

Crisis y representación en *La jungla*: el hombre justo, el lugar adecuado, el momento oportuno

Ignacio Sánchez Hernández¹; Carlos Méndez Anchuste²

Recibido: 29 de abril de 2018 / Aceptado: 1 de mayo de 2018

Resumen. El presente artículo se propone estudiar las cinco películas que, hasta la fecha, componen la franquicia *La jungla de cristal* —a saber: *La jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), *La jungla 2: Alerta roja* (*Die Hard 2: Die Harder*, Renny Harlin, 1990), *La jungla de cristal III: La venganza* (*Die Hard: With a Vengeance*, John McTiernan, 1995), *La jungla 4.0* (*Live Free or Die Hard*, Len Wiseman, 2007) y *La jungla: Un buen día para morir* (*A Good Day to Die Hard*, John Moore, 2013)— mediante un acercamiento multidisciplinar. Pretendemos analizar y poner de manifiesto cuál ha sido la evolución de la franquicia dentro de un ámbito cinematográfico —cine de acción hollywoodiense de finales del siglo XX y comienzos del XXI—, pero también en contexto con cuestiones de índole social, económica y política. Comprobaremos la evolución de la saga y su influencia en el cine contemporáneo; examinaremos la desigual recepción que, en términos de consumo, ha tenido la franquicia; y discutiremos cómo ciertos cambios políticos, culturales y sociales han influido en la construcción de las tramas de las sucesivas películas. Para ello nos centraremos en el análisis de varios elementos esenciales en la configuración del universo de *La jungla de cristal*: el protagonista, los villanos, el espacio y el tiempo. Los veinticinco años que ha abarcado la saga desde su nacimiento en 1988 hasta el estreno de la quinta entrega en 2013 nos permiten realizar un recorrido coherente y lo suficientemente amplio como para extraer unas lecturas relevantes.

Palabras clave: *La jungla de cristal*, Hollywood, cine de acción, *blockbuster*, estudios culturales, cultura popular.

[en] Crisis and Representation in 'Die Hard: the Just Man, the Right Place, the Right Moment

Abstract. This article aims to study the five films that, up to date, composed the franchise *Die Hard* —namely: *Die Hard* (John McTiernan, 1988), *Die Hard 2: Die Harder* (Renny Harlin, 1990), *Die Hard: With a Vengeance* (John McTiernan, 1995), *Live Free or Die Hard* (Len Wiseman, 2007) and *A Good Day to Die Hard* (John Moore, 2013)— through a multidisciplinary approach. We intend to analyze and highlight the evolution of the franchise within a cinematographic field—the Hollywood action cinema of the late Twentieth and early Twenty-first centuries— but also in context with social, economic and political issues. We will look at the evolution of the saga and its influence on contemporary cinema; we will examine the unequal reception, in terms of consumption, of the franchise; and we will discuss how certain political, cultural and social changes have influenced the construction of the plots in successive

1 Fundación Promaestro (España)
E-mail: inac.sh@gmail.com

2 Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: carlosmendezanchuste@gmail.com

films. For this we will focus on the analysis of several essential elements in the articulation of the *Die Hard* universe: the protagonist, the villains, space and time. The twenty-five years that the series has covered since its birth in 1988 until the release of the fifth installment in 2013 allow us to trace a coherent route and to extract some relevant readings from it.

Keywords: *Die Hard*, Hollywood, Action Cinema, Blockbuster, Cultural Studies, Popular Culture

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Personajes. 4. El espacio. 5. El tiempo. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Sánchez Henández, I. y Méndez Anchuste, C. (2018) Crisis y representación el La jungla: el hombre justo, el lugar adecuado, el momento oportuno, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (2), 245-260. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.59457>

1. Introducción

La jungla de cristal es una saga de películas compuesta por, hasta la fecha, cinco entregas —todas producidas por Twentieth Century Fox—: *La jungla de cristal* (*Die Hard*, 1988), dirigida por John McTiernan; *La jungla 2: Alerta roja* (*Die Hard 2: Die Harder*, 1990), dirigida por Renny Harlin; *La jungla de cristal III: La venganza* (*Die Hard: With a Vengeance*, 1995), dirigida por John McTiernan; *La jungla 4.0* (*Live Free or Die Hard*, 2007), dirigida por Len Wiseman; *La jungla: Un buen día para morir* (*A Good Day to Die Hard*, 2013), dirigida por John Moore.

La jungla de cristal—a partir de este momento, nos referiremos a la saga en su conjunto como *La jungla*, para diferenciarla de la primera entrega— supuso un cambio de paradigma en el cine de acción de Hollywood: fue un éxito de taquilla que se convirtió en un clásico de su género; dio mayor relevancia al espectáculo masivo y a los efectos especiales; lanzó al estrellato a su protagonista, Bruce Willis —cuyo rostro quedaría asociado indefectiblemente al cine de acción—; trató con cierta profundidad cuestiones de género, clase y raza; y dio lugar a múltiples secuelas en las que la autorreferencialidad se hizo cada vez más evidente como parte del discurso post-clásico (Thomas Elsaesser y Warren Buckland, 2002: 27-28).

La estructura innovadora del primer filme fue replicada inmediatamente por el resto de *majors*, convirtiendo el llamado “escenario *Die Hard*” en un elemento reconocible para el gran público, e inaugurando una nueva etapa dentro del cine de acción. En los años noventa se estrenaron numerosos filmes herederos: *Operación: Soldados de juguete* (*Toy Soldiers*, Daniel Petrie Jr., 1991), *Pasajero 57* (*Passenger 57*, Kevin Hooks, 1992), *Alerta máxima* (*Under Siege*, Andrew Davis, 1992), *Máximo riesgo* (*Cliffhanger*, Renny Harlin, 1993), *Speed: Máxima potencia* (*Speed*, Jan de Bont, 1994), *Alerta máxima 2* (*Under Siege 2: Dark Territory*, Geoff Murphy, 1995), *Muerte súbita* (*Sudden Death*, Peter Hyams, 1995), *Daylight: Pánico en el túnel* (*Daylight*, Rob Cohen, 1996), *Decisión crítica* (*Executive Decision*, Stuart Baird, 1996), *La roca* (*The Rock*, Michael Bay, 1996), *Air Force One* (*El avión del presidente*) (*Air Force One*, Wolfgang Petersen, 1997), *Con Air* (*Convictos en el aire*) (*Con Air*, Simon West, 1997) o *Speed 2* (*Speed 2: Cruise Control*, Jan de Bont, 1997). Todavía en el nuevo milenio es posible encontrar filmes que replican la estructura: *16 calles* (*16 Blocks*, Richard Donner, 2006) *Serpientes en el avión* (*Snakes on a Plane*, David R. Ellis, 2006), *12 trampas* (*12 Rounds*, Renny Harlin,

2009), *Dredd* (Pete Travis, 2012), *Asalto al poder* (*White House Down*, Roland Emmerich, 2013) u *Objetivo: La Casa Blanca* (*Olympus Has Fallen*, Antoine Fuqua, 2013).

