría feminista* impartido por Eva Parrondo Coppel entre octubre de 2004 y enero de 2005, a raíz del visionado de la película *Being John Malkovich* y el posterior análisis realicé una breve reflexión sobre la mención que en el film se hace del ballet *El lago de los cisnes*. Esta comunicación profundiza y amplía esa reflexión.

<sup>2</sup> Charlie Kaufman es un caso singular dentro de los guionistas de Hollywood dado que ha escrito películas que pueden ser identificadas como obras suyas de forma que se puede hablar de «una película de Charlie Kaufman» (Mayzhark, 2007, 137).

por ello encierra a su mujer en la jaula de un chimpancé que vive con ellos y que sufre por un trauma infantil. Estando en el interior del famoso actor aprende a controlar su cuerpo. Maxine encuentra tolerable una relación con Malkovich-Craig por lo que Craig permanece en el interior del actor convertido en una marioneta que ante sorpresa de su agente y el mundo entero decide convertirse en titiritero. Todo se resuelve porque el creador del portal, el jefe de Craig en la Lester Corporation, al ver que lo que él creó con la intención alcanzar la inmortalidad está ocupado, amenaza a Craig con matar a Maxine para que salga. Una vez que Craig abandona el cuerpo de Malkovich él y un grupo de ancianos ocupan su puesto en el interior de John Makovich. En una escena final, siete años más tarde, se ve a Lotte y Maxime juntas con una niña desde cuyo interior Craig las observa.

### **Jugando con personas**

La película se inicia con la imagen del proscenio de un teatrillo de marionetas, al abrirse el telón aparece una versión en miniatura de madera del protagonista de la película, Craig-marioneta se mira en el espejo y parece no reconocer su propia imagen, golpea el espejo y lo rompe, tira objetos y mira hacia arriba descubriendo a quien maneja sus hilos: Craig el titiritero concentrado en su trabajo. A continuación la marioneta salta, gira y da volteretas en lo que luego el público reconocerá como su *Danza de desesperación y desilusión*<sup>3</sup>, al final acaba sollozando en el suelo.

Este principio indica, además del estado de desilusión del protagonista, que se va a tratar de una representación (las diferentes obras teatrales, el propio John Malkovich, etc...) dentro de una representación (la película protagonizada por John Cusak y dirigida por Spike Jonze) y además que la enunciación fílmica se va a mostrar autoconsciente de su estatus ficticio. Al poner en escena una representación fílmica que a su vez pone en escena una representación de 'John Malkovich' como personaje-estrella del cine-teatro-ballet la película reflexiona sobre varios aspectos:

En primer lugar la relación entre el cine y las artes escénicas<sup>4</sup>. El teatro forma parte esencial de la película a lo largo de la cual aparecen múltiples referencias a este, comenzando por la profesión de titiritero del protagonista o la profesión del actor 'John Malkovich' quien lee fragmentos de la obra *El jardín de los cerezos* (Antón Chejov, 1904), ensaya la obra Ricardo III (William Shakespeare, 1633) y participa como titiritero en *El lago de los cisnes*; además en una de las primeras escenas de la película en la televisión que está viendo Craig aparece una representación de *The Belle of Amherst* (William Luce, 1976; traducida al español con el título de *Emily* en 1980 y el de *La bella de Amherst* en 2014) protagonizada por una marioneta de 20 metros de Emily Dickinson<sup>5</sup>; además en su pequeño

---

<sup>3</sup> Esta danza no solo aparece otra vez cuando Craig ya ha poseído a Malkovich, además el documental sobre la vida del actor lleva el mismo título.

