

*El cine como persuasión cultural: Estados Unidos y “el enemigo común”
1950-1968.*

Alejandro López Rozo

alopezro.historia@gmail.com

Monografía de grado para optar el título de historiador

Asesor

Eduardo Domínguez Gómez

Mg. en Historia

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Historia

Medellín

2018

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a todas las personas e instituciones que hicieron posible esta investigación.

En primer lugar, agradezco a mi familia por el apoyo y amor que siempre me ha brindado en diversos proyectos de vida que he emprendido, principalmente en mi formación universitaria, especialmente agradezco a mis padres que me han aguantado y nunca me obligaron a estudiar alguna carrera que a ellos les pareciera más conveniente y, por el contrario, me enseñaron a que debía formarme en algo que me despertara pasión, la historia fue ese algo. Doy las gracias a mis tías y hermanos que también han estado a mi lado brindándome su apoyo.

Un reconocimiento gigante a mi esposa, Yuliana María Gómez, compañera de vida desde hace ya 12 años, que siempre ha creído en mí y está presente para darme una voz de aliento para continuar avanzando en el difícil camino de la vida. Este trabajo es tanto mío como de ella, pues aportó mucho con su amor y sus conocimientos para su construcción.

Agradezco también a mis compañeras de Happy World Import Export S.A.S que siempre me alentaron a continuar en los momentos difíciles, quedando en especial muy agradecido con mi jefe Beatriz Cecilia Pérez, que nunca dejó de creer en mí y me extendió su mano, permitiéndome estudiar y trabajar al mismo tiempo, sin importarle los horarios, en ocasiones tan “atravesados”, que la universidad imponía, muchas gracias de corazón.

Finalmente, y sin restar su importancia, doy las gracias a la Universidad de Antioquia donde se me brindó la oportunidad de formarme en el oficio del historiador. A todos los docentes y compañeros del departamento de Historia que con sus diversos conocimientos aportaron a mi formación profesional. En especial al profesor Eduardo Domínguez Gómez, de quien tuve la suerte de tener como asesor y brindarme todos sus conocimientos para la construcción de este trabajo.

Un agradecimiento especial a Leidy Yohana Ossa Viana, compañera de Historia que siempre estuvo apoyando mi labor investigativa y aportando con sus apreciaciones referentes al trabajo. Al economista e historiador Johan Esteban Zapata Colorado que me colaboró mucho

en la construcción inicial de este proyecto de investigación. Y a la historiadora Isabel Restrepo por sus valiosas orientaciones al evaluar la versión final de esta monografía.

Contenido

Índice de imágenes.....	6
Índice de fotogramas	6
Resumen	8
Abstract	8
Keywords	9
Introducción	10
Capítulo I: El nacimiento de una nación	23
Utopía o realidad, ¿Un nuevo proyecto para un nuevo mundo?	25
Estados Unidos, pueblo escogido y tierra prometida	30
Consolidación y expansión del proyecto político de nación.....	34
El cine como herramienta política	37
El carácter de mercancía	48
El cine como herramienta hegemónica y de legitimación ideológica	55
Lo cultural en lo político.....	57
Capítulo II. Lo político desde Hollywood	64
Estados Unidos y Rusia: dos mundos diferentes.....	71
La segunda posguerra	74
Hollywood vs URSS.....	76
Guerra Fría y retorno a las armas blandas: la cultura y el aparato de justicia.....	80
Tres ejemplos del discurso hegemónico en Hollywood.....	90
El discurso contra hegemónico dentro de Hollywood	117
El cine como revelador de verdades políticas	129
La excepcionalidad del poder	131
La excepcionalidad del poder en <i>Dr. Strangelove</i>	134
La comedia bombardea: <i>The Russians Are Coming, the Russians Are Coming</i>	142
Capítulo III. La expansión de la frontera cultural y el enemigo político en América Latina	149
En Colombia.....	155
Consideraciones finales.....	156
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158

FUENTES PRIMARIAS	158
Material audiovisual	158
Publicaciones periódicas	158
Archivo	159
Páginas Web	159
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA	160
Libros	160
Capítulos de libros	162
Artículos de revista	163
Tesis	165
Material Audiovisual	165

Índice de imágenes

Ilustración 1. Mapa de la isla de Roanoke (1585)	26
Ilustración 2. Mapa colonias de New York, New Jersey, Delaware y Pennsylvania (Barry Lawrence Antique Maps Inc.)	27
Ilustración 3. The Trail of Lewis and Clark 1804 – 1806, Manchester, N.H. / 1945 ca, 15" x 29"	31

Índice de fotogramas

Fotograma 1	48
Fotograma 2	48
Fotograma 3	54
Fotograma 4	55
Fotograma 5	55
Fotograma 6	92
Fotograma 7	92
Fotograma 8	94
Fotograma 9	94
Fotograma 10	99
Fotograma 12	102
Fotograma 13	103
Fotograma 14	104
Fotograma 15	104

Fotograma 16.....	105
Fotograma 17.....	105
Fotograma 18.....	107
Fotograma 19.....	107
Fotograma 20.....	111
Fotograma 21.....	112
Fotograma 22.....	113
Fotograma 23.....	113
Fotograma 24.....	114
Fotograma 25.....	115
Fotograma 26.....	116
Fotograma 27.....	117
Fotograma 29.....	123
Fotograma 30.....	124
Fotograma 31.....	124
Fotograma 32.....	125
Fotograma 33.....	125
Fotograma 34.....	127
Fotograma 35.....	127
Fotograma 37.....	128
Fotograma 38.....	136
Fotograma 39.....	139
Fotograma 40.....	140
Fotograma 41.....	141
Fotograma 42.....	143
Fotograma 43.....	148

Resumen

La visión que han construido los estadounidenses, en diversos momentos de la historia, acerca de poblaciones ubicadas fuera de sus fronteras territoriales, ha permeado todo su imaginario colectivo y los ha conducido a estereotipar algunas de éstas. Estos estereotipos pueden no ser completamente falsos, pero casi siempre tienden a exagerar algunos elementos de la realidad, y a su vez omitir otros, guiados, casi siempre, por las ideas de un reducido sector de la sociedad “americana” que controla el poder político, económico e ideológico del país. Esta investigación centrará su atención en el cine como arma política, productor de imaginarios y de consensos hegemónicos y contra hegemónicos, mostrando así a la política como un conjunto de relaciones antagónicas de poder, que se puede abordar desde el estudio del campo cinematográfico. En esta perspectiva, lo que se busca es estudiar cómo el cine estadounidense ha servido como herramienta para la construcción de un discurso del enemigo entre los años 1950-1968, periodo caracterizado por la aguda tensión en las relaciones políticas entre las dos potencias dominantes a nivel internacional: Estados Unidos y la Unión Soviética.

Palabras claves

Cine, Hollywood, Hegemonía, Contrahegemonía, Persuasión cultural, Enemigo común, Guerra fría, Estados Unidos, Unión Soviética.

Abstract

The vision that the Americans have built, at different times in history, about populations located outside their territorial borders, has permeated all their collective imagination and has led them to stereotype some of these. These stereotypes may not be completely false, but almost always tend to exaggerate some elements of reality, and in turn omit others, guided, almost always, by the ideas of a small sector of the "American" society that controls political power, economic and ideological of the country. This research will focus on the cinema as a political weapon, producer of imaginaries and of hegemonic and against hegemonic

consensuses, thus showing politics as a set of antagonistic relations of power, which can be approached from the study of the cinematographic field. In this perspective, what is sought is to study how American cinema has served as a tool for the construction of an enemy discourse between the years 1950-1968, a period characterized by the acute tension in political relations between the two dominant powers at the International: United States and the Soviet Union.

Keywords

Cinema, Hollywood, Hegemony, Counterhegemony, Cultural Persuasion, Common Enemy, Cold War, United States, Soviet Union.

Introducción

En la década de 1980 la disciplina histórica se vio fuertemente cuestionada por los adelantos teóricos y metodológicos impuestos desde disciplinas como la antropología, la sociología, la lingüística y ciencias sociales en general. Centrada en la utilización de herramientas metodológicas cuantitativas aplicadas al estudio de fenómenos culturales, gran parte de la disciplina histórica se basó en la recolección de datos reiterados para dar cuenta de una realidad específica¹. El panorama general de las ciencias sociales generó nuevas exigencias teóricas que trataron de resaltar otros objetos y fuentes de investigación que dieran cuenta de las actitudes de la vida en sociedad, ritos, creencias, entre otros temas que dieron apertura al diálogo metodológico y discursivo con otras disciplinas. Este llamado de atención, significó que muchos profesionales de la historia se dieran a la ardua tarea de plantear problemas y análisis desde una nueva perspectiva, cumpliendo con la inclusión de diversos objetos y fuentes al servicio de la investigación.

Esta apertura metodológica y teórica, permitió que otro tipo de fuentes no escritas, como es el caso del audiovisual, comenzaran a ser estudiadas y valoradas como archivos del pasado, alejándose de la pretensión de construir una historia *de hechos objetivos que hablen por sí mismos*, al estilo del positivismo, dado que este nuevo tipo de fuentes permiten analizar de forma más abierta los acontecimientos del pasado, es decir, dar cuenta de otro tipo de realidad específica: la de los contenidos de conciencia (o *utillaje mental* como los definió Lucien Febvre)². Es una historia de las mentalidades, las representaciones o las ideologías, que pretende mostrar todo aquello que no puede verse del modo tradicional y que está

¹ Esta metodología de trabajo se vio cuestionada en un primer momento por antropólogos y etnógrafos, cuando plantearon que la historia no sólo estaba patente en los documentos escritos, sino también en otro tipo de fuentes primarias como las costumbres, la memoria de los pueblos y en sus productos materiales o no que están llenos de significados para el historiador.

² El “utillaje mental” (cuyo papel es central en toda la obra de Febvre) de una civilización o de una época es, según él, el conjunto de las categorías de percepción, conceptualización, expresión y acción que estructuran la experiencia tanto individual como colectiva. En: André Burguière, *Diccionario Akal de Ciencias históricas* (Madrid: ediciones Akal, 1991) 472.

construyendo permanentemente sentidos sociales, en palabras de Germán Colmenares, “convenciones contra la cultura”³.

Dentro del gran acervo del audiovisual, nos encontramos con el cine como fuente valiosa para reconstruir y representar el pasado. El interés que suscita en gran parte de la sociedad ha conducido a diversos profesionales de las ciencias sociales a estudiar el impacto que tiene sobre una determinada comunidad en diferentes contextos sociales. Al ser producto de la misma acción humana, éste se convierte en una huella más del pasado, a través del cual podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época, por esta razón es una fuente válida para cualquier reconstrucción histórica. Y aunque algunos historiadores de nuestro país, aún se empeñen en no contemplarlo, son más los que en el transcurso de los años lo han integrado como fuente y objeto de investigación, aplicando sobre las imágenes en movimiento un riguroso análisis de crítica de fuentes, ya que al igual que la documentación escrita, plantea problemas de contexto, función, retórica, de calidad del recuerdo, etc., haciendo unas fuentes audiovisuales más confiables que otras⁴, dado que el filme es producido obedeciendo a exigencias y gustos de un público específico.

En general, el audiovisual abre nuevas perspectivas para analizar y representar los acontecimientos e ideas de una sociedad, desarrolladas a lo largo del tiempo. Desde la década de 1940 en el ámbito de las ciencias sociales se iniciaron discusiones teóricas alrededor de la relación historia y cine, el trabajo del teórico alemán Siegfried Kracauer aportó cuantiosamente a este proceso⁵. Posteriormente, las investigaciones y planteamientos teóricos de otros profesionales de la Historia como Pierre Sorlin, Román Gubern, Marc Ferro, Robert Rosenstone, entre otros, dieron un lugar a las fuentes audiovisuales como herramienta

³ “El estudio de las maneras de referirse al pasado no constituye una tarea puramente formal, una especie de aventura “deconstruccionista” *a la mode* que acabe por revelarnos un vacío desprovisto de toda referencia objetiva. Consiste más bien en el examen de ideologías y de valores implícitos en un texto, y en su confrontación deliberada con nuestras presunciones ideológicas y la inevitabilidad de nuestros valores. En: Germán Colmenares, *Convenciones contra la cultura: ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, cuarta edición, 1997).

⁴ Es importante tener en cuenta que la crítica de las fuentes visuales se debe apoyar en otras fuentes, ya sean de primera mano o bibliografía secundaria que ayuden al investigador a entender profundamente la situación política, social, cultural y económica de un determinado lugar en una determinada época.

⁵ Ver: Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (España: Paidós, 1982).

inestimable para la investigación histórica, que con el correr de los años ha logrado ganar terreno en el ámbito académico, y así destronar a la fuente escrita como la única válida para la construcción y representación del pasado de los pueblos⁶. El historiador francés Marc Ferro, en una entrevista publicada por el periódico chileno *Mercurio* en 2009⁷, brindó el ejemplo de cómo la obra de Jean- Luc Godard, *Historia del cine (1988)*, había suscitado un debate alrededor de la inclusión del material cinematográfico como fuente histórica y de la misma inclusión de Godard en los círculos académicos de la historia, demostró así que se podía hacer historia con base en la fuente fílmica documental y entablar preguntas-problema alrededor de la relación del cine con las diversas problemáticas históricas de los pueblos. Otro historiador, en este caso del arte, Aby Warburg (1866-1929), también intentó escribir una historia de la cultura basado tanto en las imágenes como en los textos, compartiendo la idea de que la fuente no escrita es válida para emprender una reconstrucción histórica de un determinado pueblo o acontecimiento social.

En nuestro país, muchos historiadores se resisten a continuar trabajando desde las líneas de investigación impuestas por la historia tradicional y han roto relación con algunos de sus aspectos metodológicos, políticos y temáticos, volcando sus intereses a favor de reflexionar la historia desde otras perspectivas de análisis y complementando las diversas fuentes documentales con otras no escritas. Los trabajos de investigación de Isabel Sánchez Méndez, *Cine de la violencia* (1987); Juan Carlos Rodríguez Niño, *La Violencia en Colombia, una realidad puesta en escena por el cine nacional* (2002); Hugo Hernán Arciniegas Quintero, *Medellín, cine y censura 1930-1956* (2005); Ana María Higueta y Nathali López Díez, *Memoria e imagen: cine documental en Colombia 1960-1993* (2011); Simón Puerta, *Cine y Nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia* (2013); Isabel

⁶ La lectura que hacen estos historiadores sobre el cine, parte de asumir a la imagen como un mecanismo y un objeto de estudio alternativo a la oralidad y la escritura, que tiene la historia para dar cuenta de la reconstrucción del pasado. Es decir, la forma en que la imagen muestra la ideología de una época, y los intereses políticos y económicos detrás de la realización del film. Estos no buscaron la posibilidad del cine de develar el hecho histórico que se reconstruyera en el film, sino ver por medio de estos el contexto en el cual las películas son producidas evidenciando el funcionamiento de las sociedades de las cuales surgen.

⁷Entrevista a Marc Ferro, “El cine es una contra historia de la historia oficial”, *El Mercurio* (Santiago de Chile) 20 de diciembre de 2009. Tomado de <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial> (Fecha de consulta: 10/06/2017)

Restrepo Jaramillo, *Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional 1958-1974* (2013); Angie Rico Agudelo, *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX* (2016), solo por mencionar una pequeña muestra de la ingente bibliografía de los estudios históricos alrededor del cine como problema y fuente de investigación, donde se combina con fuentes muy diversas que van desde artículos de revistas especializadas en cine de diferentes ciudades del país y una vasta bibliografía especializada en el tema de sus investigaciones, junto a los archivos de la Cinemateca distrital de Bogotá y el patrimonio fílmico colombiano. Corroboran la juiciosa labor y compromiso que todos estos investigadores sociales han tenido a la hora de entablar una relación estrecha del cine con la historia.

A esta labor se suman exploraciones acerca del cine político en nuestro país, tema que se había tratado muy poco y que las investigaciones de Camilo Andrés Palacios y Fernando Moreno López con su obra, *Cine político: recuperación histórica del tercer cine colombiano* (2008), de la Universidad de los Andes de Bogotá, junto al trabajo realizado por Gloria Pineda en su *Cine político marginal colombiano, las formas de representación de una ideología de disidencia 1966-1976* (2015), nos abren la perspectiva por medio de los análisis de las pocas obras que se produjeron bajo esta vertiente del llamado *tercer cine* y las formas como representaban por medio de la imagen la ideología de izquierda, anti colonialista, del momento, centrando su mirada en autores como Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, que con su producto visual lograron transmitir a muchos colombianos su desacuerdo con las políticas llevadas a cabo por el gobierno colombiano de la segunda mitad del siglo XX con respecto a los problemas de pobreza, violencia y abuso de derechos humanos en nuestro territorio. Su cine se inscribió en un marco más internacional que se denominó como *el nuevo cine latinoamericano* que entre otros objetivos lo que buscaba era contrarrestar la ofensiva del *mass-media* estadounidense.

Junto a la producción de los profesionales de la historia en relación con el cine, se ubica la literatura cinematográfica construida por críticos de cine colombiano como los pioneros Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (1978), obra en la que nos transporta en un viaje a los inicios del cine en el país a finales del siglo XIX, el cine silente, para luego

abordar por periodos lo ocurrido con el séptimo arte en tierras colombianas, concentrándose en la producción, distribución y exhibición del mismo, conectándolo a su vez con el impacto sobre el público y las divergentes respuestas de este que se manifiestan por medio de la legislación, la crítica y la censura. Su aproximación es descriptiva y técnica principalmente. En este mismo año, fundamental para el cine colombiano⁸, Humberto Valverde escribe el libro, *Reportaje crítico al cine colombiano*, en el que aborda por medio de una serie de entrevistas a directores locales de la talla de Lisandro Duque, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Francisco Norden, entre otros, la historia misma del cine nacional. La mirada de estos autores en relación a ella y su reflexión y crítica acerca de lo acontecido con el cine tras pasada la primera mitad del siglo XX y unos cuantos años de la segunda mitad del mismo.