La jungla es una de las franquicias más exitosas del Hollywood reciente. Entre las cinco entregas que la componen han recaudado solo en salas 502,4 millones de dólares en EE.UU. y Canadá, y 1.435,1 en todo el mundo³. Las cifras de recaudación por película son las que siguen:

- *La jungla de cristal*. 83,0 millones de dólares de recaudación en EE.UU. y Canadá. 140,8 millones de dólares de recaudación en todo el mundo. *Ranking*: 7^a en EE.UU. y Canadá⁴.
- *La jungla 2: Alerta roja*. 117,5 millones de dólares de recaudación en EE.UU. y Canadá. 240,0 millones de dólares de recaudación en todo el mundo. *Ranking*: 8^a en EE.UU. y Canadá / 7^a en todo el mundo.
- *La jungla de cristal III: La venganza*. 100,0 millones de dólares de recaudación en EE.UU. y Canadá. 366,1 millones de dólares de recaudación en todo el mundo. *Ranking*: 10^a en EE.UU. y Canadá / 2^a en todo el mundo.
- *La jungla 4.0*. 134,5 millones de dólares de recaudación en EE.UU. y Canadá. 383,5 millones de dólares de recaudación en todo el mundo. *Ranking*: 17^a en EE.UU. y Canadá / 12^a en todo el mundo.
- *La jungla: Un buen día para morir*. 67,3 millones de dólares de recaudación en EE.UU. y Canadá. 304,7 millones de dólares de recaudación en todo el mundo. *Ranking*: 52^a en EE.UU. y Canadá / 24^a en todo el mundo.

A pesar de que a nivel de recaudación *La jungla 4.0* y *La jungla: Un buen día para morir* se han mantenido por encima de los 300 millones de dólares en todo el mundo, el aumento de la inflación enmascara la realidad. Ambos filmes estuvieron lejos de ser los *blockbusters* que sí fueron las tres primeras entregas⁵, a las que se debe el estatus de *La jungla* como un fenómeno de masas global. No obstante, las cinco películas han afianzado a John McClane como un héroe de acción singular y un icono de la cultura popular.

2. Metodología

En las siguientes páginas, analizaremos *La jungla* atendiendo, por un lado, a la evolución estética de la misma y, por otro, a su relación con los imaginarios sociales desplegados en el cine de finales del siglo XX y principios del XXI. Nos ocuparemos así del modo en el que las cinco películas articulan sus discursos al tiempo que interpretamos estos en estrecha correspondencia con las variaciones que

3 Salvo que se indique lo contrario, las cifras de taquilla han sido extraídas de la página web especializada Box Office Mojo: <http://www.boxofficemojo.com>.

4 El ranking mundial de este año no se encuentra registrado en la web Box Office Mojo.

5 Resulta significativo que la última entrega se estrenase, a diferencia del resto, fuera del período estival —la época tradicionalmente reservada para los *blockbusters*—. Su estreno en febrero es, probablemente, síntoma de que sus productores ya no confiaban tanto en el producto.

los contextos de producción y de recepción han sufrido en el período determinado por sus respectivos estrenos (1988-2013).

Nuestro estudio pretende poner de manifiesto cómo el estatus de obra influyente marca el desarrollo histórico de la saga y, lo que es más relevante, cómo ese desarrollo posterior y el devenir social, político y cultural han enriquecido significativamente dicha obra. La asunción tácita del postulado de los estudios culturales de que la de la recepción es la instancia última de sentido—esto es, que es el espectador el que construye el sentido de cualquier obra—no debe ser óbice para proponer una metodología de análisis que parta del reconocimiento de elementos textuales, formales y estructurales de relevancia destacada—como hace, por ejemplo, Celestino Deleyto (2003) en su estudio sobre el cine de Hollywood de los años noventa—.

En este punto, un diálogo de *La Jungla 2: Alerta roja* nos puede ayudar a definir la estructura profunda de la saga, que trasciende al protagonista como elemento vertebrador de la saga:

Grant (John Amos): ¡Es usted el tipo equivocado en el lugar equivocado y en el momento equivocado! John McClane: La historia de mi vida.

Encontramos en la “historia de la vida” del personaje principal, además de un recurso paródico inteligentemente dispuesto en el guión para apelar a la suspensión de la incredulidad del espectador, tres categorías formales decisivas: personajes —“el tipo equivocado”—, espacios —“el lugar equivocado”— y tiempos —“el momento equivocado”—. Sobre ellas desplegamos nuestro análisis, conectando continuamente las cinco películas entre sí.

3. Personajes

El protagonista de *La jungla* responde al perfil de los antihéroes. Arrogante y testarudo, John McClane está lejos de ser un policía modélico, un marido perfecto y un padre ejemplar. Al comienzo de *La jungla de cristal III: la venganza*, sus compañeros especulan sobre su paradero, toda vez que le han suspendido del servicio activo y se ha separado de su mujer: “dudo que lo encuentres en una iglesia”, ironiza uno de ellos. Luego, con una resaca que le durará toda la película, McClane recorrerá Nueva York al dictado de un terrorista para evitar la detonación de unas bombas escondidas en concurridos lugares públicos: un parque, un vagón de metro, un colegio... Esta imagen de héroe que preferiría estar en otra parte, de salvador contra todo pronóstico, contra todo y contra todos, es la que cultiva McClane a lo largo de la saga. En el mejor de los casos —el que representaría *La jungla 2: Alerta roja*—, tanto su vida personal como su vida profesional parecen estancadas a causa de sus escasas habilidades sociales, y eso a pesar de que una y otra vez se enfrenta con éxito a amenazas que ponen en peligro a un número cada vez mayor de personas, entre las que casi siempre se encuentran su mujer o, después de divorciarse, sus hijos⁶.

En condiciones normales, John McClane jamás sería un referente moral; lo que ocurre es que el espectador le conoce siempre en situaciones excepcionales. Y, sin

6 En *La jungla de cristal III: La venganza* son los sobrinos del buddy, Zeus (Samuel L. Jackson), los que terminan por estar en peligro.

ser un dechado de virtudes, él es capaz de hacer lo que nadie más puede hacer. Pero a diferencia de los héroes representativos del ciclo de acción de la época, su éxito no tiene que ver tanto con el tamaño de sus músculos—Rocky Balboa y John Rambo, Conan y Terminator, y tantos otros personajes interpretados por Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger— o de su pistola —como en el caso de Harry Callahan y Paul Kersey, solitarios justicieros garantes del orden público (con placa o sin ella) interpretados por Clint Eastwood y Charles Bronson— como con su ingenio y socarronería. Con el personaje de John McClane, Bruce Willis da forma definitivamente a otra corriente de héroes de acción iniciada por Harrison Ford en el género de aventuras con Han Solo e Indiana Jones y que Mel Gibson, con Martin Riggs, había llevado al policíaco⁷.