<sup>4</sup> La reflexión que se hace sobre las artes escénicas puede deberse a la experiencia teatral de su guionista Charlie Kaufman quien antes de escribir el guión de BJM no solo había escrito para la televisión sino que había «escrito obras de teatro, visto obras de teatro y leído obras de teatro» (Sragow, 1999)

<sup>5</sup> El titiritero que crea el montaje de *La Bella de Amherst*, «El gran Mantini», pierde todo el protagonismo que tenía en la primera versión del guión donde aparece como el gran némesis de Craig y con quien compite al final por ver quién es mejor titiritero, si Craig manejando a Malkovich o Mantini con una marioneta gigante.

escenario callejero Craig representa la historia de amor medieval *Abelard and Heloise*<sup>6</sup>, una historia que contrasta con la tediosa y fría vida amorosa que Craig lleva con Lotte a pesar de que las marionetas tienen los rostros del matrimonio. Otra referencia importantísima a las artes escénicas que resulta menos evidente a aquel que no sepa nada de historia del teatro, es la alusión al director de escena y teórico británico Edward Gordon Craig (1871-1966) que revolucionó el mundo de la escena con su teoría de la *Übermarionette* (Súper-Marioneta), con la que aspiraba a acabar con lo accidental que supone trabajar con actores y es que para Craig lo accidental «es enemigo del artista» (Walton, 1999, 82) y los actores son fuente de accidentes debido a que su «mente es menos poderosa que sus emociones» (ibid, 83). Para acabar con este problema teoriza sobre la *Übermarionette* que sería un ser que no competirá con la vida sino que aportará una belleza parecida a la muerte mientras exhala un espíritu vivo. En realidad el teórico no quería otra cosa que acabar con actrices temperamentales y otorgar al director de escena todo el control artístico sobre la representación escénica dejando que «la relación entre el director escénico y el actor sea precisamente la de un director y su orquesta<sup>7</sup>» (ibid, 56) siendo este el verdadero responsable del montaje teatral. Esta preferencia por trabajar con objetos sobre los que se tengan un control absoluto parece similar a lo que le ocurre a Craig Swartz cuyas marionetas se parecen no solo al propio titiritero sino también a su mujer Lotte (la única escena erótica que tiene con su mujer es en la representación de *Abelard y Heloise*) y a su compañera de trabajo Maxine (también la única conversación en la que Maxine tiene un interés genuino en Craig se hace sobre el escenario y entre marionetas). De esta forma BJM define el deseo masculino como imaginario. Además se reflexiona sobre la relación existente entre la realidad y la ficción que es el segundo tema que trata este film.

Este segundo tema<sup>8</sup> se desarrolla desde en el momento en el que BJM es una película en la que un actor real John Malkovich representa a un personaje que es él mismo aunque tuviera más que ver con la imagen pública de John Malkovich más que con el verdadero actor, el propio Malkovich afirmó que no tenía mucho que ver con él y que el director de la película le corrigió en más de una ocasión cómo debía

---

<sup>6</sup> La historia de Abailard y Héloïse se puede encontrar en la autobiografía de Pierre Abailard *Historia Calamitatum*, escrita en 1132. Abailard fue un filósofo y teólogo que se enamoró de su alumna Héloïse (sobrina de Fulbert, canónigo de la catedral de París) con la que tuvo un hijo al que llamaron Astrolabe. Se casaron en secreto para salvaguardar la reputación de Abailard pero Fulbert dolido por la afrenta causada a su sobrina sacó el secreto a la luz, lo cual hizo que Héloïse para evitar enfrentamientos con la sociedad del momento se escondiera en el monasterio de Argenteuil donde había pasado su infancia. Fulbert vio en esta maniobra una forma del teólogo de librarse de su sobrina así que en venganza soborna a un criado y castran a Abailard que se hace monje y continúa escribiendo mientras que Héloïse se hace monja llegando a ser abadesa y una de las mujeres más cultas del siglo XII. Entre ambos se desarrolló una relación epistolar (mostrada en la representación callejera de Craig) en la que ambos demuestran su erudición.

<sup>7</sup> “For accident is the enemy of the artist” (p.82). (de no indicarse lo contrario las traducciones serán de la propia autora).