A la obra de estos dos críticos cinematográficos se sumó a principios de la década de 1980 la del también crítico Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* (1981), en la que trabajó a profundidad los primeros años del cine en nuestro país, contando con entrevistas exclusivas a los primeros creadores cinematográficos del mismo como lo son Donato Di Doménico, Gonzalo Acevedo y Máximo Calvo, convirtiéndose en una obra “puente” entre nuestro tiempo y las primeras obras primas del cine colombiano. Por último, es importante resaltar la labor investigativa del también crítico Jorge Adrián Atehortúa Taborda, muy presente en los debates y producción crítica respecto al cine de nuestro país.

El cine a lo largo del siglo XX y estos dieciocho años del siglo XXI, se ha consolidado como una herramienta cultural de gran estimación para el estudio e interpretación del pasado, por ser un poderoso lenguaje sobre el cual se construyen diversos discursos no sólo sobre la historia sino también sobre el *poder* y así por medio de la imagen tratar de perpetuar en el tiempo discursos políticos e ideológicos que obedecen a intereses específicos de algunos grupos sociales en un determinado contexto social. En el pasado, no sólo disciplinas como la historia despreciaban al audiovisual como fuente y objeto de estudio, en el campo de la política también hubo quienes se negaron a darle la importancia que reclamaba, dirigiéndose a él tan solo para denominarlo como pasatiempo de analfabetos; al día de hoy, la política no

⁸ Recordemos que *La compañía para el fomento cinematográfico* (FOCINE), nace en 1978 y cierra sus puertas en 1993.

encuentra mejor aliado que el campo del audiovisual, en donde la televisión y el cine son herramientas o armas fundamentales para representar y difundir ideas culturales, políticas e ideológicas de una determinada sociedad.

Alrededor del cine como problema, se han desarrollado múltiples investigaciones; nuestro caso obedece específicamente a entender y analizar desde una perspectiva cualitativo-historiográfico cómo el cine y en especial el cine de *ficción* es utilizado como medio para desarrollar una trama *imaginaria* con la capacidad de representar esos discursos históricos que desembocaron en la forma en que un grupo social veía y entendía a otro diferente, junto a la revelación de diversas *verdades políticas*, demostrando cómo este género cinematográfico puede representar e interpretar al pasado y a determinadas problemáticas y hechos sociales con la misma validez que otros productos culturales.

La gran maquinaria cultural construida por los Estados Unidos y representada por Hollywood, para el caso concreto del séptimo arte, llevaron a que se fijaran los ojos sobre ella y preguntarnos el alcance que tuvo y tiene el cine como *herramienta política*, al servicio de una *ética y proyecto político* puritano-protestante. La expansión de la *frontera* no sólo geográfica sino cultural que desarrolló a lo largo de su historia una nación como los Estados Unidos hacen de ella un objeto de estudio atrayente para diversas ramas del conocimiento dentro de su territorio y fuera de él, en nuestro caso, es importante el papel que tuvo y tiene los Estados Unidos y primordialmente su producción cinematográfica en configurar los imaginarios colectivos de una sociedad como la nuestra. Vendernos una imagen positiva de su estilo de vida, idealizar sus valores e instituciones a la par de demonizar las de otras sociedades por medio de la imagen en movimiento, ha sido un trabajo de expansión cultural de más de cincuenta años; su visión de *otras* sociedades y sus intereses económicos y políticos se han reflejado en varias de las producciones cinematográficas más rentables de la historia, que sobrepasaron la producción cinematográfica local de varios países extranjeros y trató de apabullar propuestas interesantes de cambio social que venían de sectores vulnerables que encontraron que por medio de la imagen se podría luchar y buscar soluciones a las múltiples problemáticas sociales, políticas, económicas y culturales por las que pasaron y pasan esas *otras* sociedades; demostrando a la vez, cómo el cine sirve a la construcción de

una historia a *contra pelo*, alejada de los objetos y las fuentes de estudio que por muchos años han dominado la escena de la investigación histórica en nuestro país y en otros países como los Estados Unidos.

La intervención del cine hollywoodense en el mercado cinematográfico mundial es la representación de la intervención política y económica que han realizado los Estados Unidos en diversos territorios a lo largo del siglo XX. La visión que han construido los estadounidenses acerca de poblaciones ubicadas fuera de sus fronteras territoriales, ha permeado todo su imaginario colectivo y los ha conducido a estereotipar este tipo de sociedades. Estos estereotipos pueden no ser completamente falsos, pero casi siempre tienden a exagerar algunos elementos de la realidad, y a su vez omitir otros, guiados por las ideas de un reducido sector de la sociedad “americana” que controla el poder político, económico e ideológico. Por esta razón se indaga en este trabajo acerca de la construcción de un enemigo específico por medio de la utilización del cine como *arma política*. El objetivo principal es observar cómo esa construcción se llevó a cabo bajo el contexto histórico de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1950-1968) y que estuvieron caracterizados por una aguda tensión en las relaciones políticas entre las dos potencias dominantes en el nivel internacional: Estados Unidos y la Unión Soviética. Y cómo Hollywood pretendió utilizar todo su arsenal en pro de defender, robustecer y extender esa visión desde sus estudios cinematográficos, dejando fisuras por las cuales se colaron diversas manifestaciones disidentes que vieron en el cine una herramienta de expresión y representación de los acontecimientos y problemáticas sociales, construyeron de esta forma un discurso alejado de los objetivos e intereses del poder, permitiéndonos entender que algunos artistas de gran renombre e importancia en Hollywood se ayudaron de recursos provistos por las *majors* californianas para construir discursos en contra del conflicto bipolar del momento.

El periodo de corte de esta investigación que abarca toda la década de 1950 y parte de la de 1960, obedece en primer lugar a un intento de reducción del largo periodo que se denominó como la *Guerra Fría*, para brindar un mejor tratamiento del tema, lo que conllevó a la reducción y selección de una pequeña muestra de filmes del periodo, debido a que la producción cinematográfica anticomunista fue colosal. En segundo lugar, el periodo

seleccionado es de gran interés, a causa de las problemáticas sociales internas que vivió Estados Unidos, por ejemplo, la persecución macartista en los sectores públicos y privados de la sociedad estadounidense del momento, junto con el control, censura y cacería de brujas impuesta por el Comité de Actividades Antiamericanas en el sector cinematográfico del país, particularmente en Hollywood. Intensa intervención y persecución, que recibió colaboración de las grandes productoras o *majors* hollywoodenses. Periodo en el cual muchos artistas de la escena cinematográfica de Hollywood se vieron incluidos en la famosa *Lista negra*, que había comenzado a circular un poco después de finalizada la II Guerra Mundial y pervivió con alguna intensidad aproximadamente hasta el primer quinquenio de la década de 1960.

Años sesenta testigos de la mayor efervescencia en el conflicto bipolar del momento entre los Estados Unidos y la URSS; momentos caracterizados en hechos como la crisis de los misiles de 1962, junto a las diversas protestas de una sociedad civil cansada de ser testigo inmóvil de las acciones de sus gobernantes. Un período en donde surgieron movimientos sociales de protesta en el interior de los Estados Unidos y en otros lugares del planeta, en contra de las acciones bélicas por parte de los Estados Unidos en Vietnam, o manifestaciones en la *vieja* Europa en contra de la intervención de la URSS en Checoslovaquia (Primavera de Praga), o las protestas estudiantiles y de izquierda en París (mayo del 68), que se extendieron rápidamente a otros lugares del planeta. Espacio de insatisfacción y de cambio acompañado de la cultura como medio de manifestación social y resistencia en contra de las acciones y discursos hegemónicos del momento. Dentro de los Estados Unidos habría que sumar a esta serie de conflictos internos, los *politicidios* perpetrados a líderes políticos como Martin Luther King, Malcom X, John F. Kennedy y su hermano Robert, que calaron en la conciencia de muchos de los ciudadanos que veían inmóviles como sus gobernantes se escondían detrás de los ideales de “libertad” y de “paz” para llevar a cabo acciones bélicas en pro de los intereses de un grupo social específico.

Es 1968, precisamente, el año de corte de esta investigación debido a la importancia de los acontecimientos ocurridos en aquel año, que suscitaron cambios en diversos campos de la

producción humana⁹. Aunque la guerra en Vietnam continuó desarrollándose hasta 1975, fue durante los últimos años de la década de 1960 que se manifestó un desacuerdo social hacia ella en el interior de los Estados Unidos, lo que provocó reacciones de contención hacia esta problemática, por parte de un sector de la cinematografía hollywoodense que apoyaba las acciones del ejército en el sureste asiático, por esta razón seleccionamos el film de John Wayne, “The Green Berets”, como ejemplo de la búsqueda de persuasión por medio del cine hacia los jóvenes estadounidenses que se negaban ir a luchar a Vietnam, por no encontrar allí motivos para lidiar contra un enemigo, que ante los ojos de gran parte de la sociedad, ya no existía. Si durante el periodo en estudio nos topamos con cintas que no están nada de acuerdo con un discurso construido desde el poder, a partir de 1968 se desarrollarán diversas propuestas cinematográficas -de mejor calidad que las seleccionadas en este trabajo- de corte “contestario” y “crítico” para con los problemas socio-políticos, económicos e ideológicos dentro de la sociedad estadounidense y en referencia a su política internacional. Razón por la cual sería muy pretencioso abarcar un periodo más amplio que el antes expuesto. Sumando a esto que en la década de 1980 y bajo la tutela del presidente Ronald Reagan, el cine anticomunista tomaría de nuevo mucha fuerza como mecanismo de representación de unos ideales propios del proyecto puritano-protestante, detentor del poder. Lo que conlleva a que reduzcamos a una temporalidad más corta la investigación en proceso.

En pocas palabras, esta investigación centrará su atención en el cine como productor de imaginarios y creador de consensos hegemónicos y contra hegemónicos (Véase páginas 52-56) en un periodo determinado de la historia de los Estados Unidos, mostrando así a la política como un conjunto de relaciones antagónicas de poder. En esta perspectiva, lo que se busca es estudiar cómo el cine estadounidense ha servido como herramienta para la construcción de un discurso acerca del enemigo; reflejo esto de la realidad político-social e ideológica del periodo abordado.

⁹ El artículo del historiador mexicano Carlos Antonio Aguirre Rojas, “Ocho lecciones de método de la historiografía occidental entre 1968 y 2002”, nos enseña la saludable irrupción que tuvo la revolución cultural planetaria de 1968 para la transformación profunda e irreversible del conjunto completo de las estructuras de la reproducción cultural de todas las sociedades del orbe, en especial, en el campo historiográfico occidental. Para profundizar en este aspecto ver: Carlos Antonio Aguirre Rojas, “Ocho lecciones de método de la historiografía occidental entre 1968 y 2002”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, 11 (2002): 197-217.

El primer capítulo gira en torno al nacimiento de un proyecto político de nación estadounidense influenciado por una ideología puritano-protestante. Aquí es necesario realizar una contextualización acerca de la situación política y social de la Europa del siglo XVIII, que obligó al éxodo del pueblo puritano inglés y otros pueblos europeos a tierras norteamericanas. Seguido de un análisis de la edificación de un proyecto para un nuevo mundo, que desembocó en la construcción de una ética inductora de liderazgos sustentados en principios que se pretendían válidos universalmente, orientados a salvar a la humanidad de sí misma y a impulsar el desarrollo capitalista, convirtiéndose en el sustrato sobre el que se levantó la ideología de la misión universal liberadora de los Estados Unidos y la de su visión empresarial. Describiendo cómo el colono inglés fue estructurando una ideología propia, lejos de las ideas y costumbres del viejo orden representado por Europa, y en el territorio virgen, encontró el argumento perfecto para el desligamiento del antiguo orden y la construcción de un lugar en donde sus ideales, valores y acciones dieran frutos. Su posterior expansión y conquista de la frontera fue fundamental para comprender la idiosincrasia del ciudadano estadounidense, que entiende el concepto de *frontera* como algo relacionado con la geografía, que considera al mismo tiempo aspectos políticos, sociales, económicos y culturales. Estos últimos relacionados directamente con el séptimo arte. En este capítulo abordaremos la obra maestra de D.W. Griffith “The Birth of a Nation”, útil para entender la forma en que el cine representa los imaginarios colectivos de un determinado grupo social, y es utilizado como herramienta política bajo el servicio de un determinado proyecto ideológico, esto, a partir de la lectura e interpretación de algunos elementos simbólicos utilizados por el director, que dejan entrever el objetivo de Griffith con su filme, educar al ciudadano blanco en una senda ideológica acorde con los principios de la sociedad sureña tradicional del momento.

El segundo capítulo describe cómo ese reducido grupo social detentor del poder estadounidense pretendió adherir a todo ciudadano “americano” a un credo político, obedeciendo de esta forma a unos ideales democráticos de libertad, igualdad, propiedad, individualidad e imperio de la ley, para justificar acciones que violentaban física e ideológicamente al ciudadano que no era incluido dentro de dicho proyecto, y relacionó a

muchos de estos con el enemigo político del momento. Seguidamente, y para comprender mejor la rivalidad entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, es de nuevo necesario contextualizar al lector, dirigiéndolo hacia el verdadero origen de las disputas entre ambas naciones, desmintiendo de esta forma la versión oficial de que sus querellas políticas e ideológicas iniciaron inmediatamente concluyó el conflicto mundial de mediados del siglo XX. Esto, permitirá adentrarnos en la lucha que emprendió, gran parte de Hollywood, en contra de la ideología internacional de la Unión Soviética y la persecución a unos cuantos artistas estadounidenses inculcados por la presunta relación con el partido comunista “americano” y así analizar el papel que tuvo el Comité de Actividades Antiamericanas en la escena cinematográfica del Hollywood de los años cincuenta por medio de tres películas de memoria histórica: “Guilty by Suspición” (1991), “Good Night and Good Luck” (2005) y “Trumbo, la lista negra” (2015). Seguidamente, entenderemos la utilización del cine como un instrumento más, al servicio del *soft power* estadounidense, por medio del análisis de tres filmes adeptos a la ideología política dominante del momento: “The Iron Curtian” (1948), “The Day the Earth Stood Still” (1951) y “The Green Berets” (1968) fieles al objetivo de satanizar al enemigo, abriéndose paso entre el material filmico, conformado por documentales y filmes denominados de “higiene”, que buscaron advertir a la población de los peligros de la *amenaza roja* y a su vez impulsaban al ciudadano promedio estadounidense a hacer del asunto algo personal y así tomar las riendas de la defensa de las fronteras no sólo geográficas sino ideológicas del país.

¿Y esa otra parte de Hollywood que quiso parecer adepta a la lucha contra el *otro* soviético, pero que realmente no lo fue? Este reducido sector hollywoodense logró construir por medio de sus obras, un discurso contra hegemónico de forma tal que no sobrepasara los límites impuestos por la censura, filmes como “Pickup on South Street” (1953), “Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb” (1964), y “The Russians Are Coming, the Russians Are Coming” (1966) son representativos en este aspecto. Finalmente, analizaremos al cine de ficción como revelador de verdades políticas junto con la aplicación del concepto agambeniano de *excepcionalidad del poder* en la cinta de Stanley Kubrick: *Dr. Strangelove* y cerrar con la crítica, por parte del cine de comedia, que se le hace al conflicto

bipolar del momento, a través del filme dirigido por Norman Jewison: *The Russians Are Coming*, dentro del cual se le da voz al *otro*, al enemigo, lo que diferencia ésta con el resto de filmes críticos al conflicto.

Para llevar a cabo tal labor, es necesario servirse de una pluralidad metodológica como la que exige el estudio de un filme; en primera instancia se llevará a cabo el análisis de algunos diálogos que permitan entender la profundidad dramática y la idea central que pretende comunicar cada cinta. De esta forma, se citan textualmente diálogos relevantes entre los personajes, diálogos apegados a las formas lingüísticas cotidianas, directas, sin ningún tipo de elementos decorativos, brindando así solidez a los argumentos planteados por esta investigación. Seguidamente, se hará uso de algunos elementos del lenguaje cinematográfico para complementar la lectura de cada filme, dado que por medio de estos elementos se nos revela lo que no es evidente. Un ejemplo de esto es el uso de la iluminación en películas como “The Iron Curtain” y “Pickup on South Street”, junto a la adaptación de diversos arquetipos, estereotipos, y la aplicación de un lenguaje elíptico y metafórico, lo que revela la capacidad que tiene la imagen para transmitir diversos mensajes de tipo ideológico, que necesariamente no se manifiestan por medio del discurso. A la vez, este tipo de elementos cinematográficos sirven para la construcción de los personajes, por ejemplo, la iluminación claro/oscuro se utilizaba en esta clase de filmes, con el fin de reflejar el estado psicológico y emocional del individuo. De igual forma, la construcción de personajes obedece a la necesidad del autor de representar la idiosincrasia, formas de actuar o maneras de entender el mundo de un grupo social determinado, otorgándole características de tipo general a personajes particulares, que dejan entrever el espíritu del grupo. La utilización de elementos simbólicos en asociación con el contexto general del relato, también permitirá otorgar un significado al filme, que trasciende lo explícito, como ocurre con producciones de realizadores de la talla de Stanley Kubrick.

El tercer y último capítulo se concentra, específicamente en la expansión de la frontera cultural estadounidense y de la figura del *otro enemigo* en territorio latinoamericano, para demostrar una vez más, cómo el cine termina convirtiéndose en la herramienta política principal para la expansión fronteriza de un proyecto político de nación y asegura así un

amplio mercado para las producciones cinematográficas que defenderán un estilo de vida y unos valores propios de la “americanidad”, representados en las diversas películas que los latinoamericanos fuimos acogiendo como propias. Luego, se realizarán unas apreciaciones finales acerca de lo útil del cine como herramienta al servicio de diversos objetivos políticos e ideológicos de diferentes grupos sociales, al igual que resaltar de nuevo su valor como fuente y objeto de estudio para la disciplina histórica. Se concluye con un llamado de atención para continuar con el estudio acerca de esa lucha simbólica que se desarrolla por medio de la imagen entre dos discursos totalmente opuestos que representan las dos caras del poder. La construcción de un enemigo en común para una sociedad por medio de la imagen en movimiento, se dio en repetidas ocasiones en los diferentes países latinoamericanos, entre ellos Colombia. Por esta razón, este trabajo quiso ser un punto de partida de muchos otros estudios que se pregunten acerca de dicha construcción estereotipada de un enemigo para el caso de la cinematografía colombiana. Construcción que podríamos ubicar en el cine relacionado con la problemática de la violencia en nuestro país o en otro tipo de producciones, que retrataron la construcción de dos bloques políticos e ideológicos altamente poderosos y que se enfrentaron por quien detentaría la hegemonía política, junto con la aparición de otro tipo de conflictos y enemigos.