Además, un tipo de clase trabajadora, con mala suerte, insatisfecho en su vida sentimental e infravalorado en el trabajo es una figura con la que la mayoría del público masculino puede identificarse con relativa facilidad —alopecia incipiente incluida—. Las proezas de los otros cuerpos de la acción —de los musculosos Stallone y Schwarzenegger, de los acrobáticos Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris o Steven Seagal— están al alcance de muy pocos y son inimitables y, por mucha sorpresa y admiración que generen, también acaban provocando desapego y desconexión (Donovan, 2010), algo que no ocurre con el sufrido y cercano policía *currante*:

[Estas] historias presentan a policías vilipendiados en una economía de servicios más proclive a las habilidades comunicativas que al músculo, y donde sus irritadas parejas sentimentales no dudan en abandonarlos si no son capaces de amoldarse a los nuevos tiempos. Son personas sin suerte y, prácticamente, sin trabajo. A veces escuchan los consejos de sus colegas en materia de relaciones, pero siempre muestran valor cuando se trata de luchar contra el mal en su vertiente más peligrosa. Colegas, vecinos, amantes, e incluso algunas autoridades, les agradecen que les hayan salvado sus vidas (King, 1999: 123).

Por otro lado, el texto de *La jungla* potencia la lectura de John McClane como un lobo solitario o un *cowboy* desde la primera película. A McClane le preguntan a menudo si se cree John Wayne o Gary Cooper. Como los *sheriffs* John T. Chance y Will Kane en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) y *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), McClane es un agente de la ley que se enfrenta con insuficientes aliados y escasos medios, en un espacio limitado y en un tiempo reducido, a un grupo de malhechores que tiene aterrorizado a civiles indefensos. Pero, para triunfar, la placa nunca es suficiente. McClane, digno heredero de otros personajes interpretados por Wayne en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John

7 Todos los personajes citados han dado pie a sagas cinematográficas, la mayoría todavía vivas hoy en día, ya sea en forma de secuelas o *remakes*. La primera película de cada una de estas franquicias son *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Acorralado* (*Rambo*) (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982), *Conan, el bárbaro* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982), *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984), *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974), *La guerra de las galaxias. Episodio IV: Una nueva esperanza* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) y *Arma letal* (*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987). No deja de ser curioso que Bruce Willis haya sido el actor elegido para interpretar a Paul Kersey en el *remake* de *El justiciero de la ciudad: El justiciero* (*Death Wish*, Eli Roth, 2018).

Ford, 1956) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), se sitúa en la frontera entre la civilización y la barbarie y no titubea a la hora de emplear métodos tan expeditivos como discutibles, aunque eso le acarree un cierto grado de marginación social. Desobedece a sus superiores, desafía a “compañeros” del FBI y de la CIA, se salta la ley de diversas formas y, por lo general, dispara antes de preguntar; el problema jurisdiccional que se planteaba en la primera película con un policía de Nueva York reticente a acatar las órdenes de las autoridades de Los Angeles es baladí comparado con el conflicto internacional entre Rusia, Europa y Estados Unidos que McClane y su hijo están al borde de desatar en la quinta entrega.

No obstante, McClane se muestra siempre irónico respecto a sus habilidades reales y es su comicidad, más que su predisposición a apretar el gatillo, lo que mejor le define. “A mí siempre me gustó Roy Rogers y esas camisas con lentejuelas que llevaba”, puntualiza en la primera entrega, asociándose antes a un cantante protagonista de *westerns* musicales que a los tradicionales “tipos duros” —el célebre “Yippee-ki-yay” proviene de canciones de aquellos filmes—. McClane oculta sus múltiples carencias con chistes y bromas, pero no por ello deja de ser resolutivo ni de poner su integridad física al servicio de la causa. El componente autoparódico, clave en la construcción del personaje y cada vez más acusado en *La jungla*, se combina con esta concepción sacrificial del cuerpo del protagonista. McClane es vulnerable, física y emocionalmente. Es tiroteado, golpeado y zarandeado en todas las entregas; en la primera, se mueve con los pies destrozados por cristales sin poder encontrar unos zapatos de su talla durante la mayor parte del metraje; en la tercera, debe lidiar con una sobresaliente jaqueca; tras varias idas y venidas, la relación con su esposa se rompe definitivamente y el contacto con sus hijos pasa a ser reducido y distante, como se pone de manifiesto en las dos últimas películas.

Antes de pasar a analizar la otra cara de la moneda —el personaje del antagonista—, conviene puntualizar que, pese a su carácter solitario, McClane recibe la ayuda puntual de personajes secundarios que también cubren algunas de sus carencias: Al Powell (Reginald VelJohnson) es su único aliado en el exterior del edificio Nakatomi Plaza; Holly (Bonnie Bedelia) es la voz de la cordura y la serenidad en tiempos de crisis; Zeus y Matt (Justin Long) aportan sus particulares habilidades —el primero, su conocimiento de las calles; el segundo, su conocimiento de internet—; y Jack (Jai Courtney) es el joven *sidekick* del protagonista⁸.

En el año 2003, el American Film Institute publicó una lista con los cincuenta héroes y cincuenta villanos más emblemáticos de los primeros cien años de la historia del cine estadounidense. *La jungla de cristal* aparece en esa lista —tan dudosa y reveladora como todas las listas que elabora la popular institución— pero, curiosamente, en el apartado de los villanos. Hans Gruber, el personaje que interpretara Alan Rickman en la primera entrega, ostenta dicho honor⁹. Afirmaba un gurú del guión que “un protagonista y su historia sólo pueden resultar tan intelectualmente fascinantes y emocionalmente atractivos como lo permitan sus fuerzas antagonistas” (McKee, 2004: 381); pues bien, la inclusión de Gruber en el listado de la AFI también nos

8 Las figuras del buddy y el sidekick han sido ampliamente estudiadas como parte fundamental del cine de acción de los años ochenta y noventa. La más canónica buddy movie de *La jungla* es la tercera entrega. Para profundizar en el concepto, véase Ames (1992), Tasker (1993) o Fuchs (1993).