“The mind of the actor is less powerful than his emotion” (p. 83)

“The relation of the stage director to the actor is precisely the same as that of the conductor to his orchestra” (p. 56).

<sup>8</sup> La segunda película del tándem Jonze/Kaufman *Adaptation. El ladrón de orquídeas* (2002) también reflexiona sobre la relación realidad-ficción al llevar a la pantalla la historia de un guionista llamado Charlie Kaufman que intenta escribir un guión basado en una adaptación, además el hermano gemelo del protagonista, Donald Kaufman que es un personaje de la película, aparece en los títulos de crédito y en el cartel como coguionista.

interpretar el personaje. (Peter, 2000, p. 20). En este juego realidad-ficción el nombre de John Malkovich no aparece en el cartel de la película más allá del título y en último lugar en los títulos de crédito. Otro personaje con menos peso en la película pero construido de forma similar es el de Charlie interpretado por Charlie Sheen. La relación existente entre realidad y ficción también se pone en juego en el documental *John Horatio Malkovich: Danza de desesperación y desilusión* en la que se mezcla información real de la vida y carrera del actor con información sobre el personaje y en el que aparecen actores como Sean Penn o Brad Pitt haciendo de sí mismos.

Por último, esta película reflexiona sobre la crisis de la masculinidad, tema recurrente en el «nuevo cine “inteligente” estadounidense». Este movimiento cinematográfico que también recibe el nombre de «la nueva ola estadounidense» (Hill, 2010, 10) al que en España se suele identificar más a menudo como un grupo de «directores de videoclip que dieron el salto al cine a finales de los ‘90» o «cine independiente estadounidense de los ‘90» aunque ninguno de estos dos nombres lo describen con exactitud. El término de cine inteligente estadounidense, fue acuñado por el académico Jeffrey Sconze en su influyente artículo de 2002 *Irony, nihilism and the New American ‘smart’ film (Ironía, nihilismo y el nuevo cine ‘inteligente’ estadounidense)* en donde describe una nueva «sensibilidad», como él lo denomina, que «marcó un cambio en las estrategias del ‘cine de arte’ contemporáneo» (350). Esta nueva generación de cineastas que en su mayoría son estadounidenses – Linklater, Anderson, Jonze, Coppola, Gondry (que es francés) – no se encuentran unidos de forma consciente por sus objetivos estéticos, filosóficos o políticos, pero suelen compartir, además de la ironía y el sarcasmo como elementos definitorios de la cultura de la «generación X»<sup>9</sup>, los siguientes elementos:

«1) cultivo de un estilo “árido” y una narración incongruente; 2) fascinación con “la sincronía” como nuevo principio narrativo; 3) interés con los temas relacionados con un destino basado en la casualidad; 4) énfasis en la familia blanca y de clase media como un crisol de incomunicación y disfunción emocional; 5) interés recurrente en las políticas del gusto, el consumismo y la identidad. » (p. 358)<sup>10</sup>.

Sconze parece no tener en cuenta que la crisis de la masculinidad también está presente en muchas de ellas, como se puede apreciar en *Magnolia* (Paul Thomas Anderson) en la que el gurú de la «nueva masculinidad» Frank T.J. Mackey tiene como lema «Respetar la polla, domar el coño», en la película dirigida por David Fincher *Fight Club (El club de la lucha)* en el que una de las soluciones para

---

<sup>9</sup> El término «generación X» se utiliza normalmente para referirse a las personas nacidas tras la generación de los *baby-boomers* (más o menos 1965-1976), el término nace del título de la novela del escritor canadiense Douglas Copeland (1991) y se extendió a lo largo de esta década para designar a quienes eran adolescentes en ese momento (y que irónicamente son los últimos miembros de esa generación). Esta generación se vio afectada, entre otros aspectos históricos, por el bombardeo consumista de los años ‘80, la manipulación política, la llegada de internet, la popularización de la informática y los videojuegos, la caída del muro y la aparición del SIDA. En España a esta generación también se la denominó Generación Kronen gracias a la novela *Historias del Kronen* escrita por José Ángel Mañas en 1994.