Capítulo I: El nacimiento de una nación

“[...] Nosotros, el Pueblo de Estados Unidos, a fin de formar una Unión más perfecta, establecer justicia, afirmar la tranquilidad interior, proveer la defensa común, promover el bienestar general y asegurar para nosotros mismos y para nuestros descendientes los beneficios de la libertad” [...]”

Constitución de los Estados Unidos, 1787

La convulsionada situación que afectó a la Europa del siglo XVII, por una crisis generalizada en los campos político, económico, social e ideológico; convirtió a este siglo en la antítesis del XVI. Epidemias, malas cosechas, guerras de religión, avances científicos y el ascenso de la monarquía absoluta, ejemplificadas en gobiernos como el francés y el británico, además de un imperio español que iniciaba su caída, fueron las efemérides claves del mismo.

Las luchas políticas e ideológicas se reflejaron muy bien en el contexto inglés, que al igual que su enemiga, Francia, llevaba muchos años en el proceso de construcción de un Estado sobre las bases del poder divino de los reyes. Múltiples teorías asociadas a este concepto de *poder divino* surgieron en la época, resaltando la importancia de una de ellas; la establecida por el intelectual francés Jacques Bossuet a mediados del siglo XVII en pos de defender el poder político de Luis XIV. Bossuet¹⁰ estableció cuatro puntos importantes que hacían de su teoría un argumento fundamental para el sostenimiento de esta clase de poder. Primero veía la autoridad del rey como el freno de pasiones y de una violencia generalizada entre la sociedad, como se venía percibiendo a causa de las luchas de religión; basaba dicho poder en el paternalismo reflejado en la estructura familiar, en donde el rey es la cabeza del Estado como el padre es la cabeza de la familia y por ende es el encargado de llevar las riendas y el destino del hogar. Dichos miembros del hogar, y este es el tercer punto, le deben obediencia a su líder, en el caso del Estado la sociedad debe obediencia a su rey por dos razones: patriotismo y religión. Y el cuarto punto establecía al rey como el único poder que tenía la libertad y capacidad de crear la ley y aplicarla. Todas estas premisas Bossuet las argumentaba desde el poder divino de las sagradas escrituras, que, en pocas palabras, era el fundamento de la elección del rey.

¹⁰ Para profundizar en el tema véase: Jacques Bossuet, *Discurso sobre la historia universal para explicar la continuación perpetua de la religión y las varias mutaciones de los imperios* (París, Librería de la Rosa, 1834).

El historiador estadounidense Edmund S. Morgan en su libro *La invención del pueblo: el surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos* (2006), nos habla de este tipo de teorías como *ficciones*, dado que todo gobierno absoluto –u hoy democrático– descansa sobre el *consentimiento* obtenido por sus súbditos o gobernados. ¿Cómo se consiguió y en nuestros días cómo se consigue esto?; pues simplemente por la persuasión. Ya Aristóteles en su momento nos decía de la importancia de la persuasión y las habilidades para garantizarla por medio de la *Retórica*, fundamental para entender que el poder político se sirve de sus artificios para tocar a cierto público en pos de saciar sus necesidades e intereses que a su vez pertenecen a un determinado contexto. Las creaciones ficcionales mencionadas por Morgan van por este mismo camino, ya que sirven para sostener el poder y equilibran la balanza política que cambia de intereses según cambia el contexto en el que se desenvuelvan.

Esta *ficción* inicial del poder divino, siguiendo la lectura de Morgan, hacen que los gobernados y gobernante mantengan un cierto equilibrio político y social. Pero en el caso de la Inglaterra de mediados del siglo XVII se encontró que esas ficciones que se crearon para justificar un poder heredado de Dios al rey, se podían utilizar también en otro sentido y a la sazón de otros intereses, el de la clase política emergente, reflejada en la idea de la *representación política*. Esta es en sí misma una ficción más y al igual que otras ficciones creadas para justificar o restringir las acciones políticas de cierta parte de la población; la de la representación va a ser utilizada para restringir muchas de las acciones del mismo rey. Por ejemplo, la cámara de los comunes en Inglaterra pudo convertir el sometimiento al que estaban destinados los súbditos y la misma exaltación de la figura del rey en un medio para limitar su autoridad.

La representación se convirtió en el arma política más eficaz para las clases altas inglesas, que encontraron la justificación de la soberanía del pueblo para contrarrestar la soberanía del rey sobre el pueblo, el modelo de un gobierno representativo era la mejor opción para que las clases altas fueran incluidas en el proyecto político del reino. Este tipo de acciones muestran el siglo XVII en crisis, ya que el viejo orden comenzó a verse afectado por esos cambios en el pensamiento de otra parte de la sociedad, sin negar del todo lo establecido -no se niegan las ideas, sino que se les dio un nuevo uso- la ficción del poder divino fue sustituida por la

ficción del poder soberano del pueblo visto desde la representación, mas no habría cambios en la escala social del poder.¹¹

En el campo religioso ya desde el siglo XVI se venían fraguando cambios en las ideologías y costumbres de la población europea en general, pero la situación inglesa era especialmente diferente dado que a raíz de la ruptura por parte del rey Eduardo VIII con el papismo y el acceso de la Iglesia anglicana al poder, se fue constituyendo una parte disidente de la Iglesia británica, el *puritanismo*, que bebía de la doctrina calvinista, surgida en la Europa continental, se manifestaba en contra de la práctica católica y hacía una crítica a la cercanía de los anglicanos al poder.

Para inicios del siglo XVII el rey Jacobo VI se había puesto en contra de este tipo de disidencia al igual que su predecesor en la década de 1620. Con acciones represivas bastante extremas por parte de la corona, muchos de los adeptos al proyecto puritano iniciaron un proceso de emigración hacia los territorios del nuevo mundo pertenecientes a Inglaterra. Siguiendo un poco *la utopía* de Tomás Moro veían que la única forma de establecer sus ideas y prácticas era en un nuevo territorio y un nuevo contexto social.

Inglaterra se había convertido en un medio imposible de sobrevivencia para las ideas y vidas de los puritanos, y la intolerancia religiosa que venía reinando en Europa desde mediados del siglo XVI había llevado a que muchas personas abandonaran el continente y emigraran a América del norte en la búsqueda de un nuevo orden. Esa tierra nueva a la que comenzaron a llegar inmigrantes ingleses, en especial puritanos, fue concebida como una bendición, como inicio de un proyecto autónomo y auténtico, en el que la lógica protestante de entenderse a sí mismo y relacionarse con el otro “igual” se podría desarrollar.

Utopía o realidad, ¿Un nuevo proyecto para un nuevo mundo?

En términos históricos el primer asentamiento humano inglés en tierra americana fue *Roanoke* (1585) en una pequeña isla en las inmediaciones de lo que luego sería el Estado de Virginia. Fue un asentamiento defensivo básicamente pero que solo duró cinco años por las

¹¹ Para profundizar más en este aspecto, véase: Edmund Morgan, *La invención del pueblo: el surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2006).

difíciles condiciones geográficas y el asedio de la población indígena de la región. Pero la que es considerada la primera fundación por parte de la corona británica en el Nuevo Mundo fue *Jamestown* (1604) en la actual Virginia, fue un lugar en donde la mentalidad de la futura sociedad estadounidense encuentra una razón de ser, por tres aspectos fundamentales: sobrevivencia, libertad e iniciativa. En 1607 la corona inglesa fundó oficialmente la primera colonia británica en tierras americanas, que sería, precisamente, Virginia.



Ilustración 1. Mapa de la isla de Roanoke (1585). Tomado de <https://delmismowashington.wordpress.com/category/posts/>

Junto a la Colonia de *Plymouth* (1620), ambas fueron concebidas por razones netamente comerciales y políticas, esta última sirvió de hogar para muchos de los disidentes puritanos perseguidos en Inglaterra. Allí el referente ideológico surgió a partir de la conformación de la colonia; amor al trabajo, sobriedad, ahorro, virtud, entre muchos otros referentes de tipo moral que caracterizarían a esta sociedad. Este carácter religioso impregnado profundamente en el comportamiento de sus habitantes permitió establecer a la Iglesia como centro de todo, es decir, no podría desligarse nunca de lo político, económico y social; resaltando en especial el papel que jugó dentro de la educación. Ya que esta lógica “protestante” y los ministros encargados de divulgarla presidieron la educación americana, fundaron colegios que luego llegaron a ser grandes e influyentes universidades, como es el caso de Harvard (1636), creados para ir formando a los futuros ministros religiosos; ministros que hicieron: “una conexión inseparable entre el lugar privilegiado de América en la historia y la responsabilidad nacional. Sus mentes fueron estiradas por "vistas extendidas" del Imperio y del papel de los

Estados Unidos como el "Israel americano" de Dios"¹². En pocas palabras, la sociedad puritana establecida en lo que se conocería como la *Nueva Inglaterra* se convirtió en el faro iluminador de una futura sociedad estadounidense.

Algunos historiadores destacan tres grupos diferentes entre las trece colonias inglesas fundadas a lo largo del siglo XVII en la costa este de la actual Estados Unidos. Grupos clasificados en función de su género de vida, prácticas políticas y actividades productivas. Dado que este escrito no se realiza con el fin de hablar detalladamente de la historia de los Estados Unidos desde su fundación, sino más bien, de tener claras ciertas circunstancias y conceptos fundamentales para entender la fisonomía estadounidense, no se profundizará mucho en dichos aspectos.

Vale decir que desde lo político cada grupo es regido por diversas constituciones que obedecen a ciertos intereses locales, junto con una gama diversa de actividades económicas que obedecen en gran parte al aspecto geográfico, además de los aspectos ideológicos impregnados por el contexto social de los lugares de origen de muchos de los inmigrantes. Es importante resaltar el último grupo; el de la zona central de la costa este que comprendía las colonias de New Jersey, New York, Delaware y Pennsylvania.



Ilustración 2. Mapa colonias de New York, New Jersey, Delaware y Pennsylvania. Tomado de Barry Lawrence Antique Maps Inc.

Fundada esta última por la famosa secta de los *Quakers*, disidentes pacifistas que huyeron del conflicto intolerante de Europa, conformando así una sociedad, a diferencia de la

¹² James H Smylie, "Protestant Clergymen and American Destiny: I. Promise and Judgment, 1781-1800." *The Harvard Theological Review* 56.3 (1963): 217-31. <http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2117/stable/1508632> (10/05/2017)

puritana, bastante heterogénea, ya que había entre ella ingleses, alemanes, suecos, holandeses, etc., población fundamental para la construcción futura de los Estados Unidos. Estas colonias se ubicaron en posiciones geográficas estratégicas, lo que permitió la construcción de grandes e importantes puertos y de ciudades principales como Filadelfia a donde llegaron grandes oleadas de inmigrantes¹³.

Las diversas colonias, no eran, desde lo político y económico, tan auténticas y autónomas, la autoridad legal de sus gobiernos, en última instancia, descansaba sobre el rey de Inglaterra, aunque la distancia geográfica entre el reino y las colonias ayudaba a que esa ficción de la “soberanía del pueblo” se tratara de poner en práctica, por medio de unas asambleas representativas populares y así dar los primeros pasos hacia una sociedad libre y la aplicación de un gobierno democrático representativo.

En el caso específico de la Nueva Inglaterra, especial para el desarrollo de esta investigación, la Iglesia puritana apoyaba la iniciativa de mantener una jerarquización de la sociedad para no alterar el orden establecido por Dios, un gobierno representativo calaría muy bien dentro de este contexto, ya que el pueblo seguía siendo pueblo sin acceso directo al poder, porque las decisiones políticas eran tomadas por sus representantes, en gran parte hombres blancos y libres. Ese orden establecido por Dios era el lugar “donde los intelectuales, los hombres de actividades superiores, incluidos los ministros de Dios, estaban cerca de la cúspide”¹⁴. El respeto, la aceptación y aprobación de sus ideas por parte de las personas de “clase” inferior, es decir, el *consentimiento*, era ante los ojos del puritanismo el cemento que mantendría unida a la sociedad.

Este nuevo orden establecido por el colono inglés también iba ligado a formas de pensamiento que acompañaron el nacimiento de la moderna sociedad capitalista. La época en que se dio por iniciada una progresiva colonización del territorio norteamericano por parte

¹³ Para estudiar la importancia de la inmigración en la historia de los Estados Unidos y en la misma historia de la religión en dicho país, véase: Jay P Dolan, "The Immigrants and Their Gods: A New Perspective in American Religious History." *Church History* 57.1 (1988): 61-72. <http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2117/stable/3165903>.

¹⁴ Edmund Morgan, *La invención del pueblo: El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2006) 149.

de la corona inglesa se vio influenciada mucho por la idea del contrato social, entre el Estado, ese gran leviatán del que hablaba Thomas Hobbes y la sociedad civil, que permitía el tránsito de estado de naturaleza al de sociedad organizada, en el que esa lógica puritana de estratificación de sociedad casaba perfectamente con la estructura de esa sociedad organizada que tenía como base las relaciones capitalistas, la propiedad privada y la libertad de los individuos¹⁵.

Estos valores de la moderna sociedad capitalista influenciados por la ideología religiosa, llevó a la configuración de una idea de sociedad en la que el liderazgo sería visto como algo fundamental. Ya podía verse con el papel de los ministros puritanos en la Nueva Inglaterra del siglo XVII, cuyas iniciativas y propuestas llevaron a educar a un pueblo en pos de un proyecto de nuevo orden, o como se verá más adelante forjando el carácter iniciativo de los colonizadores frente a los diversos riesgos geográficos, naturales y sociales que la frontera hacia el oeste le fue acarreado. Esta ética inductora de liderazgos sustentados en principios que se pretenden válidos universalmente, orientados a salvar a la humanidad de sí misma y a impulsar el desarrollo capitalista fue el sustrato sobre el que se levantó la ideología de la misión universal liberadora de Estados Unidos y la de su visión empresarial¹⁶.

Los primeros colonos configuraron un discurso en el que se combinó religión, economía y libertad, el futuro presidente de la naciente nación estadounidense John Quincy Adams alguna vez afirmó, que no cesaba de considerar la fundación de “Norteamérica” como una obra de la providencia, concebida con vista a guiar y emancipar a la porción de la humanidad que aún estaba reducida a la esclavitud. Estas palabras resumen muy bien la lógica protestante dirigida a guiar al pueblo estadounidense a expandir su frontera, no solo geográficamente hablando, sino también su frontera económica, cultural e ideológica.

¹⁵ Para ahondar mucho más en la relación e influencia entre el protestantismo y espíritu capitalista, véase: Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

¹⁶ Jaime Zuluaga Nieto, “La construcción de la identidad nacional de Estados Unidos”, *Estados Unidos y la crisis sistemática y las nuevas condiciones de legitimación*, coord. Marco A. Gandásegui, hijo; Dídimo Castillo Fernández (México D.F.: Siglo XXI editores, CLACSO, 2010) 158.

Estados Unidos, pueblo escogido y tierra prometida

Mucho antes de que los padres de la patria estadounidense comenzaran a hablar de libertad y nuevo orden, los migrantes puritanos ingleses que huían de la intolerancia religiosa en Inglaterra, vieron cómo estas tierras americanas servirían para construir un nuevo faro que iluminara al resto de la población del mundo, sirviendo de instrumento para la construcción de los espacios de libertad, que Europa, prisionera de las supervivencias del despotismo, no podía aún alcanzar¹⁷.

El colono inglés fue estructurando una ideología propia, lejos de las ideas y costumbres del viejo orden representado por Europa. La utopía de Moro quizá ya comenzaba a dar frutos y se había convertido en una realidad, en las manos de los colonizadores británicos que iniciaron pocos años después de establecerse en territorio americano, la progresiva colonización del territorio virgen, que en gran parte pertenecía, quizá por otro derecho divino que no conocían, a los habitantes indígenas nativos del lugar. Ese desligamiento del antiguo orden, también se trasladó a este campo de la colonización ya que el inglés no tenía interés alguno en adherir a su nuevo proyecto al *otro* indígena, lo que automáticamente lo sacaba de la ecuación y lo convertía en el primer extraño ¡en sus propias tierras! del naciente proyecto político e ideológico del exiliado europeo.

Al tratarse de la construcción de un nuevo orden que no era posible instaurar en la vieja Europa, estos personajes ingleses no deben ser llamados *conquistadores* como fueron los españoles y en parte los portugueses en la *otra* América. El término *colono* es más apropiado para referirse a ellos, dado que lo que buscaban era fundar un nuevo lugar con unas nuevas leyes e ideales. Las diferentes tribus indígenas norteamericanas sufrieron una progresiva erradicación, marginalización y demonización ante la mano colonizadora del impaciente hombre blanco o en palabras del poeta británico Rudyard Kipling (1865-1936), ante “*la pesada carga del hombre blanco*”¹⁸ -realidad que en el siglo XX iba a ser de nuevo representada desde el cine por los westerns hollywoodenses- a diferencia de los españoles

¹⁷ Zuluaga Nieto 160.

¹⁸ Rudyard Kipling, “La carga del hombre blanco”, 1899 <http://www.mediateca.cl/900/historia/universal/europa/impereialismo/img/LA%20CARGA%20DEL%20HOMBRE%20BLANCO%20de%20RUDYARD%20KIPLING.pdf> (24/06/2017)

que fueron *conquistadores* y aunque exterminaron gran parte de la población india, lograron convivir con una parte de sobrevivientes y adaptarlos a las leyes y propósitos españoles.