9 La lista completa puede consultarse en el siguiente enlace: <http://www.afi.com/100years/handv.aspx>.

permite constatar la capital importancia que llega a tener el antagonista o villano —o, desde una perspectiva narratológica más general, la figura del agresor— en los géneros y ciclos cinematográficos de acción.

Hans Gruber es vanidoso, culto, políglota y elegante; en apariencia es un personaje construido como un negativo de John McClane. Mientras éste presume de saber diferenciar a Wayne de Cooper —un conocimiento, bien es cierto, mucho más vinculado a la cultura popular hace tres décadas que ahora—, el otro se jacta de citar a Plutarco: “*Y cuando Alejandro vio la extensión de sus dominios, lloró porque no había más mundos que conquistar...*”. Sin embargo, la narración, el montaje y la puesta en escena establecen paralelismos entre el ladrón y el policía que van mucho más allá del simple juego de oposición y contraste, y que tienen un punto culminante en la primera escena que comparten en un mismo espacio, en la que Gruber se hace pasar por un rehén y ambos mantienen una conversación en la que se engañan mutuamente. La influencia de esta escena es rastreable en las secuelas, pues todas ellas contienen uno o varios momentos en los que el villano, o algún miembro de su grupo, se hace pasar por alguien del bando de McClane —esta estrategia de camuflaje es llevada al paroxismo en el quinto filme, en el que los sucesivos giros de guión acaban por modificar todas las filiaciones imaginables para Komarov (Sebastian Koch)—. Gruber se parece a McClane, o compite con él, en su capacidad de adaptación, en su humor irónico, en su carácter decidido y en su personalidad carismática.

Algo parecido ocurre con el grupo a las órdenes de Gruber. Lo que en un principio podría ser descrito como otro estereotipado muestrario étnico y multicultural tan del gusto de Hollywood, destaca por una cuidada caracterización de personajes, un hábil manejo de las subtramas y una medida utilización de los recursos cinematográficos. Pensemos en el detalle con el que la película presenta a los “terroristas” Karl (Alexander Godunov) y Tony (Andreas Wisniewski). De personalidades opuestas y, según descubrimos más adelante, hermanos, la muerte de uno de ellos a manos de McClane dará lugar a una subtrama de venganza cuya resolución sirve, en un postrero giro de guión, para redimir a otro personaje: Al es quien, superando un trauma personal, ejecuta a Karl cuando McClane se encontraba a su merced.

De modo elocuente, en 1995 John McTiernan retoma la saga resucitando a Hans Gruber en la figura de su hermano Simon (Jeremy Irons) e incluyendo así, de nuevo, una reparación fraterna, pero esta vez en una clave mucho más cínica: Simon utiliza su particular venganza contra McClane como cortina de humo para robar el oro del Banco de la Reserva Federal de Nueva York. Cabe destacar que esta supuesta *vendetta* es doblemente engañosa pues la forma en la que Simon la lleva a cabo remite a otro clásico del género en el que el villano era inequívocamente un psicópata. El protagonista de *Harry el sucio* —con el que McClane tiene no pocas cosas en común (policía solitario, grosero, ácrata y mordaz)— ya había recorrido una ciudad de cabina telefónica en cabina telefónica para intentar evitar, sin éxito, la muerte de una niña, pero Simon no es Scorpio y esta vez la bomba en el colegio es de sirope. McTiernan humaniza a su villano, alejándole de la etiqueta de “monstruo”, y le concede, además, una mayor relevancia planteando un triángulo amoroso entre él y sus principales subalternos, la pareja de asesinos formada por Mathias Targo (Nick Wyman) y Katya (Sam Phillips).

Los villanos de las demás entregas de *La jungla* reúnen varios rasgos de los hermanos Gruber —simplificando, podríamos decir que todos son cultos, de clase

alta y vanidosos— pero su construcción como personajes resulta más deslavazada y los conflictos que se presentan en sus respectivos grupos son menos atractivos. Llama especialmente la atención, en la cuarta película, el confuso modo en que Thomas Gabriel (Timothy Olyphant) pergeña un plan maestro hecho de retazos de los planes de los villanos que le precedieron: Gabriel es un traidor desencantado con el gobierno americano —como el Coronel Stuart (William Sadler) en *La jungla 2: Alerta roja*—, que realiza una complicada maniobra de distracción para mantener ocupadas a las autoridades —como Simon— y que cuenta con la activación de un protocolo de seguridad para completar su robo —como Hans—. Porque, y esto sí que es una constante, al final siempre se trata de dinero: todos los villanos de *La jungla* enmascaran, de modo más o menos convincente, una motivación económica bajo una pretensión moral, ya sea en forma de esperanza política¹⁰—en la primera, segunda y quinta entregas— o de venganza personal —en la tercera y cuarta—.

En este sentido, en *La jungla de cristal*, y no tanto en sus secuelas, se produce una identificación entre el grupo de villanos y los capitalistas que cierran tratos millonarios en los despachos del Nakatomi Plaza: todos ellos, como señala imprudentemente Ellis (Hart Bochner), buscan lo mismo—y ambos, nótese la ironía, son adversarios tanto de un policía de clase trabajadora como de un marido cuya mujer prospera en ese ambiente— pero no del mismo modo: Hans y los suyos no tienen ningún reparo en asesinar al presidente de la compañía o al propio Ellis para salirse con la suya. Con la desintegración inminente de la Unión Soviética, los villanos de esta película parecían venir para sustituir el miedo al comunismo y al “terror rojo” por el cuestionamiento de un capitalismo sin freno: ¿quién podrá salvarnos de un mundo regido únicamente por el dinero?

4. El espacio

Uno de los aspectos formales más definitorios de *La jungla de cristal* fue el particular uso que se hizo del espacio. Limitado y acotado, el espacio se convertía en un continente donde unos y otros, héroes y villanos, convivían bajo un mismo techo, enfrentados: el edificio Nakatomi Plaza. Así vio la luz el “escenario *Die Hard*”, término con el que crítica y academia se refirieron a esta particular representación espacial con consecuencias narrativas, caracterizada por una acotación severa del espacio físico en el que se desarrolla la acción. En estas producciones, el protagonista, sin apenas ayuda externa, ha de enfrentarse por sí solo a todos sus antagonistas en un espacio limitado y, por momentos, claustrofóbico—a menudo se emplean términos como “*confined*” o “*enclosed*” para referirse a estos espacios—.

Es la propia limitación espacial la que pone en marcha la trama y permite desarrollar narrativamente la propuesta. No hay escapatoria; ni especulación, solo crisis. John McClane está atrapado y ha de pasar a la acción; y no importa que esté de permiso navideño —*La jungla de cristal* y *La jungla 2: Alerta roja*—, suspendido y con resaca —*La jungla de cristal III: La venganza*—, a punto de acabar su turno durante el puente del 4 de julio —*La jungla 4.0*— o de vacaciones en el extranjero —*La jungla: Un buen día para morir*—.