<sup>10</sup> “1) the cultivation of ‘blank’ style and incongruous narration; 2) a fascination with ‘synchronicity’ as a principle of narrative organization; 3) a related thematic interest in random fate; 4) a focus on the White middle-class family as a crucible of miscommunication and emotional dysfunction; 5) a recurring interest in the politics of taste, consumerism and identity.

acabar con el tedio y frustración en el que se encuentra crea grupos de hombres para pelear o en *American Beauty* (Sam Mendes) donde su protagonista se encuentra figurativamente castrado por su mujer (igual que *BJM* las tres películas son del año 1999<sup>11</sup>).

BJM reflexiona sobre este tema por medio de un personaje masculino que quiere ser titiritero por «la idea de convertir[se] durante un rato en otra persona, de poner[se] bajo otra piel, pensar de otra forma, mover[se] de otra forma, sentir de otra forma» a pesar de lo cual crea marionetas que son físicamente igual que él y la gente que lo rodea y cuando consigue su sueño, es decir introducirse literalmente en otra persona, lo que hace es convertir al poseído en una copia de sí mismo: lo convierte en titiritero haciendo que físicamente se parezca cada vez más a sí mismo.

El relato utiliza la mención del ballet *El lago de los cisnes* para construir la identidad masculina como una identidad en crisis. Esta escena aparece casi al final de la película, al hablar de estructura de guión se podría decir que aparece justo antes del segundo punto de giro, si se habla de estructura del relato se podría decir que éste está estructurado en seis segmentos narrativos divididos por cada uno de los cinco viajes en el interior de John Malkovich que realizan diferentes personajes (en orden: Craig, Lotte, primer cliente de JM Inc. el propio Malkovich y el último que Maxine y Lotte realizan juntas por el inconsciente de Malkovich mientras se pelean) y que la escena del *Lago de los cisnes* está justo al final del quinto segmento narrativo. La mención a este ballet resulta simbólica dado que a pesar de utilizar música del ballet, lo cierto es que la coreografía creada por Maxine Dehon es absolutamente diferente a la tradicional de Petipa<sup>12</sup>. Se asume que la pieza entera dura más que lo que se muestra en la película y adaptaría la obra de Tchaikovsky a un protagonista masculino que es una marioneta. Lo que se puede ver en la película es apenas un minuto en el que al centro de un círculo de bailarinas desciende una marioneta gigante que baila con ellas, una vez más las bailarinas giran en derredor de Craig-marioneta gigante y finalmente se sientan en el suelo en actitud adoradora, la marioneta saluda al público y es el fin de la representación de ballet. Algo que también se diferencia del ballet original, ya que la música corresponde con *La danza de los cisnes* del inicio del cuarto acto (algunas compañías como el Kirov Ballet dividen la pieza en tres actos y esta escena estaría al principio del tercero), una escena en la que el cuerpo de baile despliega toda su capacidad técnica y estética pero en la que no aparecen ninguno de los personajes protagonistas, salvo en algunas versiones como en la del Ballet de la Ópera de París, en la que antes de empezar el protagonista masculino, después de haber traicionado el amor de Odette aparece corriendo y se desvanece, bailando los cisnes alrededor de él. Tampoco coincide el vestuario utilizado por las bailarinas-

---

<sup>11</sup>Parece que el año 1999 fue particularmente fructífero en lo referente a películas con un punto de vista subversivo ya que no solo se estrenaron las cuatro mencionadas (*Magnolia*, *American Beauty*, *El club de la lucha* y *BJM*), sino que también salieron a la luz *Boy's don't Cry* de Kimberly Peirce, *Dogma* de Kevin Smith, *Election* de Alexandre Payne, *Tres reyes* de David O. Russell donde el propio Spike Jonze tiene un papel, *Las vírgenes suicidas* de Sofía Coppola y *Office Space* de Mike Judge.