En pocas palabras, América del norte fue para este pueblo, que se definió como el “pueblo escogido”, la “tierra prometida” en la que levantaron los espacios libres de la nueva sociedad; libre de los despotismos europeos y del control territorial de los pueblos ancestrales¹⁹.

Sin embargo, el indígena norteamericano fue mucho más resistente al exterminio que otros indígenas del resto del continente. Su adaptación y reconocimiento de las costumbres, armas, animales y alimentos traídos por los europeos al continente fue recia; esto ayudó a que la resistencia perdurara mucho más, junto con el trato comercial que algunos nativos habían establecido con una parte de los colonos británicos y también con los habitantes de la Luisiana francesa en el centro del territorio de la actual Estados Unidos. Este trato comercial con los indígenas ayudó a la progresiva expansión de la frontera, ya que abrió el curso de los ríos ayudando al comerciante a adentrarse en el Oeste, siguiendo, incluso las viejas rutas del comercio francés. Ohio, los Grandes Lagos, Mississippi, Missouri y Platte, rutas del avance hacia el Oeste, fueron recorridos por los traficantes. Descubrieron los pasos de las montañas Rocallosas y guiaron a Lewis y a Clark, Fremont y a Bidwell²⁰. El rápido proceso de colonización hacia el Oeste fue impulsado por estos primeros avances.



Ilustración 3. *The Trail of Lewis and Clark 1804 – 1806, Manchester, N.H. / 1945 ca, 15" x 29"*. Tomado de Barry Lawrence Antique Maps Inc.

¹⁹ Zuluaga Nieto 158.

²⁰ Frederick Jackson Turner, “El significado de la frontera en la historia americana”, en *Secuencia*, 7 enero-abril, traducción de Ana Rosa Suárez (1987): 193.

El concepto de *frontera* acuñado por el historiador Frederick Jackson Turner en 1893 va a ser fundamental para comprender la idiosincrasia del estadounidense, ya que no se debe entender este concepto como un término ligado solo al aspecto geográfico, sino aspectos políticos, sociales, económicos y culturales. La frontera para el estadounidense significa todo, ya que refleja su verdadero espíritu, tal como lo llegó a afirmar Turner en algún momento:

[...] El desarrollo social norteamericano ha recommenzado continuamente en la frontera. Ese renacimiento perenne, esa fluidez de la vida norteamericana, esa expansión hacia el Oeste con sus nuevas oportunidades y su contacto ininterrumpido con la simplicidad de la sociedad primitiva, proporciona las fuerzas que dominan la idiosincrasia norteamericana [...] ²¹

Esta idea de la frontera como referente principal de la idiosincrasia estadounidense ha perdurado al pasar los años y se ha visto reforzada desde los diversos campos productivos de la sociedad. A diferencia de otras culturas como la europea, con nacionalismos y sociedades más heterogéneas; la estadounidense ha logrado sostener y exportar un modelo cultural justificado en esa idea de la frontera, lo más importante del concepto es que se encuentra en el margen más cercano de las “tierras” abiertas a la expansión ²² por parte del ideario “americanizante”.

En el campo cinematográfico, objeto principal de este estudio, el estadounidense ha sabido exportar un modelo, creado y constantemente actualizado por ellos mismos; modelo que no solo sabe reproducir muy bien su idea de nación, su proyecto político-social para con su propia población, sino también para el resto del mundo. En su momento se encuentran claros ejemplos de cómo Estados Unidos, y especialmente Hollywood, ha tenido la suficiente capacidad y fuerza creativa-económica para saber transmitir a otras culturas muy diferentes a la propia, las ideas y principios básicos de la misma. Junto con el ingenio de también transmitir los valores, costumbres y pensamientos de esas otras culturas mucho mejor, como lo harían, lo que demuestra en pocas palabras que ese proyecto de nación estadounidense no conoce *frontera* alguna.

²¹ Frederick Jackson Turner 188.

²² Frederick Jackson Turner 189.

Esa expansión de la frontera por parte del estadounidense, tuvo una primera víctima: el indígena americano. Ya se mencionó la ferocidad con que actuaron los colonos británicos en su proceso de colonización y expansión de la frontera frente al nativo americano que iba encontrándose en su camino. Hubo exterminio y mucho, pero también hubo medidas por parte de algunos gobernadores dentro de las trece colonias que llevaron a cabo un proceso de evangelización por parte de misioneros protestantes para el *salvaje* de las tierras vírgenes.

Pero estos evangelizadores no solo tuvieron el reto de predicar la palabra de Dios a los indígenas y de educarlos según sus creencias; también tuvieron la dura misión de enfrentarse al desafío del hombre de la frontera: cristianizarlo y civilizarlo mientras le impedía destruir a los nativos. Esa fue una hazaña que requirió la fuerza e ingenio de un Peter Cartwright, el evangelista metodista, que fue capaz de predicarle el evangelio a quien perseguía el sueño fronterizo, con un método bastante rígido y brutal²³.

Resulta evidente que esa mano dura con que algunos ministros de Dios educaban a su propia gente era mucho más dura con el *otro* extraño, y en la mayoría de los casos la implantación de la religión del colono fue brutalmente impuesta sobre las creencias del *rojo*²⁴, quien poco a poco fue cediendo terreno en esa puja por la expansión de la frontera y a su vez la esencia de su cultura fue perdiendo fuerza ante la mano destructiva del poder divino con el que muchos de los colonos se sentían dotados.

La frontera les fue dando más alicientes para alejarse de la influencia de Europa, junto a una firme progresión hacia la independencia, según planteamientos completamente norteamericanos²⁵. Esta lenta configuración ideológica de un proyecto político y económico por parte de la clase dirigente de las colonias más importantes de la Costa Este, terminaría encajando en un proyecto más ambicioso y de proporciones gigantes que ahora no pensaba

²³ Robert S. Michaelsen, "Red Man's Religion / White Man's Religious History." *Journal of the American Academy of Religion* 51.4 (1983): 667-84. <http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2117/stable/1462587>, 672.

²⁴ Se le denominaba *rojo* al nativo americano. Particularmente ese término de *rojo* va a calar perfectamente en el contexto de la contención al comunismo tras la II Guerra Mundial.

²⁵ Entiéndase por *norteamericano* los habitantes del actual Canadá y los Estados Unidos, sin embargo, nótese que cuando se habla del habitante de este último siempre se le denominara *estadounidense*.

en el habitante de una colonia específica; por el contrario, pensaba en el habitante de una *nación*.

Poco a poco las colonias americanas fueron desligándose de la corona británica en aspectos no solo ideológicos y políticos sino también económicos. El comercio entre las colonias e Inglaterra era el centro del mercado para los habitantes de la Costa Este estadounidense. Sin embargo, a medida que el hombre de la frontera fue expandiéndola hacia el centro-oeste del continente, esa relación económica fue tomando otros fines. Para Frederick Jackson Turner el avance de la frontera hizo que ciudades costeras como Boston, Nueva York y Baltimore rivalizaran por conseguir lo que Washington llamó "el extenso y valioso comercio de un imperio naciente"²⁶. Aquí Turner se refiere al potencial económico y comercial de los nuevos territorios de la frontera oeste que a lo largo del tiempo ayudaron a consolidar la economía local de los estados, alejándose de la dependencia en estos aspectos de la economía del Imperio británico, lo que fue abriendo la brecha para la futura separación política del reino²⁷.

Antes de la Independencia de los Estados Unidos (4 de julio de 1776) se fue dando un lento pero progresivo paso en pro de expandir las fronteras que arrinconaban a la población colona en las costas del Atlántico. Pero con la fundación de la nueva nación y la legitimación de los nuevos ideales, esa expansión fronteriza se fue acelerando al máximo, a tal punto que, para finales del siglo XIX, la Costa Oeste del continente norteamericano ya había sido conquistada.

Consolidación y expansión del proyecto político de nación

Al habitante colono del siglo XVII y al posterior habitante estadounidense del XVIII el hecho de ir avanzando en la línea fronteriza, les fue trayendo algunos inconvenientes dado que el control político y social por parte de la elite política estadounidense se fue dificultando.

²⁶ Frederick Jackson Turner 199.

²⁷ En este punto también se debe tener en cuenta que tras la victoria de Gran Bretaña en la guerra de los 7 años frente a Francia (1756-1763), y la posterior recuperación económica a costa de los impuestos cobrados a las colonias, fue lo que inició un proceso de descontento y solidaridad nacional por parte de los colonos en contra de las leyes político-económicas británicas.

Este proceso de expansión de la frontera llevó al establecimiento de nuevos centros urbanos de poder; se abrieron nuevas rutas de comercio, y así era cada vez más difícil tener un consenso sobre las decisiones políticas y económicas que afectaban a la nación en general. Es en este punto donde otras herramientas que van más allá de la coacción directa, sea por medio de armas u otro tipo de accionar, fueron teniendo más relevancia y utilidad para el fortalecimiento, sostenimiento y expansión de un proyecto en “común” en el momento en que esa frontera se iba alejando cada día más del centro neurálgico de la nación. Se potenciaron otros campos productivos de la sociedad para que estuvieran al servicio de los intereses de quienes manejaban las riendas de la nación. ¿Cómo la cultura y el pensamiento desde diversas ramas del conocimiento, pero en especial desde la Historia, han servido para que ese proyecto inicial se fortalezca a lo largo de los años y tenga la fuerza suficiente para penetrar en culturas y territorios diversos, según dichos intereses?

La historiografía estadounidense, al menos gran parte de esa historia construida dentro del territorio gringo²⁸, ha estado al servicio del mantenimiento y mejoramiento de un ideal en especial; un ideal que encierre los valores y creencias bases de la sociedad anglosajona norteamericana. Esta es importante a la hora de acercarse a este tipo de problemáticas, ya que permite entender cómo una sociedad con su idea del presente, reconstruye, analiza y reelabora su pasado, lo que le permite construir futuro.

Dicha historiografía tiene tres características básicas: innovadora, cambiante y revisionista. Esta opera en función de las condiciones socio-culturales de su propia sociedad, permitiendo su permanente elaboración en pro de criticar, reformar o mantener un ideario de nación. Es decir, que legitima algo que va más allá de lo jurídico. Las diferentes escuelas historiográficas que se desarrollaron desde finales del siglo XVII y se consolidaron en el campo académico en el siglo XIX, fueron influidas por el historicismo alemán tradicional, en donde a partir de una noción del tiempo lineal se construyó una historia del progreso contada por los

²⁸ El origen de la palabra *gringo*, dentro del campo de la etimología popular, ha sido muy debatida por algunos expertos, muchos de ellos afirman que nace en medio de la guerra entre los Estados Unidos y México en el siglo XIX, mientras que otros los relacionan con la guerra por la independencia de Cuba en 1898 ante España, en la que soldados estadounidenses apoyaron a las fuerzas independentistas cubanas, en donde los campesinos nativos de la isla se referían despectivamente a los estadounidenses con este término. Por su pronunciación se ha dicho que gringo equivale a ¡Green Go! (¡Fuera Verde!) en relación a sus uniformes militares.

vencedores, en este caso la elite blanca protestante estadounidense. Esto será contrarrestado en la segunda mitad del siglo XX cuando parte de la escuela revisionista o de la nueva izquierda comience a construir una historia a contra pelo, como lo propuso en 1940 el pensador alemán Walter Benjamín, dentro de la cual el vencido utilizará la Historia a sus servicios. Esta fracción va ser representada en los Estados Unidos por historiadores tan importantes como Howard Zinn. Sin embargo, la generalidad de la construcción de la historia estadounidense va de la mano del providencialismo, nacionalismo, progresismo, etc. que a partir del consenso lograría justificar el poder hegemónico de la nación.

La Historia para estos es entendida como justificadora de un pasado común, que se hace fuerte, dado que sirve para dar una idea de lo que son como conjunto. Dentro de la historiografía americana, en general, hay que destacar tres premisas fundamentales para entender su visión y la utilidad de la historia: dar cuenta de lo que merece ser historia, lo que debe ser destacado como histórico y a quién se debe incluir en ella. Historia en la que el *otro* diferente al ciudadano blanco perteneciente al proyecto inicial, nunca va a ser incluido, pero va a ser fundamental para justificarlo y extender una visión positiva de dicho proyecto. Por eso es muy significativa la construcción de un enemigo en común en los diferentes momentos históricos del pueblo “iluminado” de América.

¿Pero ese proyecto político de nación surge de dónde?, la *nación*, es la consecuencia de un proceso histórico que inició con los primeros pobladores protestantes de las costas del atlántico norteamericano, en especial con los ideales y valores puritanos. Ese proceso histórico, sin tener plena conciencia, va en la búsqueda de algo en especial: la *modernidad*. Con la fundación de los Estados Unidos como la primera república independiente y “democrática”, la *nación* adopta los valores del individualismo liberal, justificando así una sociedad que a lo largo del tiempo logró auto sostenerse y auto representarse, convirtiéndola desde la historia en una sociedad única, y al igual que el historicismo alemán, la historia estadounidense se sirvió de mitos para justificar su lugar y misión en el mundo, para luego explicarlo tuvo la suficiente capacidad e ingenio para construir identidad nacional desde su campo de estudio. Así la *nación* se convierte en el eje de toda la sociedad “americana”.

Alemania fue el ejemplo de lo excepcional. La unificación alemana a mediados del siglo XIX presenta rasgos distintivos de otras culturas europeas como la francesa o la inglesa. El proceso de unificación de estos no solo se vio permeado por la coacción militar, sino que también los aspectos culturales e ideológicos ocuparon un papel importante para completar dicho proceso, la idea de la historia como justificadora de un pasado común y de herramientas como el mito, mostraron a los alemanes lo únicos que son, y lo fuertes que pueden ser cuando tienen una visión del mundo en común. El historicismo alemán, liderado por Leopold Von Ranke, aportó mucho en este asunto. Muchos de los primeros historiadores estadounidenses fueron formados en Europa, y en especial en Alemania, viéndose influenciados por estas corrientes de pensamiento. Fue el caso del historiador Herbert Baxter Adams (1850-1901) quien implementó todo lo aprendido del historicismo alemán, en el que la idea de historia como justificadora de un pasado común se hace fuerte, dado que sirve, como ya se mencionó, para dar una idea de lo que son como sociedad en conjunto.

¿Qué otro elemento de la cultura serviría para los mismos fines que la historiografía? La llegada del siglo XX daría la respuesta. Con el siglo nació una de las últimas maravillas del mundo, quizá uno de los inventos más importantes en toda la historia de la humanidad, importante porque dentro de sí encierra una magia que es capaz de recordarnos los sueños y de llevarnos a ellos: el *cine*.

El cine como herramienta política

Fue a finales del siglo XIX que tanto en Europa como en los Estados Unidos y luego de múltiples intentos por parte de diversos científicos, comienzan a registrarse algunas patentes de inventos que tenían como fin reconocer las imágenes en movimiento, entre Max y Emil Skladanowski en Alemania, la del cinematógrafo de los hermanos Lumière en Francia y el surgimiento del Kinetoscopio²⁹ marca registrada por la compañía del polémico inventor Thomas Alva Edison en los Estados Unidos de América³⁰.

²⁹ Fue William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935) quien en 1891 fabricó un proyector al que bautizó como Kinetoscopio, trabajando bajo las órdenes de Thomas Alva Edison. Ver David Parkinson, *Historia del cine* (Barcelona: Ediciones Destino, 1995) 15.

³⁰ Erik Barnow, *El documental, historia y estilo* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1993) 24.

En 1894 la compañía de Edison también creó el primer estudio cinematográfico del mundo y para exhibir las acciones rodadas dentro de éste, inauguraron salas especiales dotadas de kinetoscopios para que fueran observadas por los diversos espectadores. Al igual que su primer y gran invento, Edison, de difícil carácter, luchó por la monopolización de la nueva creación, despreciando así las patentes europeas y por ende el potencial de la proyección³¹. Alva Edison obligó a que los demás cineastas estadounidenses buscaran sus propios medios de embarcarse en el séptimo arte.

Fue así como para principios del siglo XX, los cineastas no adeptos al *proyecto Edison* comenzaron a exhibir sus cortometrajes en los descansos de los shows de vodevil³², viajando por todo el país con esta nueva clase de negocio. Fue el caso de Edwin S. Porter, quien para 1903 exhibió el primer *western* de la historia: *The Great Train Robbery*³³ (*Asalto y robo a un tren*), la cual introdujo dentro del lenguaje cinematográfico, la herramienta del montaje. Gran avance para la joven creación artística, que años más tarde reforzaría el reconocido padre del cine estadounidense David Wark Griffith, el cual se abordará más adelante. Sin embargo, los cineastas, productores y distribuidores *independientes* hacia 1909 comenzaron a organizarse y debilitaron, ya para 1912, a la empresa encabezada por Thomas Alva Edison, ante una demanda legal por prácticas monopólicas hecha por William Fox, sacando algún provecho de la legislación antimonopolios (por ejemplo, la Ley Sherman de 1890), promulgada por el gobierno de los Estados Unidos a finales del siglo XIX³⁴.

³¹ Al centrarse en el espectáculo de mirones, Edison, quien pensaba que la proyección era una moda pasajera, terminó por cometer un gran error, que lo llevó años después a desaparecer del mercado cinematográfico mundial. En Parkinson 15.

³² Género de teatro de variedades que existió en los EE. UU entre los años 1880 y 1930.

³³ Este film se conservó gracias al trabajo de la National Film Registry, que a su vez son conservadas por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

³⁴ En 1917 finalmente lograron que una orden judicial la disolviera. En parte debido al férreo control que la Compañía de Patentes ejercía sobre la industria desde Nueva York (vale decir, desde el Este de Estados Unidos), algunos independientes habían estado buscando otra localidad desde la cual ejercer la producción cinematográfica. Además, por la enorme demanda de películas que había generado el auge de los nickelodeons, se requería un lugar con un clima bastante estable, para producir sin interrupción durante todo el año, entre otras condiciones que se encontraron en un suburbio de Los Ángeles, California, llamado Hollywood. En Enrique E. Sánchez Ruíz, "Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural", en *Colección de Babel Revista Universidad de Guadalajara*, 28 (septiembre 2003) 23.