10 Esperanza (Franco Nero), así se llama el dictador al que presta sus servicios Stuart para, según él, frenar el avance del comunismo.

La aportación estética de John McTiernan a *La jungla* también tiene que ver con esta concepción peculiar del espacio en el que transcurre la trama. *Depredador* (*Predator*, 1987) y *La caza del octubre rojo* (*The Hunt for Red October*, 1990), las películas que dirigió justo antes y después de *La jungla de cristal*, revelan a un cineasta preocupado por la influencia que un escenario acotado –una jungla, un submarino– puede tener en el desarrollo dramático (véase Rodríguez Terceño, 2014). El propio “escenario *Die Hard*”, por otra parte, no constituye una estructura netamente original; algunos filmes previos en los que, en mayor o menor medida, *La jungla de cristal* se basa, abarcan desde *Solo ante el peligro* o *Aeropuerto* (*Airport*, George Seaton, 1970), hasta *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, John Guillermin e Irwin Allen, 1974), *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975) o *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Sin embargo, el filme dirigido por John McTiernan llegó en el momento preciso en que el cine de acción comenzaba a explotar en EE.UU. y el resto del mundo¹¹.

El ciclo de acción de Hollywood se mantuvo más o menos estable –aumentó progresivamente el presupuesto de cada producción y se elevó el grado de amenaza/destrucción– hasta el estreno de *Matrix* (*The Matrix*, Lilly y Lana Wachowski, 1999). La película escrita y dirigida por las hermanas Wachowski inauguró el ciclo de superhéroes, todavía vigente hoy en día. El escenario limitado y claustrofóbico da pie al global y masivo. No hay límites ni fronteras; para ello, el protagonista ha de devenir en superhombre. No vale con el héroe regular de clase media, antihéroe, patoso en sus relaciones, de resaca. Ha de ser todopoderoso y omnipresente. Spiderman, los X-Men, Batman, Superman, IronMan... Todos, en cuanto a modernos héroes globales, sufren un proceso abracadabrante; de ser un el perfecto don nadie, como le sucedía a Neo en *Matrix*, a terminar siendo el mesías en que se transforma el personaje interpretado por Keanu Reeves en *Matrix Revolutions* (*The Matrix Revolutions*, Lilly y Lana Wachowski, 2003). Esta realidad se ve reflejada en la saga que nos ocupa, en la que el espacio se ha ido ampliando progresivamente: desde un rascacielos en Los Ángeles hasta una fábrica abandonada en Chernóbil, pasando por un aeropuerto en Washington, el metro y los túneles de Nueva York y las autopistas de todo Estados Unidos. No obstante, por mucho que el espacio se hipertrofié siguiendo la estela de los hipertrofiados nuevos héroes de acción, el territorio en el que se mueve McClane siempre es un espacio tratado en términos de acción y amenaza: un espacio pequeño o grande pero siempre controlado por los antagonistas y en el que el protagonista debe aprender a moverse en un tiempo contrarreloj.

McClane tiene más de *cowboy* errante atrapado en territorio “enemigo” que de autoridad justiciera. En cuatro de las cinco películas que conforman la saga, McClane es un policía lejos de la ciudad en la que trabaja y en la única película que transcurre en su ciudad es arrojado constantemente fuera de su jurisdicción y fuera de su

11 El auge de ciertas productoras especializadas en el género como The Cannon Group o Carolco Pictures –responsables principales de la exportación masiva del cine de género gracias a modernas técnicas como la venta anticipada de los derechos de distribución o la explosión del mercado doméstico–, así como de figuras esenciales de la talla de los productores Joel Silver o Jerry Bruckheimer, ayudaron a configurar el cine de acción y a hacerlo algo masivo. Resulta imposible explicar ahora la influencia de estas productoras y estos profesionales del mundo del cine, pues sobrepasan con mucho los límites del presente artículo, pero su mención se nos antoja importante. Véase Méndez Anchuste (2016) para profundizar en el ciclo de acción de Hollywood de los años ochenta y noventa.

ambiente: arrojado desde una furgoneta a las calles de Harlem con un cartel que reza “odio a los negros”, arrojado al centro de Wall Street tras una explosión en el metro y en camiseta de tirantes... A efectos territoriales, McClane tiene más de “forastero libertador” que de guardián protector (véase Balló y Pérez, 2010: 62-63) y, en este sentido, no se parece tanto a los *sheriffs* antes citados de *Solo ante el peligro* y *Río Bravo* como al forastero inmortalizado por Alan Ladd en *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), al mercenario encarnado por Toshirô Mifune en *Yojimbo* (*Yôjinbô*, Akira Kurosawa, 1961) o al pistolero vagabundo interpretado por Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)¹² —si bien el lenguaraz McClane, ya lo hemos dicho, se aleja del tipo lacónico representado por todos ellos—.

Así que, en vez de atender únicamente al uso del espacio cinematográfico en tanto generador de una micro-estructura del género de acción, podemos avanzar y orientar la reflexión hacia ese espacio-territorio en el que se desarrolla la acción: Los Ángeles en la primera película, Washington en la segunda, Nueva York en la tercera, Estados Unidos en la cuarta y Rusia en la quinta¹³.

En la primera película, el hecho de que McClane sea neoyorquino es tan relevante de cara a la construcción del personaje y a los imaginarios convocados como que la ciudad en la que se encuentra de visita sea Los Ángeles. Nueva York, la ciudad más poblada de los Estados Unidos y justificada alegoría cinematográfica del caos, la violencia y la frustración social, particularmente en los años ochenta y noventa¹⁴; Los Ángeles, la segunda ciudad más poblada de los Estados Unidos e imagen de éxito, dinero y espectáculo, particularmente mientras Hollywood ha sido fábrica de sueños e industria cultural dominante. “California”, dice el protagonista nada más bajar del avión cuando ve a unos jóvenes abrazarse; más allá de los guiños idiosincrásicos, esta oposición entre costa Este y costa Oeste confiere mayor patetismo a la situación del protagonista, quien se ve a sí mismo como un duro neoyorquino que tiene que salvar a un montón de ingenuos angelinos incapaces de gestionar ninguna crisis.