<sup>12</sup>*El lago de los cisnes* es el ballet por antonomasia, compuesto en 1873 por Pyotr Ilyich Tchaikovsky, fue estrenado en el Teatro Bolshoi de Moscú en 1875 con coreografía de Julius Reisinger basado en un cuento alemán titulado *El velo robado* de Johann Karl August Musäu. No obstante, la primera versión no tuvo éxito y no fue hasta 1895 que la versión de Petipa-Ivanov se estrenara en el Teatro Marynsky de San Petersburgo que obtendría la fama que conserva hoy en día.

cisne que suele tratarse de un tutú de plato y no uno romántico<sup>13</sup> como en el caso de la película. Por tanto se puede considerar que la utilización de *El lago de los cisnes* se justifica en este caso porque es el ballet por excelencia, el más conocido y representado, igual que Kaufman eligió una obra de Shakespeare para aparecer en la obra porque «el bardo», apelativo que es también mencionado en el documental televisivo que aparece sobre Malkovich en la película, es el escritor dramático por antonomasia. Por tanto la construcción de la identidad masculina en crisis se establece, no mediante un paralelismo con *El lago de los cisnes*, sino con el ballet clásico y algunas de sus características:

En primer lugar este género de danza se caracteriza porque generalmente presenta dos estereotipos antagónicos de mujer, en el caso de *El lago de los cisnes*, se trata de Odette, la princesa cisne que ha sido víctima de un encantamiento por el cual durante el día se convierte en cisne y durante la noche es una joven doncella, y de su sosias Odile, la hija de Rothbart, el brujo que lanzó el hechizo contra Odette. En este caso ambos personajes tienen las mismas características físicas por lo que durante un baile Sigfried, el príncipe enamorado de Odette que está llamado a romper el hechizo con su amor, pensando que a quien tiene delante es al cisne blanco anuncia su boda con Odile provocando que el hechizo no se pueda romper. Odette (pequeña Odile) viste de blanco es modesta, delicada y vive alejada de la civilización; Odile, el cisne negro que da título a la película de Darren Aronovsky (2010), es «la sombra negra de Odette, en la que la malignidad y asertividad se encuentran apasionadamente entrelazadas»<sup>14</sup> (Bull & Jennings, 2004, 52). El hecho de que una misma bailarina haga ambos papeles no solo lo convierte en uno de los mayores retos interpretativos del canon clásico, sino que saca a relucir otro de los grandes temas del cine contemporáneo: el del doble, tema que aparece también en las ya mencionadas *Cisne Negro*, *El club de la lucha* e incluso *Adaptation*, en la que es posible imaginar que el hermano gemelo del protagonista, Douglas Kaufman, no existe<sup>15</sup>. Este dualismo queda también patente en la película mediante los personajes Lotte/Odette, que es presentada como la mujer sensible y maternal cercana a la naturaleza (trabaja con animales a los que trata como si fueran sus hijos, apenas lleva maquillaje y su pelo aparece siempre encrespado), en cambio Maxine/Odile representa la mujer fatal: fría, calculadora que maneja a los hombres a su antojo. No obstante, el paralelismo termina ahí ya que en la película Lotte no languidecerá porque le abandona su marido (de hecho lo hace cuando es Maxine quien parece olvidarla por Malkovich-Craig) y Maxine no depende de nadie, si engaña y manipula es para cumplir sus propios objetivos, no como Odile que lo hace siguiendo las órdenes de su padre. Además el personaje de Lotte resulta no ser la mujer doméstica que pudiera parecer al principio, con su viaje a través de Malkovich (viaje al que es la primera en acceder por propia voluntad) se presenta como una mujer valiente en una posición pasional con un fin activo.