Sin lugar a dudas, y a pesar de que en otros países de Europa el cine tuvo un desarrollo importante, fue en los Estados Unidos en donde desde muy temprano el cine integró múltiples transformaciones hasta lograr consolidar un estilo que se hizo mundial³⁵. Por medio de este se reforzó el proyecto político y social estadounidense, con lo que se fortaleció el imaginario colectivo³⁶ de la idea de nación. Al igual que la historiografía estadounidense, este estuvo en permanente elaboración en pos de criticar, reformar y mantener dicha idea³⁷.

Junto con estos acontecimientos históricos, se fueron creando herramientas útiles, y como decían los ministros protestantes del siglo XVII, sirvieran de cemento para mantener unida a toda la sociedad en pos de un proyecto común, que a veces no sería del gusto de muchos de sus ciudadanos pero que gracias a este tipo de aparatos de control se cooptaría gran parte del público para que aprobase acciones políticas, económicas o de otro índole, ya sea internamente o en el exterior por parte del poder gubernamental. Y es en este contexto que la historia sirvió para tales fines, ahora el cine lo sería también, serviría para representar los diferentes elementos que dotan de sentido la realidad de la comunidad puritano-protestante. Pero en este punto cabe preguntarse acerca de cómo deberíamos entender el concepto de *representación*.

³⁵ Uno de los factores que hicieron de Hollywood la industria del cine más poderosa del mundo, fue la integración o cooptación de directores y creativos de diversas nacionalidades que aportaron avances técnicos e imaginativos a la industria creativa estadounidense. Un ejemplo muy claro de esto es la llegada en los años veinte del siglo pasado de directores tan importantes como Víctor Sjöström (Suecia) y Carl Theodor Dreyer (Dinamarca).

³⁶ El imaginario colectivo, es un término acuñado por el pensador francés Edgar Morin, el cual es un conjunto de mitos, formas, símbolos, tipos, motivos o figuras que existen en una sociedad en un momento dado. En pocas palabras, es la mente social colectiva, alimentada por los medios de comunicación masiva y por productos materiales de consumo, a partir de lo cual observamos cómo lo imaginario y lo material (real) están en continuas transferencias y proyecciones.

A su vez, el profesor e investigador de estudios políticos de la Universidad de Guadalajara, Enrique E. Sánchez Ruíz, nos recuerda en su artículo como toda una cultura popular mundial surgió en torno a la imagería y mitología cinematográficas hollywoodenses, que a lo largo del tiempo incluyeron música, formas de vestido y de comportamiento; luego comidas y bebidas, deportes y otras actividades de recreación y cualquier tipo añadieron a la cultura “internacional-popular” de dispositivos de entretenimiento. En Sánchez Ruíz 9.

³⁷ Ese proceso de acontecimientos históricos que venía desde mediados del siglo XVII con los primeros habitantes de las colonias inglesas, fue desembocando en un proyecto más ambicioso que se hizo visible con la independencia a finales del siglo XVIII y la posterior elaboración de la Constitución de 1787. Y que sirvió de modelo de exportación para otras revoluciones tan importantes como la francesa de 1789. Muestra de que los estadounidenses hacen el molde y exportan de inmediato, fortaleciendo así el carácter espiritual y político de su Estado.

Si comenzáramos a explorar acerca del origen significativo del concepto, podríamos empezar por el significado que le brindamos desde el mismo sentido común, desde esta perspectiva, la representación significaría utilizar al lenguaje como medio por el cual podríamos volver a presentar, decir o explicar algo, brindándole un sentido específico. O simplemente explicaríamos el concepto desde el punto de vista de que nos sirve para representar nuestras ideas o formas de entender el mundo a otras personas con las que compartimos un determinado espacio y contexto histórico. Precisamente, para esto último, la producción de sentido y el intercambio de éste, entre los miembros de un determinado grupo social, se necesita del uso del lenguaje, de los signos y de las imágenes que buscan mostrar algo, sea un objeto material o una idea.

En el capítulo titulado “El trabajo de la representación”³⁸, de su libro *Representación: Representaciones culturales y prácticas significativas* (1997), el teórico social Stuart Hall, explica cómo el sentido depende de la relación que hay entre las cosas en el mundo, sean personas, objetos o eventos, y el sistema conceptual, que cada uno de los seres humanos construimos en nuestras mentes y que terminan operando como representaciones mentales de las mismas cosas que hay en el mundo. Dice éste, que cada uno de nosotros tiene mapas conceptuales diferentes, lo que conlleva a que veamos e interpretemos nuestra realidad de manera única e individual, pero llamándonos la atención acerca de cómo esa mirada única de la realidad, termina por ser aproximadamente igual de la de otros seres humanos que comparten el mismo espacio y contexto histórico³⁹ debido a la acción intersubjetiva en que nos mantenemos durante la actividad social.

Esto conduce a la construcción de una cultura compartida de sentidos. Es así como el lenguaje es el medio esencial para configurar el mapa conceptual que cada ser humano tiene en su mente, ya que nos brinda el acceso a un lenguaje compartido por medio de los *signos*. Estos, son organizados en un sistema más amplio, dentro del cual hallan un sentido, que termina convirtiéndose en el hilo conductor de las relaciones, comportamientos y formas de pensar

³⁸ Stuart Hall, “El trabajo de la representación”, *Representatioin: Cultural Representations and signifying practices*, traducción de Elías Sevilla Casas (Londres: Sage publications, 1997) Cap.1, 13-74.

³⁹ Stuart Hall 61.

de una sociedad⁴⁰ -en este caso puritano-protestante- Para Hall la relación entre las cosas, los conceptos mentales y finalmente los signos son la esencia de la producción de sentido por medio del lenguaje y es este proceso de relación entre estos tres elementos a lo que autor denomina como *representaciones*.

A partir, de esta configuración de signos en un determinado grupo y contexto social, el sentido es fijado desde el individuo, lo que conlleva a que esta multiplicidad de signos termine convirtiéndose en algo hasta natural e inevitable para la relación y comportamiento del ser humano en sociedad. El trabajo de Hall no se limita a esto, y nos conduce a entender tres diversas teorías acerca de la representación (una *Reflectiva*, otra *intencional* y la otra *construccionista*). Esta última sugiere no confundir el mundo material, donde las cosas existen, con las prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación actúa.

En este punto, es necesario acoger el pensamiento de Roger Chartier, que en su texto *El mundo como Representación* (1996), no se enfoca tanto en lo que son las representaciones al estilo de Hall, sino en los *mecanismos de representación*, medio por el cual, el historiador trata de comprender las interpretaciones sobre las prácticas sociales y las maneras diversas en que pueden producirse (libros, cine, pinturas, fotografías, etc.) Prácticas que se producen de acuerdo a los esquemas impuestos por la misma historia, que asegura de esta forma la permanencia en el tiempo de prácticas pasadas; prácticas interiorizadas por los sujetos a lo largo del tiempo. Por ende, desde esta perspectiva de Chartier, la *representación* no puede ser entendida como lo planteaba la teoría reflectiva, en donde ésta consistía en dar un reflejo de la realidad tal cual, sino que por el contrario pretende enseñarnos que por medio de la representación se puede mostrar todo aquello que no podemos ver en la realidad y que constantemente está elaborando sentidos sociales.

Este planteamiento, nos conduce a entender al cine como *mecanismo de representación*, alrededor del cual se construyen sentidos y significados a partir de la propia “lectura” que hace de él cada espectador, lectura cargada de experiencias y conceptos mentales,

⁴⁰ Stuart Hall 20.

relacionados entre sí por una serie de determinados signos o símbolos sociales⁴¹. Es así como compartimos la posición del crítico y teórico de cine francés Jacques Aumont (1942-) cuando afirma que el cine es concebido “*como el arte de la representación y de la significación, el vehículo de las representaciones que una sociedad da a sí misma a partir del cual los sujetos construyen sus identidades e interpretan las identidades de los otros*”⁴².

Esta explicación la podríamos trasladar a la sociedad puritano-protestante estadounidense, objeto de nuestro estudio, que encontró en gran parte de las producciones hollywoodenses del periodo en cuestión (1950-1968) un medio o vehículo a través de cual representar sus ideales, convicciones y valores que definían su identidad, a su vez que llevaban a cabo la construcción de estereotipos y lecturas de otras sociedades, interpretando de una manera sesgada las identidades de los “otros”. En esta misma línea el historiador del cine Pierre Sorlin, entendía al séptimo arte como un medio por el cual se manifestaban y circulaban diversos tipos de ideologías, que encontraban sentido y significado a partir de esa lectura hecha por el espectador, ya que la información recibida del film, reunía aspectos que en la mayoría de casos le resultaban familiares, junto a la exposición de hechos conocidos de antemano, conduciendo de esta forma al espectador a considerar dicha representación fílmica como un retrato vivaz de la época o de la temática tratada⁴³.

Así pues, Sorlin nos plantea algo interesante relacionado con la representación, para éste, el cine no es un medio por el cual podríamos ver la realidad tal como lo fue en un periodo específico del siglo XX, incluso en los momentos iniciales del cine, cuando apenas se hacían tomas de la cotidianidad de las personas en algunas ciudades europeas. Sino que es un medio por el cual se representa un acontecimiento, una idea, un interés, es decir, que cuando se accede al material fílmico en busca de respuestas “verídicas” u objetivas del pasado, debemos tener en cuenta la postura ideológica, los intereses mediáticos y de circulación, junto a la

⁴¹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1996) 38.

⁴² Jacques Aumont, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1995) 98.

⁴³ Daniel Ochoa Sánchez, “La imagen y la historia: de la representación a la memoria. El cine de patricio Guzmán sobre la dictadura chilena”, (Tesis de pregrado en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, 2010) 11.

recepción por parte del público que se tiene del mismo⁴⁴. Esta postura es compartida por otros historiadores del cine como Marc Ferro y Robert Rosenstone, éste último entabla la relación cine e historia por medio del tratamiento de las películas históricas, y al igual que Sorlin no busca encontrar la realidad pasada por medio del film tal y como lo fue.

Para este historiador estadounidense, tanto el cine como la historia, son mecanismos por los cuales se representan al pasado, ambos con diferentes métodos y formas de construcción del discurso, tanto que no encuentra una diferencia abismal entre el cine de ficción y el documental en lo referente al tratamiento de la realidad. A diferencia de Kracauer, que veía más apto al documental como medio de entender una realidad más objetiva, Rosenstone afirma que “*el documental nunca es un reflejo directo de una realidad exterior, sino una obra voluntariamente moldeada en una narrativa que –ya sea sobre el pasado o el presente– crea el significado de su material*”⁴⁵. Entendiendo al documental como “trama”, como un constructo previo y no como reflejo de la realidad, cuando dice:

[...] La aparente gloria del documental reside en su capacidad de abrir una ventana directamente al pasado, permitiéndonos ver las ciudades, las fábricas, los paisajes, los campos de batalla, los líderes de tiempos antiguos. Pero en esta capacidad está el mayor de los peligros. Cada vez que en una película se usan filmaciones (o fotos, o artefactos) de un tiempo y lugar particulares para crear una sensación “realista” de un momento histórico, debemos recordar que no vemos en la pantalla los momentos en sí, ni los eventos como los experimentaron o vivieron los participantes, sino imágenes de los eventos escogidas y cuidadosamente dispuestas en secuencias que conformen una trama [...]

Esto confirma también su posición respecto a la concepción de la escritura de la historia, para Rosenstone todo historiador debería saber que hasta el más serio de los estudios históricos es también una narración, una forma de contar diverso tipo de historias⁴⁷. Historias provistas de todo tipo de información de primera mano, sujetas a diferentes tipos de interpretaciones por parte de los profesionales de la Historia. Este planteamiento lleva a que Rosenstone vea al

⁴⁴ Ochoa Sánchez 13.

⁴⁵ Robert Rosenstone, “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, en *The American Historical Review* 5.93 (diciembre de 1998): 100.

⁴⁶ Rosenstone 101.

⁴⁷ Silva, V. Cine y visualidad, la Fuga, (2015) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-y-visualidad/730> (Fecha de consulta: 2018-08-18)

cine histórico y a la historia como narraciones interpretativas de ciertos hechos, más que acercamientos a lo que realmente ocurrió en el pasado.

Por otra parte, desde la perspectiva de Marc Ferro, el historiador que pretenda estudiar al cine, como objeto y fuente de estudio, debe extender su análisis del discurso político y del contenido histórico de los filmes, hacia la forma del cine mismo, es decir, para el lenguaje no tradicional que solo el cine hace evidente, lenguaje que expone una serie de formas para ver el pasado, que dan cuenta de la mentalidad de los directores de cine y por ende de su contexto⁴⁸. Esa forma a la que se refiere Ferro, no es más que los aspectos narrativos y técnicos del filme, aspectos que enriquecen el análisis del historiador, que hace una transición del análisis propio de los documentos escritos, al análisis propio de la imagen. Lo planteado por el historiador francés, refuerza la idea de que el cine es un *mecanismo de representación* más que ayuda a construir sentidos y significaciones sociales.

Para el caso en estudio, observamos que el cine es utilizado como un mecanismo más de representación de unos ideales, convicciones y valores de un proyecto político de nación, propios de un reducido grupo social, que se encargó, al igual que la historiografía en su momento, de legitimar algo que va más allá de lo jurídico. En pocas palabras, Hollywood siempre ha tenido, la tarea de construir patria desde sus estudios⁴⁹. Una fiel muestra de estas palabras, es el origen del lenguaje cinematográfico a partir de una película realizada por un estadounidense y para los estadounidenses: “The Birth of a Nation” (1915) (*El nacimiento de una nación*), la obra maestra de D.W. Griffith. Realizada veinte años después de la invención del cinematógrafo, se ha convertido en un clásico del cine mudo. Dicha creación narra los acontecimientos más importantes del nacimiento de los Estados Unidos, desde la independencia, pasando por la guerra civil, el asesinato de Lincoln, hasta los sucesos más representativos de principios del siglo XX; con tintes nacionalistas, es el claro reflejo de cómo se adopta al cine para representar un proyecto supremacista que considera lo blanco

⁴⁸ Ochoa Sánchez 24.

⁴⁹ La hegemonía hollywoodense sobre el audiovisual en el mundo se debe pensar como un producto histórico complejo. Esto significa que no hay un solo factor que explique el predominio global de los productos audiovisuales estadounidenses, sino que en diferentes momentos se puede apuntar a unos o a otros aspectos, de los varios que han contribuido a tal preeminencia. En Sánchez Ruíz 17. En nuestro caso se estudia dicho predominio desde los factores político-culturales, sin ahondar en otra clase de factores.

como legitimador directo de lo que son los Estados Unidos, por voluntad directa del “creador del universo”.

El concepto de *identidad* está sumamente ligado a Hollywood y sus producciones, que a lo largo del siglo XX se encargaron de construir para los estadounidenses una imagen, planeada del *otro*, es decir, de los que no pertenecen a ese proyecto nacional. Dicho proyecto necesita múltiples enemigos que siembren miedo e incertidumbre en la población estadounidense, lo que conduce a la idea de una sociedad fuerte y única capaz de conquistar lo inimaginable; el cine se ha encargado desde entonces (1915 con la creación de Griffith) de representar en escena las diversas complejidades de ese proceso histórico, así, a lo largo de la centuria, han desfilado cantidad de prototipos de villanos que van desde indígenas, en las películas clásicas del western; los esclavos negros en filmes majestuosos como el de Griffith; el nazi en las películas de los años treinta y cuarenta que obedecían al contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial y la amenaza de la expansión del fascismo en Europa; como también aparece el soviético, gran ejemplo de la relación *amigo-enemigo* planteada por el pensador político alemán Carl Schmitt (1888-1985) en sus teorías, dado que en el transcurso de unos pocos años el soviético es el aliado principal en las películas hollywoodenses de principios de los años cuarenta, para vencer al enemigo nazi, y pasa de inmediato a ser el objetivo principal de los héroes estadounidense en los filmes de finales del cuarenta y toda la década de 1950. Tampoco se puede olvidar el prototipo de enemigo latinoamericano como los salvadoreños, colombianos y obviamente cubanos, este último en películas tan reconocidas como “*Scarface*” (1983), obedeciendo así al contexto político y social de cada momento histórico⁵⁰.

Así es como unos pocos años más tarde del nacimiento del cine, los Estados Unidos, al igual que lo hizo Lenin en 1917, tras su victoriosa revolución, vieron en él un arma que ayudaría a cooptar mejor las mentes de sus ciudadanos y lograr así un consentimiento con respecto a las diversas decisiones y acciones políticas tomadas por el Estado, a la par que podría tener funciones multiplicadoras no únicamente en los términos antes expuestos, “sino también en

⁵⁰ “*Scarface*” (1980), es un remake de la película homónima de 1932, en donde el villano ya no es el cubano Tony Montana (Al Pacino) sino el italiano Tony Camonte (Paul Muni).

la promoción comercial más amplia”⁵¹. En el film de 1915 de D.W. Griffith se observa esa capacidad para transmitir ideas con potente carga ideológica, sea de izquierda, centro o derecha; en el caso de Griffith se trata de una posición ideológica acorde con los valores y preceptos nacionales estadounidenses, con una gran capacidad para convencer al espectador de que el mensaje que la película le trasmite es la posición correcta que debe tomar o seguir apoyando con respecto al problema o hecho social del que trata el film⁵².