Por otra parte, el protagonista adquiere ese rol mesiánico, tan caro al cine de acción en su mezcla de imaginarios religiosos y discursos morales (véase Lyden, 2003: 141-152), porque el mismo espacio—y no únicamente en tanto que “escenario *Die Hard*”— está descrito narrativamente como un ambiente agresivo y hostil; la ciudad en la que se desempeña McClane es una ciudad de pecado, una “ciudad terrena cinematográfica” que necesita ser redimida (véase Sánchez Hernández, 2016: 401-404): la violencia, el alcohol, el dinero, las drogas y el sexo caracterizan la celebración navideña que tiene lugar en el Nakatomi Plaza. Luego, los espacios y las localizaciones en las que las secuelas transcurren contribuyen a potenciar esa imagen mesiánica de McClane pero incidiendo, sobre todo, en su carácter patriótico y norteamericano.

12 Bruce Willis interpretará al protagonista de *El último hombre* (*Last Man Standing*, Walter Hill, 1996), otro remake de *Yojimbo*... toda vez que la de Leone ya lo era.

13 Siempre según la narración y sin tener en cuenta las localizaciones de rodaje; se pueden matizar más los espacios de la cuarta y quinta entregas.

14 En los últimos años la alegoría difícilmente se sostiene: de los 2.250 asesinatos que llegaron a contabilizarse en Nueva York en aquella época se ha pasado al mínimo histórico de 290 homicidios registrados en 2017. Más información en: https://elpais.com/internacional/2018/01/01/actualidad/1514827647_760087.html

El aeropuerto de *La Jungla 2: Alerta roja* se perfila como un escenario de transición ubicado precisamente en Washington, capital del país y “corazón de la democracia” —como irónicamente apostilla McClane cuando intenta sin éxito que le quiten una multa—. La ciudad que nunca duerme, en *La jungla cristal III: La venganza*, enfatiza el contraste entre un McClane desahuciado y sin hogar en la que es su ciudad, y un grupo de mercenarios de la antigua Unión Soviética que, después del golpe, tendrá que “decidir qué país quieren comprar” —en palabras de su líder—. La ciudad deviene en país, en *La jungla 4.0*, y el país en hemisferio, en *La jungla: un buen día para morir*: de Nueva York a Chernóbil, haciendo escala en Moscú, y con McClane causando más destrozos que en cualquier otra entrega. Este final en Chernóbil, que nos retrotrae a los años ochenta, es también un guiño al ciclo actual de cine de superhéroes de Marvel y DC: McClane no necesita de radioactividad para desarrollar “poderes”.

5. El tiempo

En los epígrafes anteriores ya hemos relacionado algunas articulaciones del discurso con transformaciones sociales, políticas y culturales que se han producido en el tiempo que la saga abarca. Un buen número de preocupaciones e inquietudes referidas a esa época se podrían explicar desde tres *topics* recurrentes: la masculinidad, la tecnología y el terrorismo.

John McClane es Bruce Willis, y Bruce Willis es John McClane. El uno no puede entenderse sin el otro y ambos configuran un determinado modelo de masculinidad para tiempos de crisis, la antítesis perfecta de los cuerpos musculosos del período de Vietnam:

Las películas antibélicas representaron la experiencia de Vietnam a través de cuerpos masculinos que eran filmados para parecer pequeños, vulnerables e implícitamente destructibles —cuerpos como los de [...] Michael J. Fox, Willem Dafoe y Tom Cruise—. Entretanto, los filmes de derechas de Norris, Stallone, Hackman y Schwarzenegger, a los que *Rambo: Acorralado Parte II* dio vida, se valieron del megacuerpo masculino para articular esta visión de unos Estados Unidos invencibles que no es que “perdieran la guerra”, simplemente se les impidió ganar (Boose, 1993: 74-75).

Resulta interesante al respecto el hecho de que Willis fuera un actor televisivo emergente asociado a la comedia cuando aceptó el papel que le lanzaría al estrellato como icono de un nuevo ciclo de acción de Hollywood. En buena medida, esta representación cinematográfica de un “nuevo hombre” consolidada a finales de los años ochenta es también un retorno en clave paródica a los héroes y antihéroes del cine clásico, especialmente del *western*, del *film noir* y del cine de aventuras.

En la primera película la reflexión sobre la masculinidad y los roles de género se introduce de forma explícita en la trama: el protagonista viaja a Los Ángeles invitado por su esposa, que se ha instalado allí para progresar en su carrera profesional, y lo primero que descubre es que ella ha vuelto a usar su apellido de soltera. Herido ya en su orgullo, lo siguiente que descubre es que, en efecto, las expectativas laborales y salariales de su mujer son bastante más altas que las suyas. Significativamente, dichas circunstancias se reintegran al relato en el desenlace del filme: el Rolex que le había regalado la empresa a su mujer cae al vacío con el villano y ella se vuelve a hacer

llamar por el apellido de él. Esta aparente capitulación final al discurso “patriarcal”, que le permite al protagonista volver a sentirse el “macho”, no debería impedirnos realizar otras lecturas más progresistas del tratamiento de la cuestión de género. En primer lugar, Holly es una mujer independiente, inteligente, decidida y valiente que se erige como figura de autoridad y que asume por completo la gestión de la crisis en el grupo de los rehenes una vez que el presidente de la compañía es asesinado. En segundo lugar, la narración, que adopta en muchos momentos el punto de vista del protagonista, sanciona sin ambages el comportamiento de McClane hacia Holly y no al revés: McClane se enfada consigo mismo tras discutir con Holly, se confiesa a Powell (“ella nunca me ha escuchado decirle ‘perdona’”) y, finalmente asume el apellido de soltera de su mujer justo antes de que ella recupere el de su marido—más una negociación mutua que una capitulación—. En tercer lugar, la fundada intuición que puede tener cualquier espectador de que la posición patriarcal de McClane como protector de su mujer y de su familia tiene un carácter provisional se confirma en las siguientes entregas: en *La jungla 2: Alerta roja* McClane ha cedido a los deseos de Holly y se ha trasladado a vivir a Los Angeles, donde ella ha continuado con éxito su carrera; en *La jungla de cristal III: La venganza* McClane vive solo en Nueva York y no se habla con su mujer; y en *La jungla 4.0* McClane es un hombre divorciado que tampoco se habla con sus hijos.

El cambio más relevante lo encontramos en esa evolución: McClane pasa de ser un marido “fallido” en la primera y segunda entregas a ser un padre “fallido” en la cuarta y quinta, con el punto de inflexión que supone la tercera, en la que ni su mujer ni ninguno de sus hijos aparecen. En un redundante giro de connotaciones incestuosas, *La jungla 4.0* reserva para Lucy McClane el mismo arco y desarrollo respecto a John que antes tuviera su madre —rechazo inicial, cambio de apellido, gestión de crisis como rehén y reencuentro final, con recuperación del apellido de McClane—. Pero desde la Holly de las dos primeras entregas, valiente, ambiciosa e independiente, capaz de negociar con secuestradores, de mantener la calma en un avión a punto de estrellarse y de rebatir con contundencia la imagen “mediática” de mujer indefensa¹⁵, hasta la Lucy de la quinta película, que se limita a despedir a su padre en el aeropuerto y a recibirle después junto a su hermano, los personajes femeninos de *La jungla* han sufrido una extraordinaria involución.