---

<sup>13</sup> El tutú es la falda que llevan las bailarinas generalmente hecho de tul o muselina. Existen varios tipos siendo lo más común el romántico consistente en una falda larga y el *tutú tardo-romántico*, o *a la italiana* (también denominado de plato) consiste en una faldita corta y rígida, en forma de disco vaporoso apoyado en las caderas de la bailarina y dejando al descubierto toda la pierna. (Craine & Mackrell, 2004, 485).

<sup>14</sup> "Odile, meanwhile, is Odette's dark shadow, in whom malignity and self-assertion are thrillingly entwined."

<sup>15</sup> Resulta interesante también que el director de la película Spike Jonze se llame en verdad Adam Spiegel (Spiegel en alemán significa espejo).

Otro de los elementos que caracterizan al ballet es que el encuentro amoroso es imposible ya que se tratan de amores prohibidos. En el caso de *El lago de los cisnes* el amor en el mundo real queda imposibilitado por culpa del hechizo, en el final más extendido ambos enamorados se suicidan lanzándose al lago lo cual les permite disfrutar, según la versión, de un amor eterno en el más allá o de un amor en el que ambos están convertidos en cisnes<sup>16</sup>. En la película el encuentro sexual tiene lugar pero tendrá lugar entre dos mujeres.

Una tercera característica del ballet que se relaciona más claramente con la escena del ballet de la película hace referencia a las características del cuerpo de baile. Éste tiene como función proporcionar un marco visual a las escenas de la pareja protagonista tanto cuando se encuentran ellos solos como cuando están los dos juntos. Generalmente el cuerpo de baile está formado únicamente por mujeres y se mueve con asombrosa homogeneidad, de hecho un cuerpo de baile ideal es «aquél donde las bailarinas tienen la misma estatura, la misma complexión, cuyas piernas, brazos y cabezas se elevan, se separan o se inclinan exactamente la misma distancia. Los pasos son del mismo tamaño, el gesto es similar. Se diría que son clónicas» (Martínez del Fresno, 2001, 243). En la película estos seres clónicos rodean a la gran marioneta cuyo rostro es el de Craig pero no posee ningún otro indicativo de identidad, de hecho se puede asumir que representa a Sigfried pero es poco probable dadas las diferencias con el ballet original, además su cuerpo carece de atributo sexual alguno de forma que se puede interpretar que se equipara la marioneta-bailarín al resto del cuerpo de baile, a pesar de su evidente protagonismo, es decir, la marioneta-bailarín queda degradada a la categoría de irreal, asexuado y sin identidad. Teniendo en cuenta que las mujeres representadas en la película no son seres etéreos capaces de sacrificarse por el amor en la manera que lo hace Odette o que sigan indicaciones de una figura paterna, como en el caso de Odile, es fácil comprender por qué sobre el escenario no se podía enfrentar a esa marioneta sin identidad a Odette u a Odile como sucede en *El lago de los cisnes*, ya que estas en su identificación con las protagonistas femeninas de BJM se convierten en seres independientes que poco tienen que ver con el «ángel del hogar»<sup>17</sup> decimonónico que la bailarina clásica representa.

### **El hombre que hay al extremo de las cuerdas y la mujer que hay detrás del hombre**

Jonze y Kaufman crean un personaje en crisis que no logra alcanzar sus deseos. De hecho, como ya se ha explicado, aunque consigue convertirse en otra persona y estar en otro cuerpo, al final no consigue moverse de forma diferente, pensar diferente ni sentirse de forma diferente, ya que cuando consigue dominar a otra persona convirtiéndola en una marioneta, lo cierto es que no es él quien maneja los hilos sino Maxine quien está controlando a Craig en todo momento.

---

<sup>16</sup> En otras versiones Sigfried muere ahogado y Odette va al cielo convertida en cisne o queda llorando la muerte de su amado. La versión original, que apenas se representa hoy en día, establecía que Sigfried derrotaba al brujo Rothbart rompiendo el hechizo y pudiendo contraer matrimonio con Odette.