En el caso de “The Birth of Nation” (1915), se trata de un largometraje apologético con las ideas e intereses del ciudadano blanco, sea de clase media o alta estadounidense. Sin embargo, fue uno de los filmes que más problemas sociales provocó, por su posición segregacionista con respecto a la otra fracción de la población estadounidense que no hacía parte, aunque muchos creyeron que sí y aún lo creen, de ese proyecto político de nación. Griffith que era un sentimentalista, un racista paternalista y un maestro del montaje, era un consumado comunicador de su época y de su lugar. Trabajó en pro de sus ideales y de los de sus compatriotas transmitiendo, gracias a su creatividad artística, viejas actitudes sobre la raza con nuevos patrones de vida y de derecho, y al hacerlo, cautivó a millones con sus ingeniosas innovaciones en el nuevo medio⁵³.

Esta labor la venía haciendo con algunos cortometrajes de antes de 1910 en los cuales su principal tarea era mostrar al inmigrante como algo extraño a la sociedad original americana, es decir, el indio, el negro, y el mexicano eran representados en la pantalla de una forma despectiva, denigrante. Las películas cortas y silenciosas y los estilos exagerados de actuar apropiadamente, mostraron que los estereotipos prevalecían aún más que antes de la

⁵¹ En la década de 1920, como secretario de comercio, Herbert Hoover tomó gran interés en el cine, al cual consideraba “vital para promover otras exportaciones y para apoyar objetivos de política exterior”. Nombró así un “comisionado de comercio” para Europa, instalado en París, con el fin de defender los intereses de la industria cinematográfica estadounidense y brindar constante información de los principales mercados. En Sánchez Ruíz 25.

⁵² Ya fuera a partir de la magnífica obra de realizadores soviéticos como Vertov o Eisenstein, la impresionante propaganda de Leni Riefenstahl o las películas de Griffith, parecía claro que el rol histórico de la cinematografía iba a ser leído como un discurso en imágenes, mediado por la mentalidad del lugar en el que fuese hecho. En Ochoa Sánchez 4.

⁵³ Jack Temple Kirby, “D.W. Griffith’s Racial Portraiture”, en *Phylon* 39. 2 (Clark Atlanta University: 1960, 2nd Qtr. 1978): 118-127.

cámara⁵⁴. Aunque a comparación de algunos directores contemporáneos a él, Griffith en ocasiones no abusaba mucho de la imagen de un mexicano, por ejemplo, según la temática y el contexto político social del momento se lo requiriera.

Sin embargo, Griffith en lo que respecta a la figura del *negro* y su tratamiento dentro del universo cinematográfico, continuó siendo muy radical. Al fin y al cabo, hijo de su tiempo y nacido en territorio esclavista, este mago de la dirección tuvo su revancha frente a las políticas de la emancipación de unos años atrás, con su obra maestra. Apoyado en la novela *The Clansman* (1905) del abogado, predicador, novelista e impresor de Carolina del Norte, Thomas Dixon, quien publicó una trilogía de las novelas racistas del Sur entre 1902 y 1907⁵⁵. Griffith logro rodar “The Birth of Nation” sin ningún problema, dentro de la cual configuró una imagen del negro, no como el *otro* salvaje, caso del indígena dos siglos atrás, sino como el *otro* bestia, que a pesar que en materia de derechos pudo liberarse, en la práctica y cotidianidad de la sociedad estadounidense del momento, continuaba siendo algo más despectivo que un animal, figura que permanecería por muchos años más del siglo XX entre la concepción psicológica de la sociedad “moderna” estadounidense.

Para ello se sirvió de muchos actores blancos que eran pintados de forma tal que representaran a los esclavos negros bajo el servicio de las familias blancas del sur (Ver fotograma 1), aunque utilizó personas de color para representar dichos papeles, a lo largo de la cinta se observa su inclinación por llevar a cabo lo primero. Griffith representó por medio de la imagen, el anhelo de restablecer el *statu quo* de antes de la guerra y que desapareció con el resultado de la misma, algunas de sus tomas reflejan el gusto de los negros por servir a sus amos blancos y la tristeza que les generaba el hecho de ver partir a estos hacia la guerra; eran los amos que, desde el discurso que tuvo Griffith, defendían la integridad hasta de sus propios esclavos (Ver fotograma 2)

⁵⁴ Temple Kirby 119.

⁵⁵ Temple Kirby 121.



Fotograma 1. Tomado de la película "The Birth of Nation" (1915)



Fotograma 2. Tomado de la película "The Birth of Nation" (1915)

El carácter de mercancía

Al cine ser, un resultado de la creación y del trabajo humano, automáticamente es convertido en una mercancía, un tanto irresistible para su propia cultura y para otras. Este valor adicional que Hollywood, desde muy temprano le imprime al producto del cine, hace que sus películas sean rápidamente requeridas por otros públicos diferentes al nacional. La exportación de películas desde muy temprano, y sobre todo tras el término de la I Guerra Mundial⁵⁶, se convirtió en un ingreso económico vital para el comercio estadounidense. Incluso con la

⁵⁶ Los Estados Unidos fueron los más beneficiados tras finalizar la contienda mundial y surgieron como la primera potencia política y económica del mundo. El cine europeo durante y después de la guerra perdió la vitalidad y fuerza que la caracterizaban y se vio superado en números, me refiero al *box office*, y cantidad de filmes por el cine hollywoodense estadounidense.

aparición y posterior fuerza de la televisión, el cine continuó teniendo suficiente protagonismo, y según cifras del presidente de la asociación de productores de los Estados Unidos, a principios de la década de 1960, en Europa, las entradas para presenciar un filme estadounidense sobrepasaban los 200 millones⁵⁷.

Sin embargo, hubo mercados y aún quedan unos cuantos en donde el cine estadounidense a pesar de gustar a parte de la población, también presentó resistencias culturales, ideológicas y económicas a lo exportado por los Estados Unidos⁵⁸. La película de D.W. Griffith, en sus primeros años encontró grandes problemas a la hora de presentarse ante un público específico.

Al igual que otras formas de manifestación cultural, una parte del cine después de un tiempo y tras algunas modificaciones llega a los estratos más populares a través de distintas presentaciones, diseñadas específicamente para ellas, dejando entrever que es un producto utilizado en primera instancia por el *vencedor*, que trata de encarrilar la producción cinematográfica bajo la lógica del *progresismo*, pretendiendo encajar un discurso entre la trama y mensaje de un filme específico. Esto conllevó al surgimiento de múltiples teorías centradas en el estudio del impacto de los medios de comunicación sobre la sociedad civil. Tras la II Guerra Mundial tomó mucha fuerza la teoría de la conducta dirigida, más reconocida como la *teoría hipodérmica* que básicamente sostenía una penetración directa en el subconsciente del individuo por parte de los productos construidos por la mal llamada *cultura de masas*, que captaba así lo dicho y lo no dicho, principalmente, en su mente. Se creía que este proceso se hacía sin que el individuo la mayoría de veces fuera consciente de ello. Aunque sabemos que la teoría hipodérmica se superó, esta tuvo un momento de acción en medio de la segunda posguerra en el siglo pasado⁵⁹.

⁵⁷ AHM, *Radio Periódico Clarín*, t. 96, f. 98r, 2 de diciembre de 1961.

⁵⁸ La asociación Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), antecesora de la actual MPPA, fue fundada en 1922 gracias a la unión estratégica de las majors hollywoodenses y el estrecho lazo con el departamento de comercio para defender los intereses corporativos de la cinematografía estadounidense, tanto dentro como fuera de las fronteras del país, ya que a mediados de los años veinte, muchos gobiernos extranjeros intentaron frenar la importación y exhibición de las películas “americanas”. En Sánchez Ruíz 26.

⁵⁹ Los medios de persuasión de masas de hecho constituían un fenómeno completamente nuevo, desconocido, del cual los públicos todavía no eran bastante conscientes, y el contexto social en el que dichos medios aparecían y eran utilizados era el de los regímenes totalitarios o el de sociedades que estaban organizándose en torno a la

Durante la segunda mitad del siglo XX surgieron otras teorías con el propósito de reevaluar lo planteado por otras hasta su momento. En este punto la prestigiosa escuela de Frankfurt en Alemania va hacer su aporte. Pensadores de la talla de Theodor Adorno, que tras la guerra en Europa terminarían exiliados en los Estados Unidos, construirán muchas reflexiones acerca de la realidad de la *cultura de masas* o como ellos mismos la rebautizarían de *la industria cultural*. De esta decía:

[...] La realidad de la industria cultural es totalmente distinta: film, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector aparece armonizado en sí mismo y todos entre sí [...] De este sistema los que trabajan en él suministran explicaciones y justificaciones en clave tecnológica: el mercado de masas impone estandarización y organización: los gustos del público y sus necesidades imponen estereotipos y baja calidad [...]⁶⁰

Esta interesante reflexión ayuda a entender la forma en que Hollywood ha operado a lo largo del siglo XX y estos primeros años del siglo XXI, obedeciendo a parámetros construidos a partir de los objetivos impuestos desde las altas esferas de poder, dando muestra de que en la era de la industria cultural el individuo casi siempre no decide autónomamente: el conflicto entre impulsos y conciencia se resuelve, en la mayoría de los casos, con la adhesión acrítica a los valores impuestos⁶¹. La subjetividad frente al gran cúmulo de productos ofrecidos por la industria cultural tiende a condicionarse o en ocasiones a desaparecer y el individuo comienza a hacer parte de una sociedad sin identidad entregada al universo construido por esta industria⁶².

Dicho universo se ha construido con la ayuda de un mismo molde, cuidadosamente elaborado para que lo *mismo* parezca *nuevo*, lo que esta industria “ofrece como completamente nuevo no es más que la representación en formas siempre distintas de algo siempre idéntico; el cambio enmascara un esqueleto, bajo las diferencias, subsiste una identidad de fondo⁶³. En

superación de las precedentes formas comunitarias representadas como atomizadas y alienadas. Dicha teoría nace en este contexto. Ver Mauro Wolf, *La investigación de la Comunicación de Masas: Crítica y Perspectiva* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1987) 29.

⁶⁰ Wolf 94.

⁶¹ Wolf 95.

⁶² La individualidad es sustituida por la pseudoindividualidad; el sujeto se halla vinculado a una identidad sin reservas con la sociedad, Wolf 96.

⁶³ Wolf 94-95.

pocas palabras, el producto fílmico que ofrece una industria cultural como la hollywoodense es en un 90% lo mismo de siempre con una envoltura diferente e invariablemente ligada a un credo político específico, representado en los valores, tan resaltados en los filmes “americanos”, de lo que esa reducida elite política pretende creer qué es la sociedad estadounidense en general⁶⁴. Estas reflexiones del pensador alemán, relacionadas con lo que se conoció como la *teoría crítica*, enseña cómo dicha industria cultural controla absolutamente todo lo que el espectador consume para así imprimir dentro de la sociedad unos valores e ideales configurados e impuestos por una élite del poder con anterioridad.

Bajo dicha perspectiva crítica observamos que filmes como “The Birth of Nation” causaron en el público del momento una fuerte idea de aceptación de una raza superior, blanca, a otras consideradas inferiores, obedeciendo a ese proceso histórico de la configuración de un ideal de nación. Sin embargo, se sabe que, internamente, la película de Griffith sufrió críticas y provocó debates y hasta disturbios⁶⁵, precisamente, por otra parte, de la sociedad que no se sentía identificada y de acuerdo con los planteamientos del filme, fenómeno que en el exterior del país causó las mismas ambigüedades. Esta clase de acciones dan lugar a preguntas ¿qué tan efectivo es ese control por parte de la industria cultural respecto a las formas de actuar y pensar del individuo? Esto permite a otras teorías de la comunicación como la llamada *culturoológica* ofrecer otro tipo de interpretación de dichos fenómenos, como lo expresaba el “padre” de la misma, Edgar Morin (1921), en 1962:

[...] Creo que debemos intentar ver lo que llamamos cultura de masas como un conjunto de cultura, civilización e historia [...] La cultura de masas forma un sistema de cultura, constituyéndose con un conjunto de símbolos, valores, mitos e imágenes referidos tanto a la vida práctica como a lo imaginario colectivo: sin embargo, no es el único sistema cultural de las sociedades contemporáneas. Estas son realidades poli culturales en las que la cultura de masas “se hace contener, controlar, censurar y al, mismo tiempo, tiende a corroer y disgregar las demás culturas [...]. No es autónoma en sentido absoluto, puede impregnarse de cultura

⁶⁴ [...] la mayoría de los espectáculos televisivos actuales apuntan a la producción, o al menos a la reproducción, de mucha mediocridad, de inercia intelectual, y de credulidad, que parecen armonizar con los credos totalitarios, aunque el explícito mensaje superficial de los espectáculos sea anti totalitario [...], Wolf 101.

⁶⁵ Algunas ciudades, incluyendo Chicago, lo prohibieron brevemente, y fue excluido por períodos más largos por los tableros de censura estatales en Ohio y Kansas, en, Melvyn Stokes, “Race, Politics, and Censorship: D. W. Griffith's "The Birth of a Nation" in France, 1916-1923”, en *Cinema Journal* 50. 1 (Fall 2010): 19-38, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.

nacional, religiosa o humanista. No es la única cultura del siglo XX. Pero es la corriente realmente de masas y más nueva del siglo XX [...]»⁶⁶

En el caso específico de los Estados Unidos esa poderosa industria cultural o de masas se valió de unos valores e ideales fundacionales propios de la cultura nacional anglosajona junto con los valores religiosos del protestantismo que consolidaron un credo político que utiliza a Hollywood como un arma político-cultural para expandir sus fronteras culturales y así penetrar en diversidad de culturas, primero adaptándose a principios básicos de las mismas y a las condiciones socio-políticas de cada región para luego ir corroyendo a estas con toda su producción cultural masificada.

Por otra parte, y ajustándonos a lo planteado por Morin, existen otras culturas que logran resistir a esa fuerza transformadora de la industria cultural, en este caso la estadounidense, y no dejarse quebrantar por los productos ofrecidos desde el exterior. Son esas realidades poli culturales a las que se refirió en su momento el sociólogo francés, que logran contener, controlar y censurar dichos productos externos. Francia, fue y ha sido un ejemplo de ello, hoy día se observa cómo su industria cinematográfica no ha sido flanqueada por los estereotipos planteados por la *cultura Mainstream* estadounidense y que por el contrario ha construido un modelo cinematográfico exportable a otros lugares del planeta, que, en muchos casos, sino la mayoría, son más fieles a transmitir el verdadero espíritu artístico del cine. Fue allí en Francia en donde la película de Griffith hace noventa y cuatro años sufrió una fuerte censura que de igual forma obedecía a los intereses políticos e ideológicos de la elite política francesa del momento⁶⁷. En palabras del crítico Melvyn Stokes:

[...] *El nacimiento de una nación* fue una de las películas más comercialmente exitosas de su tiempo y ciertamente la más controvertida. Afirmando contar la "verdadera" historia de cómo el Sur blanco, habiendo perdido la Guerra Civil Americana, había sido oprimido por un poderoso político republicano ansioso por introducir el gobierno negro y la plena igualdad social, ofreció una visión altamente crítica del período de la Reconstrucción de posguerra. Según el nacimiento de una nación, el privilegio de la igualdad social alentaba a los hombres

⁶⁶ Wolf 113.

⁶⁷ Esto no ocurrió solo en Francia, en 1925 se promulgó en Alemania una ley que establecía cuotas a las películas importadas, con especial dedicación para las estadounidenses y dentro de los siguientes tres años siete países más tomaron medidas similares, entre ellos Gran Bretaña. En Sánchez Ruíz 26.

negros a comenzar a perseguir a las mujeres blancas para "casarse" con ellas (el matrimonio en este sentido actuaba como metáfora de la violación). A fin de salvar a las mujeres del sur, y sobre todo a las blancas del sur, de esta peligrosa situación, surgió una nueva y "heroica" organización: los "caballeros" de hojas blancas del Ku Klux Klan. Después de una considerable violencia de ambos lados, el Klan eventualmente logró reprimir a los negros, y la supremacía blanca fue restaurada [...] ⁶⁸

Al transmitir este mensaje al público espectador estadounidense y en unos pocos años a un público multicultural, el problema social fue creciendo. Fue precisamente allí, en Francia, donde el gobierno galo tuvo que tomar medidas para reducir las riñas y conflictos en las calles, mayoritariamente entre turistas "americanos" y ciudadanos franceses de color. Este problema se debió a que numerosos habitantes de las colonias francesas migraron a la metrópoli, donde bastante de ellos tuvieron éxito en diversos campos de la producción humana. Un ciudadano estadounidense blanco al ver que un negro podía caminar libremente por la calle, entrar en contacto con personas blancas sin ninguna prohibición de tipo ideológico, y sumándole a esto estar muchos de ellos bien vestidos y acudiendo a lugares lujosos; se convertía en una ofensa para los valores y principios del estadounidense "puro". Este tipo de hechos llevó a que muchos de los turistas estadounidenses tomaran lo que ellos creían que era la justicia, por sus propias manos. Los problemas sociales que causó la película en Francia, llevaron a que el gobierno francés censurara definitivamente en 1923 al film de Griffith y a su vez iniciaran un proceso de protección y apoyo al campo cultural propio, en especial al cine ⁶⁹.

De igual modo, "The Birth of Nation" fue un hito en la historia del cine, marcó una diferencia con el cine anterior y contemporáneo a él, llevó referencias del mundo exterior al interior del arte cinematográfico. El maestro de Kentucky ha recibido el honor de tener el crédito en las innovaciones del montaje y otras técnicas cinematográficas del cine de su tiempo.

Con tintes nacionalistas y segregacionistas, esta película de Griffith obedecía a un proyecto político de nación para los Estados Unidos y le enseñaba al mundo el peligro y la importancia que tenía el cine cuando se utilizaba como una herramienta política e ideológica ligada a un

⁶⁸ Stokes 20.

⁶⁹ Stokes 38.

proyecto político, económico, social y cultural de una respectiva nación. Cargado de simbolismos, este filme representó el ideario de un grupo social, que aunque no muy grande, ha sido predominante dentro del territorio estadounidense, escenas como la del coronel Benjamín Cameron “el pequeño coronel”, cobijando a su hermana con la bandera confederada, representa la entrega de los valores e ideales propios del grupo social a la juventud, para que estas ideas perduren en el tiempo y de esta forma se reproduzcan prácticas que hagan de su ideario político-social el espíritu de la sociedad (Ver fotograma 3).