La jungla de cristal era una de esas películas de la era Reagan que, según Douglas Kellner, fueron impulsadas por una ideología conservadora anhelante de imágenes de supremacía blanca y que, básicamente, “suscitaban el placer en torno a un comportamiento extremadamente masculino y violento” (2011: 50). Paradójicamente, dicha aseveración parece más coherente y certera si la referimos a *La jungla: Un buen día para morir*, en la que John y Jack McClane son los estandartes de una masculinidad blanca asociada a la potencia y al vigor, a la experiencia del veterano de guerra y al ardor del joven soldado, ambos patriotas estadounidenses, que se enfrentan a dos rusos, un padre y una hija, políticos, cicateros y farsantes que no creen más que en el dinero. Sobresale de cara a la construcción de este discurso el hecho de que, en vez de ver mermadas sus capacidades físicas con la edad y el envejecimiento, John sea capaz de proezas físicas cada vez más apabullantes (véase Feasey, 2011).

15 El periodista sensacionalista que interpreta William Atherton en ambos filmes acaba reculando siempre ante la fuerza de sus argumentos.

McClane es “un héroe análogo en un mundo digital”. La oposición que subrayaba el *tagline* de *La jungla 4.0*. había estado ya bien presente desde la primera escena del primer filme—el miedo a volar de McClane, su inoperancia ante el ordenador de la entrada del Nakatomi Plaza, su nula capacidad para enviar un fax en la segunda película—. Esta idea de héroe a la antigua usanza emparenta más si cabe a este rudo policía con otro rudo agente de la ley que también hacía las cosas a su manera, que también tenía que trabajar al margen del sistema, que también era descrito como un “dinosaurio” y que también, en definitiva, parecía más un vaquero solitario que un agente de la ley; Harry Callahan, no obstante, parecía oponer una mayor resistencia que John McClane a los cambios políticos y sociales—curiosamente, *La lista negra* (*The Dead Pool*, Buddy Van Horn, 1988) la quinta y última entrega de la saga de Harry, se estrenó el mismo año que la primera entrega de *La jungla*.

Pero, aunque ya fuera un rasgo distintivo de la saga, esta oposición tecnológica destaca sobremanera en la cuarta entrega, que refleja la expansión de internet de los años noventa. En *La jungla 4.0* la red se integra como signifiante en la narración y de un escenario que es más o menos ajeno para el protagonista pasamos a uno cuyos patrones le son indescifrables. El marco digital en el que debe librar la guerra, en el que se mueven con habilidad villanos y aliados, es para él incomprensible; la amenaza tecnológica y terrorista se extrema así hasta el delirio virtual:

No es John Wayne pero la situación es la misma: el viejo héroe llevado a enfrentarse con sus desfasados métodos a un mundo en proceso de mutación, sólo que las nuevas tecnologías han sustituido a los automóviles [...]. Lo destacable es el despliegue de medios para asegurar la seguridad pública, pero también su otra cara, la debilidad de los sistemas frente a la habilidad de los hombres (los héroes, claro) (Imbert, 2010: 451).

Merced a la tecnología, la amenaza terrorista pasa a ser global. Se detecta con claridad en la última película el cambio a un nuevo escenario militarista y post-Irak, de la llamada guerra contra el terror—el hijo de John es un espía al margen de la ley que opera fuera de Estados Unidos— en la que el actor Bruce Willis también tuvo un papel. En 2005 ofreció una recompensa de un millón de dólares a quien facilitara información para capturar a los líderes de Al Qaeda: “No lo hago sólo por nuestro país—declaró Willis—. Lo hago por todo el mundo [...] ha llegado la hora de parar el terrorismo” (Huerta Floriano, 2008: 87). Significativamente, después del 11-S el radio de acción del protagonista de *La jungla* se amplía no porque el espacio forme parte del plan de los villanos sino porque McClane decide perseguirles más allá del escenario que estos habían dispuesto. En las tres primeras entregas, la acción transcurría en un edificio, en un aeropuerto y en una ciudad porque esos eran los tableros de ajedrez escogidos por los villanos para jugar una partida contra las autoridades; en la cuarta película el policía recorre Virginia Occidental tratando de anticiparse a sus enemigos y en la quinta viaja en coche de Moscú a Chernóbil sin que estos sospechen absolutamente nada.

No obstante, hablar de la relación entre *La jungla* y las amenazas terroristas no es únicamente hablar de las filiaciones o transferencias que se producen entre los actos terroristas reales y las amenazas terroristas ficcionadas, algo perfectamente comprensible—especialmente en el cine de acción—, sino también del carácter augural que tuvieron las primeras entregas. En un artículo de *The New Yorker* publicado pocos días después de los atentados del 11-S, Anthony Lane recogía

algunas de las frases que entonces más había escuchado tanto a la gente en la calle como a los periodistas de televisión: “Era como una película. «Como *Independence Day*». «Como *La jungla de cristal*». «No, como *La jungla 2*». «*Armageddon*»”. De hecho, en octubre de ese mismo año tuvo lugar una reunión entre guionistas de Hollywood y oficiales de la CIA y del Pentágono con el objetivo de idear y prevenir eventuales acciones terroristas y escenarios de crisis que, parecía, solo podían darse en tal magnitud dentro de la ficción. En este cónclave, en el que “el pensamiento estratégico rindió homenaje a la imaginación filmica” (Francescutti, 2004: 10), participó el guionista de las dos primeras películas, Steven E. de Souza: la saga estaba ya integrada en el imaginario cultural de Occidente y había aportado visiones categóricas desde las que interpretar el mundo. Más que predecir nada—los acontecimientos retratados en *La jungla 2: Alerta roja*, por ejemplo, son una singular mezcla de sucesos e imágenes reales que llenaban los telediarios de la época (desde el atentado de Lockerbie en 1988, el mayor ataque contra civiles estadounidense antes del 11-S, hasta las guerras contra el narcotráfico y la injerencia norteamericana en Sudamérica, con la invasión de Panamá en 1989)—, *La jungla* dio claves de lectura y de asimilación del terrible espectáculo que el público contemplaba ahora fuera de las salas¹⁶.