<sup>17</sup> Ideal burgués decimonónico al que debía de aspirar toda señorita de bien. Se caracterizaba por su candidez, castidad y sumisión a los deseos del padre o marido.

Esto se puede relacionar con una de las representaciones de dios como marionetista dentro de la cultura popular: el cartel de la obra musical *My Fair Lady* (Frederick Loewe, 1956) en el que dios mueve los hilos de Rex Harrison (que interpreta al profesor Higgins) y éste a su vez los de July Andrews (que interpreta a la señorita Doolittle). Al comparar este cartel con uno de los que se hizo de BJM en el que aparece Craig manejando los hilos de Malkovich se observa que falta representar a la que maneja verdaderamente los hilos que sería Maxine, quien de completarse la imagen, ocuparía el papel de dios, resultando una buena metáfora visual de la crisis de la masculinidad de la que trata la película y del advenimiento de la diosa.

## Bibliografía

- BANES, S. (2004). *Dancen Women. Female Bodies on Stage*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BULL, D. & JENNINGS, L. (2004). *The Faber Pocket Guide to Ballet*. Londres: Faber & Faber.
- CRAINE, D. & MACKRELL, J. (2004). *Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- EISENBERG, E. (2014). "How Being John Malkovich was Changed" En: Cinema Blend Recuperado de: <http://www.cinemablend.com/new/How-Being-John-Malkovich-Was-Changed-From-Original-Script-68129.html>
- FALZON, C. (2011). "On *Being John Malkovich* and Not Being Yourself". En: LaRocca, D. (ed.). *The Philosophy of Charlie Kaufman*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky. (pp. 46-65).
- HILL, D. (2010). *Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Hollywood Pranksters, faboulists and dreamers. An Excursion Into the American New Wave*. Harpenden: Kamerabooks.
- LÓPEZ ROJAS, J. (2000). "El mundo según Malkovich". En *El cultural* 5 de marzo de 2000. Recuperado de: <http://www.elcultural.es/revista/cine/El-mundo-segun-John-Malkovich/3392>
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2001). "El ballet clásico como discurso de la diferencia". En: Sauret Guerrero, t. (ed.) *Lucha de género en la historia a través de la imagen*. (Vol. 1) Málaga: CEDMA. (pp. 229- 244)
- MARQUES DA ROSA, A. (2005). "*Being John Malkovich* and the Deal with the Devil in *If I Were You*: Two Destinies for Excessive Projective Identification" En: Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul. vol. 7 nº2. Recuperado de: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-81082005000200002&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-81082005000200002&script=sci_arttext&tlng=en)
- MAYSHARK, J.F. (2007). *Post-pop Cinema: The search for Meaning in New American Film*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers.
- MICHAEL, C. (2013). "Spike Jonze on letting *Her* rip and *Being John Malkovich*". En: *The Guardian*. 9 de septiembre de 2013. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/sep/09/spike-jonze-her-scarlett-johansson>.
- OTT, W. (2005). "It's my Heeeeeaaaad!: Sex and Death in *Being John Malkovich*". En: Blessing, K. & Tudico, P.J. *Movies and the Meaning of Life: Philosophers take on Hollywood*. Peru, Illinois: Open Court Publishing Company. (pp. 62- 69).



- PETERS, J. (2000) "John Malkovich" En: *Blanco y Negro* 5 de marzo de 2000. (p. 18-23).
- PERKINS, C. (2012). *American Smart Cinema*. Edimburgo: Edimburg University Press.
- SCONCE, J. (2002). "Irony, Nihilism and the new American 'smart' film". *Screen* Invierno, 2002. 343-369.
- SRAGOW, M. (1999). "Being Charlie Kaufman". *Salon* 11 de noviembre de 1999. Recuperado de: <http://www.salon.com/1999/11/11/kaufman/>.
- WALTON, J.M. (Ed.) (1999). *Craig on Theatre*. Londres: Methuen Drama.