Fotograma 3. Tomado de la película “The Birth of Nation” (1915)

El personaje de Ben Cameron, llamado por Griffith a defender los valores de la sociedad sureña, es quien sobrevive a la cruel guerra y es por medio de él que los caballeros del Ku Klux Klan toman fuerza, después de la muerte de su pequeña hermana a causa de la persecución impuesta por un personaje negro; éste es el encargado a la vez de enseñarles a los más jóvenes acerca de lo que se debe luchar y para qué se debe luchar, resalta a su vez los símbolos de su sociedad y los expone con orgullo y convicción; convicción en que *“debemos conquistar victoria a muerte, porque nuestra causa es justa”*. Victoria que al final de la película se manifiesta por medio del rescate a los ciudadanos blancos, realizado por el Ku Klux Klan liderado por el “pequeño coronel”, que marcha sonriente al frente de la horda (Ver fotograma 4 y 5).



Fotograma 4. Tomado de la película "The Birth of Nation" (1915)



Fotograma 5. Tomado de la película "The Birth of Nation" (1915)

El cine como herramienta hegemónica y de legitimación ideológica

El proceso histórico de construcción minuciosa de un proyecto político e ideológico sentado sobre unas sólidas bases económicas y religiosas, han llevado a los Estados Unidos a ocupar el lugar de privilegio y poder del que hoy en nuestros días goza. A lo largo de ese proceso histórico la política estadounidense se ha servido de diversas herramientas para que dicho proyecto no deje de funcionar como las altas esferas del poder lo esperan, pero con una característica importante; su idea fundacional hasta el momento no ha cambiado, lo que ha variado son sus acciones que en última instancia obedecen al contexto político, social y

económico de cada época⁷⁰. Es decir, el tipo de herramientas que se utiliza en pro de ese proyecto deben de ser adaptables a cada contexto que afronte a la nación norteamericana; si esas acciones, propuestas, órdenes, etc., se salen un poco de lo que el mundo ve como aceptable, podría acarrearles grandes inconvenientes a los objetivos principales en la política interna y externa de los Estados Unidos. Para el bienestar y buen “caminar” de la política estadounidense, se deben contar con académicos e instituciones que desde la teoría logren conceptualizar los puntos principales para el accionar práctico de las ideas y valores “americanos”. Ya la teoría crítica en su momento había reprochado métodos de investigación empírica impulsados por esta clase de académicos, debido a la falta de penetración en la objetivación y base histórica de los hechos, produciendo así la fragmentación del conjunto social en una “serie de objetos” artificialmente asignados a varias ciencias especializadas. Aducían a que la característica primaria de ese hecho social, su dinámica histórica, era la primera en desaparecer, ya que estas investigaciones empíricas lo que hacían eran estudiar solo las condiciones presentes del hecho y terminaban por investigar acerca de las diversas formas de manipular a las masas o de cómo alcanzar mejor determinados objetivos internos del sistema existente, por esta razón la escuela crítica mostraba lo inadecuado de esta clase de investigaciones dado que en estas el propio sistema, sus consecuencias culturales, sociológicas, presupuestos sociales y económicos no iban a ser analizados a profundidad⁷¹. La colaboración por parte de esta clase de intelectuales e instituciones, guiados por su personal ambición, en proyectos de Estado, galvanizaron y aún lo hacen esas estructuras de las que se componen el sistema de la industria cultural. Todo en pro de cumplir con unos objetivos específicos y mantener a la sociedad civil en un punto de equilibrio donde estos últimos puedan consentir muchas de las decisiones tomadas desde arriba. Esta clase de investigadores e investigaciones son los que a lo largo de la Historia han contribuido a

⁷⁰ “[...] Estados Unidos no es simplemente un país, ni siquiera un continente; es el mundo, o por lo menos el mundo en miniatura. Ningún país tiene tanta diversidad y ninguno, ni si quiera la Europa de los veintisiete, puede pretender representar hasta este punto una nación universal. Este elemento es un factor importantísimo para explicar el dominio creciente de las industrias creativas estadounidenses, a la vez arte y entertainment, Mainstream y nichos, en todo el mundo. La americanización cultural del mundo se ha traducido en la segunda parte del siglo XX en ese monopolio creciente de las imágenes y los sueños [...]”, en Frédéric Martel, *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas* (México D.F.: Editorial Taurus 2011) 196-197.

⁷¹ Wolf 103-104.

“ocultar las verdades no admitidas por convenir a un determinado Estado o simplemente obedecer a intereses personales que no les permiten ver las evidencias de lo diferente”⁷²

Lo cultural en lo político

Es en este punto en donde los conceptos de *hegemonía* y *consenso* se hacen examinar a fondo para entender lo que en la actualidad es la política internacional estadounidense como resultado de un proceso histórico que se ha encargado de alinear bien los objetivos y las diversas *armas* que se utilizarían para cumplirlos. El cine reforzó esta diversa gama de herramientas, demostrando la importancia del mundo cultural para con los intereses y acontecimientos de lo político.

Esta idea contrarresta las concepciones teóricas e ideológicas de la ciencia política liberal tradicional, demostrando una vez más que el poder político y el proyecto de nación del país en estudio, no solo se encuentran en las respectivas instituciones pertenecientes al Estado, o ligado a los intereses meramente económicos de algunos sectores de la sociedad. Sino más bien -y siguiendo un poco la lectura que hace el politólogo español Pablo Iglesias Turrión del pensamiento de Antonio Gramsci con respecto a este apartado- encontrar también en la cultura mediática el espacio generador de los imaginarios y de los sentidos comunes, determinantes para entender los consensos que nunca han dejado de configurar eso que llamamos *poder*⁷³. Es en este espacio en donde el cine cumple su función de promotor de consensos y configura discursos hegemónicos y contra hegemónicos, representando así las dinámicas políticas de un determinado contexto histórico y convirtiéndose en un espacio donde convergen, tanto intereses políticos y ambiciones personales como ideas construidas y compartidas por un determinado grupo social, que en ocasiones van en contra de dichos intereses y ambiciones político-económicas. De esta forma la cultura mediática contradice la concepción, heredada del siglo XIX, la cual sostenía que “una ideología es una falsa representación, una distorsión del mundo real y una estrategia de engaño de los grupos

⁷² Eduardo Domínguez Gómez, “Vigencia de las ideologías políticas”, Introducción *Proyecto Ágora: Historia de las ideologías políticas*, en <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/7328/6771> 25.

⁷³ Pablo Iglesias Turrión, *Maquiavelo frente a la gran pantalla: Cine y política* (Madrid: Editorial Akal, 2013) 16.

dominantes para mantener un orden establecido”⁷⁴. Sirve así al propósito de algunos pocos de erradicar las ideologías por considerarlas en contra de la “libertad humana”, apoyando a su vez la idea de que la democracia, punta de lanza del proyecto político de nación estadounidense, “no es una ideología sino un sistema político objetivo, producto del desarrollo histórico que impone a la humanidad la única forma de vida conveniente e inobjetable”⁷⁵.

Es precisamente el genio sardo, quien llamara suficientemente la atención sobre la importancia del concepto de *hegemonía*, en muchas ocasiones confundido con otros como el de dominio, dado que, el *dominio* se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva⁷⁶. En una situación más habitual se debe configurar un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que desembocan en la construcción colectiva de herramientas de coerción discreta, que ayudan a configurar así esos discursos hegemónicos o contra hegemónicos, el cine es una herramienta más de esa “coerción discreta” por parte del poder para con sus “dominados/gobernados”, convirtiéndose en arma fundamental para el control político y social de su población, ya que la antigua táctica del poder militar directo, no siempre es tan efectiva y coherente con los mismos “valores de libertad” que la nación estadounidense pregona⁷⁷.

El doctor en Historia de la Universidad de Buenos Aires, Fabio Nigra, en su texto “*La victoria fue también ideológica: La Guerra Fría de Reagan y Hollywood*” (2017), guiado por una visión *gramsciana* del concepto de *Hegemonía*, nos dice que “*la clase dominante en una sociedad, domina porque, en principio, al poseer los medios de producción, genera instancias de reproducción de sus ideas mostrándolas como generales, como si fueran las únicas obviamente posibles*”⁷⁸ en este contexto es importante entender el concepto *medios de producción*, en una concepción más amplia, donde lo ideológico, simbólico y cultural se

⁷⁴ Domínguez Gómez 26.

⁷⁵ Domínguez Gómez 27.

⁷⁶ Jorge Hernández Martínez, “Estados Unidos: hegemonía y legitimación ideológica”, *Estados Unidos y la crisis sistemática y las nuevas condiciones de legitimación*, coord. Marco A. Gandásegui, hijo; Dídimo Castillo Fernández (México D.F.: Siglo XXI editores, CLACSO, 2010) 221.

⁷⁷ Frederick Martel en su libro “*Cultura Mainstream*” va mucho más lejos dado que plantea como nuevo campo de batalla, por encima del militar, al espacio cultural representado por el *mass media*.

⁷⁸ Fabio Nigra, “La guerra fría de Reagan y Hollywood”, en *Revista Esbozos* 36.23 (febrero 2017) 407.

unen a lo netamente económico, ya que lo planteado por Gramsci, llama la atención acerca de cómo un grupo dominante para controlar a otro grupo o grupos subordinados, debe ayudarse de otro tipo de herramientas que le permitan generar consenso entre dicha población sin la necesidad de utilizar la coerción directa hacia estos. Lo que convierte el concepto de *Hegemonía* en “una categoría organizacional que se sostiene en el desarrollo de ciertas instituciones, y es una práctica de la lucha ideológica y cultural”⁷⁹

Dicha práctica de la lucha ideológica y cultural, que se sirve de la construcción de herramientas de consenso -entre ellas el cine- para convencer a los mismos miembros del grupo dominante y al resto de grupos sociales subordinados, de que los intereses pregonados por el grupo dominador son los intereses que más convienen a la sociedad en general, fue denominado por el mismo Gramsci como la *acción hegemónica*⁸⁰. Dicha acción no debe entenderse solamente desde el campo de lo ideológico, ya que lo que se busca es que los grupos que tienen intereses contrarios a los del grupo dominador, “reduzcan la tensión de su propia ideología, para asumir como propios aspectos sustanciales de la ideología dominante”⁸¹.

Por otra parte, el politólogo y antropólogo James C. Scott (1936), en su libro “*Los dominados y el arte de la resistencia*” (1990) plantea una discusión entre lo que él llama las *explicaciones fuertes y débiles de la hegemonía ideológica*. La versión fuerte se caracteriza por resaltar lo que se conoce como “los aparatos ideológicos del estado”, como por ejemplo las escuelas, la Iglesia y los medios de comunicación, que colaboran en el fortalecimiento de un monopolio de los medios simbólicos de producción o lo que Nigra llama *control de los medios de producción*. Este trabajo monopolizador asegura, desde esta mirada fuerte de la teoría, el consentimiento activo de los grupos subordinados al orden social que reproduce su subordinación⁸². Sin embargo, Scott hace una fuerte crítica a esta postura teórica de la

⁷⁹ Fabio Nigra 407.

⁸⁰ “[...] La noción de Gramsci era que determinados grupos sociales luchan de modos diferentes, incluyendo el ideológico, para ganar el consentimiento de otros grupos y lograr una clase de ascendencia tanto en el pensamiento y la práctica sobre ellos [...] La hegemonía nunca es permanente, y no es reducible a los intereses económicos o a un simple modelo clasista de la sociedad [...]”, en Stuart Hall 44.

⁸¹ Fabio Nigra 408.

⁸² James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (México D.F.: Ediciones Era Colección problemas de México, traducción de Jorge Aguilar Mora, 2011) 101.

hegemonía, argumentando que existen pruebas bastante convincentes de que los grupos subordinados en diferentes momentos de la historia no fueron incorporados a nada tan abarcador como lo pretende esta teoría⁸³. Conduciéndonos a una teoría débil de la *hegemonía*, la cual no tiene tantas pretensiones en lo que se refiere al control ideológico por parte de una élite dominante.

El logro de la teoría débil versa en dejarles claro a los grupos subordinados lo que es real y lo que no lo es, es decir, se persuade a los grupos “dominados” de que su existencia, sus oportunidades y problemáticas son inalterables e inevitables. Según el autor esa mínima noción de dominación ideológica se ha convertido casi en una ortodoxia o en palabras del teórico francés Pierre Bourdieu “*cada orden establecido tiende a producir la naturalización de su propia arbitrariedad*”⁸⁴. Aunque los grupos subordinados en la mayoría de los casos entiendan y acepten esta situación, no quiere decir por eso que el control político, ideológico, económico y cultural por parte de una élite de poder no sea infranqueable. Esta es precisamente la crítica de Scott a las *teorías fuertes y débiles de la hegemonía ideológica*, ya que “*las formulaciones más enfáticas de estas teorías de la hegemonía simplemente no dejan ningún espacio para los conflictos sociales y la protesta, ni siquiera en las democracias industriales relativamente estables a las cuales pretenden aplicarse y donde de hecho ocurren esos conflictos*”⁸⁵.

El tratamiento que se le da aquí al concepto de *hegemonía*, sigue los lineamientos gramscianos, al considerarlos útiles para entender el papel de la cultura como espacio dentro del cual se construyen imaginarios colectivos y sentidos comunes que a su vez conllevan a la construcción de consensos que aprueban tanto discursos hegemónicos, es decir, los discursos aprobados por un determinado grupo social -detentor del poder en un contexto específico, cuando naturaliza sus intereses como si fuese el interés de toda la sociedad en general- como los discursos contra hegemónicos, ya que no podemos olvidar que la teoría hegemónica de Gramsci, a diferencia de la de muchos de sus predecesores, parte de la idea

⁸³ James C. Scott 101.

⁸⁴ Citado en James C. Scott 102.

⁸⁵ James C. Scott 105.

de que la hegemonía no es una estructura que se impone en forma de bloque sobre otro tipo de estructuras, sino que por el contrario la hegemonía gramsciana siempre admite rupturas, choques y conflictos, ya que considera a los sujetos dominados como no estáticos, sujetos que pueden replantear los argumentos y acciones impuestas por el grupo dominante y así constituir otra clase de discursos válidos también dentro de la cultura mediática. En palabras de Gramsci: *la contrahegemonía*.

Los movimientos contrahegemónicos se pueden manifestar de diversas formas, desde las huelgas y protestas que reclamaba Scott en su crítica a las teorías fuertes y débiles de la hegemonía ideológica, hasta en canciones, escritos, películas, entre otra clase de productos culturales. En este punto la teoría gramsciana se encuentra con lo planteado en el texto de James C. Scott, las diversas formas de manifestación y resistencia de los grupos subordinados ante los discursos hegemónicos impuestos verticalmente, que conllevan a que en cualquier momento choquen y entren en conflicto, lo que conduce a su vez a que el grupo dominante utilice armas de control más directas y menos discretas que las utilizadas por la hegemonía cultural.

Esta es una de las razones por la cual, los grupos dominantes de una determinada sociedad buscan evitar a toda costa que los grupos subordinados fortalezcan las ideas contrahegemónicas que por naturaleza emergen dentro de su contexto social. Para ello se ayudan de todo tipo de herramientas que les permita tener un control discreto y directo sobre dicha población. Una de ellas es sin duda la *persuasión*, lo que da pie a teorías adeptas al poder, en nuestro caso al poder estadounidense, que han sido decisivas para el libre desarrollo del proyecto ideológico de nación, como las ideadas a finales del siglo pasado por el científico político Joseph S. Nye Jr., quien en su obra “*La paradoja del poder norteamericano*” (2003), aborda el tema de las diferentes herramientas utilizadas por el poder político y la soberanía, para tener la capacidad de organizar su agenda política de forma que configure las preferencias de otros⁸⁶, adentro y afuera de su territorio. Según este autor, hay tres maneras básicas en las que se puede hacer: la coerción por medio de amenazas; inducir

⁸⁶ Joseph S. Nye Jr., *La paradoja del poder norteamericano* (Santafé de Bogotá: Santillana ediciones generales, 2003) 30.

a través de incentivos y atraer o convencer. Estados Unidos ha alcanzado buenos resultados en política internacional a lo largo de su historia porque otros países se han visto atraídos por su valores, instituciones y cultura, emulando su ejemplo, aspirando, entre otras cosas, a alcanzar su nivel de prosperidad. Para Nye, lograr que otros ambicionen lo que uno ambiciona, es poner en práctica al “soft power” (poder blando)⁸⁷. Poder que se ubica en esa última instancia (atraer o convencer); instancia en donde el cine se ubica, en pocas palabras, es el campo cultural, escenario de las dinámicas políticas de las que habló Antonio Gramsci.

El rápido desarrollo de las relaciones internacionales a lo largo del siglo pasado gracias a la expansión de los medios de comunicación e información, al protagonismo de entidades ajenas a los estados y a la globalización, conllevó a que la capacidad de *persuasión cultural* e ideológica se convirtiera en un factor de primer orden⁸⁸. Factor que el gobierno estadounidense no dudó en utilizar y explotar al máximo para sacar ventaja en el campo de la política internacional. Ya que el potencial persuasivo surgía del respeto que despertara el sistema sociopolítico de un país, el atractivo de su cultura popular y el prestigio de su política exterior. Todos estos factores favorecían la asimilación voluntaria de las posiciones propias por parte de otros países en el nivel mundial⁸⁹. Dejando de esta forma a un lado la coacción directa y adoptando la persuasión hacia otros, con el fin de convencerlos de seguir los principios propios mediante la seducción y no de la imposición⁹⁰.