6. Conclusiones: el hombre justo en el lugar correcto y en el momento oportuno

El cuarto de siglo que abarca *La jungla* ha sido pródigo en ese tipo de acontecimientos que tan fácilmente tildamos de históricos. Desde un prisma estadounidense, el desmoronamiento de la Unión Soviética, los atentados del 11-S, las dos Guerras del Golfo, las intifadas en territorio palestino, la invasión de Panamá, los disturbios raciales de Los Ángeles, la masacre de los davidianos de Waco o el atentado de Oklahoma City constituyen una fuente de imágenes del desastre demasiado fecunda como para que Hollywood la ignore. Pero también es verdad que, a partir de esas imágenes, son pocos los filmes que componen cuadros complejos y relevantes manteniendo un tono ligero y reafirmando a cada minuto su carácter de divertimento. La obra dirigida por John McTiernan en 1988 fue demasiado satisfactoria y exitosa en ese aspecto como para que Hollywood no la replicase.

El cine de acción de los años noventa no puede entenderse sin *La jungla de cristal*. Películas que reproducían el “escenario *Die Hard*”, que estaban dirigidas y escritas por los responsables de *La jungla* o que se apropiaban del personaje interpretado por Willis, alcanzaban los primeros puestos de la taquilla internacional —*El último Boy Scout (The Last Boy Scout)*, Tony Scott, 1991), *Máximo riesgo*, *Speed: Máxima potencia*, *Twister* (Jan de Bont, 1996), *Jumanji* (Joe Johnston, 1995), *El quinto elemento (Le cinquième élément)*, Luc Besson, 1997), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), etc.—. John McClane se había convertido en el hombre justo en el lugar correcto y en el momento oportuno. McClane es una actualización lógica de Harry

16 Cabe apuntar, como curiosidad, que quien viera *La jungla de cristal III: La venganza* durante la campaña presidencial estadounidense de 2016 seguramente se sorprendería de que dos de las figuras públicas mencionadas en la trama fueran Donald Trump y Hillary Clinton. Más de una década antes de que nadie imaginase que ambos serían siquiera candidatos, los personajes de *La jungla* ya bromeaban sobre ellos... Y lo cierto es que Clinton salía peor parada.

el sucio que, visto con mayor perspectiva, supone una revitalización en clave liberal-progresista de la paradoja del héroe del western, la del solitario que para mantener el orden y la justicia de una sociedad debe renunciar a vivir en ella como uno más. Por su parte, el espacio reducido y, sobre todo, férreamente delimitado de *La jungla* redefine los espacios del cine de catástrofes y se convierte en un acicate para la acción, lo que, unido a una hábil compresión del tiempo en el que transcurre la trama, confiere al filme un ritmo frenético. Y, en un momento en el que la Guerra Fría y los temores a ella asociados iban quedando atrás, *La jungla* trajo villanos a los que solo les importaba el dinero y cargó sobre los hombros de un policía de clase trabajadora la responsabilidad de depurar el sistema.

Empero, hay un punto de inflexión en la saga. A tenor de su influencia posterior, de sus recaudaciones, de la recepción de la crítica y de la configuración de los elementos estructurales analizados en el presente artículo, hablar de *La jungla* es hablar, fundamentalmente, de las tres primeras entregas. Los doce años que separan la cuarta de la tercera—cinco más que los que separan la tercera de la primera— parecen demasiados hasta para John McClane, que ahora compite a los ojos del espectador con una pléyade de superhéroes. Aunque su personaje no se desdibuje, sus objetivos y sus enemigos sí. La desintegración de la Unión Soviética y la proliferación de soldados apátridas daba un contexto para entender a los villanos de las tres primeras películas como oscuros reflejos o productos de un capitalismo ya sin límites; sin embargo, las amenazas globales que después del 11-S han colmado los imaginarios de la acción —el terrorismo yihadista, el cambio climático, la crisis económica— no se han integrado coherentemente en el universo de *La jungla*, con cada nueva entrega más preocupada que la anterior en incluir guiños autoparódicos y en rendir variopintos homenajes a sus predecesoras. Por su parte, el espacio, otrora elemento clave y fundacional, se rompe en una miríada de microespacios intrascendentes de un a su vez macrolugar inacotable e incontrolable. Las dos últimas películas han deconstruido tanto los elementos que hasta entonces habían configurado una saga pertinente y pionera que han llegado a vaciarla de contenido.

7. Bibliografía

- Ames, Christopher. (1992). "Restoring the Black Man's *Lethal Weapon*: Race and Sexuality in Contemporary Cop Films". *Journal of Popular Film & Television*. Vol. 20, nº 3, pp. 52-60.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. (2010). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Boose, L. E. (1993). "Techno-muscularity and the Boy Eternal: From Quagmire to the Gulf". En Cooke, Miriam & Woollacott, Angela (eds.), *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohan, Steven & Rae Hark, Ina. (1993) (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Cooke, Miriam & Woollacott, Angela. (1993) (eds.), *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton University Press.
- Deleyto, Celestino. (2003). *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Donovan, William Barna. (2010). *Blood, Guns and Testosterone: Action Films, Audiences,*

- and a Thirst for Violence*. Lanham: Scarecrow Press.
- Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren. (2002). *Studying Contemporary American Film, a Guide to Movie Analysis*. Arnold: Bloomsbury USA.
- Feasey, Rebecca. (2011). "Mature masculinity and the ageing action hero". *Groniek*, nº 190, pp. 507-520. ISSN: 0169-2801.
- Francescutti, Pablo. (2004): *La pantalla profética*. Madrid: Cátedra.
- Fuchs, Cynthia J. (1993). "The Buddy Politic". En Cohan, Steven & Rae Hark, Ina (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel. (2008). "Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S". *Comunicación y Sociedad*. Vol. XXI, nº 1, pp. 81-102.
- Imbert, Gérard. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Kellner, Douglas. (2011): *Cultura mediática*. Madrid: Akal.
- King, Neale. (1999). *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.* Philadelphia: Temple University Press.
- Lane, Anthony. (2001): "This Is Not a Movie". En *The New Yorker*, 24 de septiembre. Recuperado <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/this-is-not-a-movie>
- Lyden, John C. (2003). *Film as Religion. Myths, Morals and Rituals*. New York: New York University Press.
- McKee, Robert. (2004). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Méndez Anchuste, Carlos. (2016). *El ciclo de acción de Hollywood (1980-2015): industria, autoría y cine de acción en la obra de Steven Seagal*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Rodríguez Terceño, José. (2014). "Construcción del espacio narrativo en el cine de John McTiernan: hacia el sello de autor". *Revista de Comunicación de la SEECI*. Año XVII (35), pp. 34-45. ISSN: 1576-3420.
- Sánchez Hernández, Ignacio. (2016). *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Tasker, Yvonne. (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. New York: Routledge.