Por esta misma línea teórica, el sociólogo estadounidense John Gaventa (1949), propuso tres niveles de relaciones de poder, el primero es el de la coerción y la presión; el segundo es el de la intimidación o lo que el autor llama como “la regla de las reacciones anticipadas”, y el tercero es una forma de relaciones de poder mucho más sutil, ya que gracias al poder que los dos primeros niveles le confieren a la élite detentora del poder en una determinada sociedad, esto “*le permitirá adquirir más poder para invertirlo en el desarrollo de las imágenes dominantes, de las legitimaciones o creencias sobre su poder a través del control de los*

⁸⁷ Joseph S. Nye Jr. 30.

⁸⁸ Luís Rodríguez Agudo, “La Guerra Fría cultural: soft power, propaganda y diplomacia pública en un mundo enfrentado” (Tesis pregrado en Historia, Universidad de Cantabria, 2016) 9.

⁸⁹ Luís Rodríguez Agudo 9.

⁹⁰ La tesis que surge de estos dos párrafos es la que defiende en su obra *Cultura Mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas*, el sociólogo francés Frédéric C. Martel (México D.F.: Editorial Taurus 2011).

medios de comunicación o de otras instituciones de socialización”⁹¹ En pocas palabras ambos autores resaltan la importancia de la persuasión cultural a la hora de competir por qué nación impondrá su hegemonía cultural a nivel internacional.

Se ha descrito la construcción detallada de un proyecto político de nación estadounidense, planeado desde sus inicios por una pequeña clase social, que reúne y defiende los valores tradicionales de lo que históricamente se conoce como la *american White Anglo-Saxon Protestant (WASP)*⁹². Su defensa, estabilidad y expansión dependen de las herramientas políticas, económicas, culturales e ideológicas de las que se sirva. El cine, esa maravilla que nació a finales del siglo XIX, en menos de veinte años entró a hacer parte del repertorio de armas ideológico-culturales de las que esta elite política se sirvió; creando a su vez una nueva industria que no solo le traería beneficios económicos, sino también políticos e ideológicos a lo largo y ancho del mundo. Esa elite política que controla los hilos de poder en los Estados Unidos ayudó e impulsó a la creación del gran *leviatán* del arte, engendró a Hollywood.

⁹¹ John Gaventa, *Power and Powerlessness: Quiescence and Rebellion in a Appalachian Valley*, University of Illinois Press, file:///C:/Users/USER/Downloads/mcleanp_01_920_290_01_gaventa_power.pdf (17/08/2018) 22.

⁹² Esta élite buscó desde un principio homogeneizar la sociedad estadounidense. Sociedad que tuvo un rápido crecimiento de la inmigración, lo que provocó un temor en cuanto al efecto de esta sobre los valores nacionales y el “sentido coherente” de la identidad estadounidense. Por ejemplo, a Benjamín Franklin (1706-1790), le preocupaba la estupidez de los inmigrantes alemanes, de los cuales pocos sabían inglés y cuya presencia podría conllevar que grandes disturbios tuvieran lugar entre la sociedad “americana”. En: Nye Jr. 164.

Capítulo II. Lo político desde Hollywood

“Así era la calidad del odio. No sólo era contra mí o nuestra hija. Era contra todo lo que fuera extraño. Todo lo que fuera diferente”

Dalton Trumbo

A diferencia de lo que ocurriera con otras sociedades en el mundo, que construyeron su *identidad* a partir de influencias lingüísticas, étnicas, culturales e históricas diversas; los Estados Unidos forjaron la suya concentrando toda su energía en la búsqueda de adhesión de todo ciudadano a un solo *credo* político. Credo político que terminó convirtiéndose en una *ficción* más, creada por un grupo exclusivo de la sociedad, herederos de la tradición protestante-puritana, iniciadora del proyecto político de nación en el siglo XVII y posterior consolidación en el siglo XVIII. Para estos, ser estadounidense, en consecuencia, equivalía a pertenecer a una unidad de creencia en los ideales democráticos de libertad, igualdad, propiedad, individualidad e imperio de la ley⁹³. Esa es la base sobre la cual se construye la definición de la identidad nacional estadounidense, o lo que podría también denominarse como el “americanismo”⁹⁴.

La negación, rechazo y cuestionamiento hacia estos valores clásicos del ciudadano “americano”, han sido considerados en determinado momento histórico como “antiamericanismo”⁹⁵. Dicho concepto tomo fuerza legal a partir de la vinculación en 1941 de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y se tornó aún más común bajo la atmósfera impuesta por el macartismo de los años cincuenta, dejando de relieve los grandes desafíos de su sistema democrático que ha encontrado contradictores internos que no

⁹³ Esta diferencia con otro tipo de sociedades en el mundo, la ejemplifica Michael Mann en su libro *El lado oscuro de la democracia*, cuando nos dice: “[...] un lenguaje común es importante para la unidad de los alemanes, pero no de los serbios (su lengua es compartida por croatas y bosnios). La religión es importante para los serbios (su cristianismo ortodoxo los diferencia de los croatas, bosnios y albaneses) pero no para los alemanes (divididos en católicos y protestantes)”. En Michael Mann, *El lado oscuro de la democracia: un estudio sobre la limpieza étnica* (Valencia: Universitat de Valencia, 2009) 21

⁹⁴ Hernández Martínez 228.

⁹⁵ “[...] Lo que suele tildarse de “antiamericanismo” no son más que objeciones a la excepcionalidad estadounidense, concretamente escepticismo ante la negación del imperio y resistencia ante los poderes especiales que los Estados Unidos se otorgan a sí mismos [...]”, ver Mike Marqusee, “El abrazo de hierro: la excepcionalidad y el imperio estadounidenses”, *Casus Belli: cómo los Estados Unidos venden la guerra*, ed. Achin Vanaik (Massachusetts: TNI – Interlink Publishing Group, 2010) 98.

estuvieron y no están de acuerdo con muchas de las políticas y acciones tomadas por el gobierno estadounidense.

Ahora bien, ¿Qué importancia tiene esa negación y cuestionamiento de dichos valores para el fortalecimiento del proyecto político estadounidense? Mucho, dado que los mismos gestores de ese *credo* político buscaron a su vez construir peligros externos que amenazaran con destruir la estabilidad, la libertad, la propiedad y el individualismo, para persuadir más fácil a la población civil, en la búsqueda de un proceso de legitimación ideológica sostenido sobre los hombros de la *soberanía popular*. La funcionalidad de este proceso dependió, básicamente, de dos cosas: consenso interno y seguridad nacional, ambos asuntos fueron el eje de esa hegemonía constituida en el poder de los Estados Unidos como potencia de primera línea⁹⁶.

Ya en la época de la Colonia, los primeros ideólogos del proyecto se habían dado cuenta de que la presencia real o imaginaria de un enemigo externo ayudaba bastante a la hora de persuadir al ciudadano de a pie para que aprobara o no una idea; el miedo que la aparición y mitificación del enemigo creó sobre dicho ciudadano fue la clave para que se llevaran a cabo medidas, en muchos casos extremas, de seguridad nacional que validara los intereses de una reducida elite político-militar. Tras el rápido desarrollo que sufrieron los medios de comunicación de masa o esa industria cultural a lo largo del siglo XX, nos encontramos con un poder de apropiación, manipulación y gestión de las palabras, los símbolos y los significados desde el que se fue construyendo una visión del mundo afín a los intereses de las élites de poder más dominantes. La expansión de sus intereses conlleva a que existan diversos choques entre culturas, en el caso concreto estadounidense, su expansión ha conducido a que esas “otras” sociedades que se atraviesan en su camino y por lo tanto que obstruyen sus ideas de “paz”, “civilización”, “humanidad”, “democracia” y “progreso” sean relacionadas con “los reinos de la barbarie, la anarquía y las tinieblas”, reinos a los cuales “el

⁹⁶ Hernández Martínez 218.

imaginario social no ha tenido ni tiene dificultades en identificar con las sociedades contemporáneas 'primitivas' o 'tercermundistas'"⁹⁷.

Imaginario social, reforzado constantemente por la capacidad de los medios de comunicación de construir imágenes de este tipo de sociedades mediante la canalización negociada de figuras "arquetípicas" fuertemente asentadas en el inconsciente de la colectividad a las que se dirigen⁹⁸, lo que permite que haya una fuerza integradora que cree por sí misma consenso social, en momentos de la historia en donde no debería haber existido.

Así es como el "otro" diferente se convierte, obedeciendo a los intereses de cada momento histórico, en *enemigo común* para una determinada sociedad; esta clase de enemigo se podría entender, partiendo de una lectura de la teoría schmittiana como *enemigo político*, ya que basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo⁹⁹, llegando a ser, de esta forma, indispensable en un discurso oficial del grupo detentor del poder, dado que es necesario para la estabilidad y expansión del proyecto político de nación.

En el *Concepto de lo político* (1932), el pensador alemán Carl Schmitt (1888-1985) planteaba que

[...] el enemigo político no tiene por qué ser moralmente malo; no tiene por qué ser estéticamente feo; no tiene por qué actuar como un competidor económico y hasta podría quizás parecer ventajoso hacer negocios con él. Es simplemente el otro, el extraño, y le basta a su esencia el constituir algo distinto y diferente en un sentido existencial especialmente intenso de modo tal que, en un caso extremo, los conflictos con él se tornan posibles, siendo que estos conflictos no pueden ser resueltos por una normativa general establecida de antemano, ni por el arbitraje de un tercero "no involucrado" y por lo tanto "imparcial" [...]¹⁰⁰

⁹⁷ Rafael Vidal Jiménez, "El "otro" como enemigo. Identidad y reacción en la nueva "cultura global del miedo"", en *Revista Nómadas* 9 (enero-junio 2004): 4.

⁹⁸ Vidal Jiménez 3.

⁹⁹ Luisa Fernanda Madrigal Serna, "Relación amigo-enemigo ¿homogeneización del otro?", *Revista Kavilando* 2.1 (enero-junio 2010) 72.

¹⁰⁰ Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, traducido de la edición de 1963 por Dénes Martos 13.

Lo planteado por Schmitt puede servirnos como guía para entender el conflicto político-ideológico que existió entre dos potencias mundiales como los Estados Unidos y la Unión Soviética en la segunda mitad del siglo XX. Dado que los mismos hechos históricos hablan por sí solos y dan muestra de las negociaciones no solo políticas, sino también económicas que hubo entre ambas naciones un poco antes de estallar la II Guerra Mundial. Sin embargo, los Estados Unidos siempre consideraron a los soviéticos como enemigos políticos, dado que ideológicamente amenazaban la estabilidad de los intereses y valores fundamentales estadounidenses, aspecto que hacía diferente a los soviéticos en ese sentido existencial especialmente intenso del que nos hablaba Schmitt. Dicha amenaza, conlleva a que dentro de la sociedad civil se naturalice tanto esa concepción, que el enemigo político pasa a ser el enemigo común de los estadounidenses, ya que ponen en juego la “existencia” misma de su identidad como “americanos”, frente a una amenaza externa con la capacidad “expansionista” que supuestamente tenían o pretendían tener los soviéticos.

Entendemos de esta forma, y siguiendo muy de cerca lo planteado por Schmitt, que un enemigo no es ni el competidor económico, ni el opositor político -hablando en términos de oposición interna- ni tampoco lo es una persona a la cual se le tiene antipatía. El “enemigo schmittiano” es:

[...] Sólo un conjunto de personas que, por lo menos de un modo eventual — esto es: de acuerdo con las posibilidades reales — puede combatir a un conjunto idéntico que se le opone. Enemigo es solamente el enemigo público, porque lo que se relaciona con un conjunto semejante de personas — y en especial con todo un pueblo — se vuelve público por la misma relación [...] ¹⁰¹

En pocas palabras, el enemigo común o público que hallamos en la teoría de Schmitt, se podría concebir solamente en las relaciones interestatales, dado que es en dicho campo donde primero, se puede desarrollar una relación amigo-enemigo ¹⁰² y segundo, se encontrarían

¹⁰¹ Carl Schmitt *14*.

¹⁰² Esta afirmación la desmiente el caso colombiano, donde el Estado ha considerado a las guerrillas como su enemigo interno –y viceversa- a pesar de estar en la misma nación y bajo el mismo estado.

rivales que, en el campo de lo real, tendrían la capacidad de amenazar y destruir, por medio de la guerra a un determinado Estado. Recordemos que:

[...] Los conceptos de amigo, enemigo y combate reciben su sentido concreto por el hecho de que se relacionan especialmente con la posibilidad real de la muerte física y mantienen esa relación. La guerra proviene de la enemistad puesto que ésta es la negación esencial de otro ser. La guerra es solamente la enemistad hecha real del modo más manifiesto. No tiene por qué ser algo cotidiano, algo normal; ni tampoco tiene por qué ser percibido como algo ideal o deseable. Pero debe estar presente como posibilidad real si el concepto de enemigo ha de tener significado [...]¹⁰³

Así, la relación amigo-enemigo debe entenderse por fuera de lo que es moralmente bueno o malo, estéticamente bello o feo, o económicamente útil o no. En el campo de lo político rigen otro tipo de normas que hacen de este y de la misma contraposición de amigo-enemigo algo totalmente independiente. Dicha contraposición obedece a su vez a determinados lineamientos históricos, que hacen que un enemigo no siempre sea considerado como tal, el criterio de la diferenciación entre amigos y enemigos tampoco significa, de ninguna manera, que un determinado pueblo deba ser eternamente el amigo de otro determinado pueblo; o bien que una neutralidad no sea posible o que no pueda ser políticamente razonable¹⁰⁴.

Así es como en el caso concreto de los Estados Unidos durante la segunda posguerra, nos encontramos con una élite política que veló por la integridad y la unión del orden social, que pretendió trascender ineludiblemente en la homogeneización de sus integrantes¹⁰⁵. Es decir, que todo lo que se piensa y actúa fuera de la lógica, en este caso protestante y segregacionista, de la sociedad estadounidense, saldrá automáticamente de dicha ecuación. De este modo, terminará convirtiéndose en el *otro* diferente al ciudadano adepto al proyecto, justificándose como una *amenaza* a los intereses, ideas y acciones de estos.

¹⁰³ Carl Schmitt 16.

¹⁰⁴ Carl Schmitt 17. En el caso latinoamericano, desde el siglo XIX, el enfrentamiento amigo-enemigo ha sido administrado desde las potencias geopolíticas (Iglesia católica, protestantismo y EE.UU) y el meollo ha sido: Democracia vs Comunismo.

¹⁰⁵ Madrigal Serna 73.

El cine como herramienta activa de legitimación y expansión de dicho proyecto, desde muy temprano se dedicó a la constitución de filmes en pro de construir una diversa gama de prototipos de enemigos que obedecieran a un determinado contexto histórico¹⁰⁶. Hollywood en particular, utilizó y utiliza todos sus recursos, económicos, políticos, creativos e ideológicos para fortalecer la imagen de los Estados Unidos como el país portador de los valores característicos de toda una sociedad democrática y libre¹⁰⁷. Sobreponiéndose a la posición ideológica y política de otras comunidades que habitan su territorio, como a otras sociedades fuera de sus fronteras, que en algunos aspectos se oponen a su proyecto.

La meca del cine occidental ha logrado en más de cien años establecer modelos del *otro* que han ayudado a la población civil estadounidense a entenderse y entender el resto del mundo, guiados precisamente por los objetivos y acciones impuestas de forma vertical por la élite política del país en un determinado contexto. Las imágenes han dado testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación¹⁰⁸.

Finalizada la II Guerra Mundial, el enemigo soviético, peligro externo de la *Política de Seguridad Nacional* por más de treinta años en los Estados Unidos, se consolidó como el antagonista de las producciones más taquilleras de Hollywood, cosa que cambió radicalmente tras la caída del muro de Berlín (1989) y la extinción de la Unión Soviética (1991) dando paso de modo progresivo a nuevos enemigos temporales e indefinidos que comenzaron a ser explotados por el cúmulo de creadores de Hollywood, a finales de la década de 1990. Pero gracias a las nuevas guerras “inventadas” en Medio Oriente tras los actos del 11 de septiembre de 2001, parece ser que tanto la política internacional estadounidense como los

¹⁰⁶ “Ya en tiempos de Wilson, amplios sectores de la élite de los EE. UU y Gran Bretaña reconocían que en el interior de sus sociedades la coerción era una herramienta de decreciente utilidad y que habría que inventarse nuevas formas de domar a la bestia, principalmente mediante el control de opiniones y actitudes. Desde entonces han surgido colosales industrias dedicadas a tales fines”, en Noam Chomsky, *Hegemonía o supervivencia: el dominio mundial de EE. UU* (Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 2008) 13.

¹⁰⁷ Cada intervención se presenta como una respuesta altruista a una crisis. Y dado que no hay un imperio estadounidense, ningún patrón, (oficial), tradición de sistema de dominación extraterritorial, el motivo de cada intervención se valora por separado, en Marqusee 97.

¹⁰⁸ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: cultura libre, biblioteca de bolsillo, 2005) 234.

creadores hollywoodenses han encontrado “*una amenaza predominante, ubicada en la esfera del islamismo, sobre todo, allí donde, de paso, existen unos intereses estratégicos que conviene defender*”¹⁰⁹. De esta forma se hace apología de lo que aproximadamente diez siglos atrás fue el poema *La canción de Roldan*, la descripción del islam como una invención diabólica contra el cristianismo, y la presentación de una imagen de los musulmanes como adoradores de una trinidad infernal, compuesta por Apolo, Mahoma y cierto “Termagante”¹¹⁰.

Sin embargo, en la actualidad los objetivos políticos de los Estados Unidos en Medio Oriente han sido cumplidos progresivamente desde la invasión, por parte del gobierno Bush, a Irak en 2003. Y parece ser que el fantasma del comunismo aún asusta a gran parte de los grupos dominantes estadounidenses, dado que los intereses políticos y económicos dan un giro hacia Oriente extremo, y dentro de Hollywood ya se ha comenzado a percibir esto. En 2012 se estrenó un remake de la película “Red Dawn” protagonizada por la joven estrella Chris Hemsworth (1983-) en la cual el enemigo ya no es el soviético como en la película de 1984 protagonizada por Patrick Swayze (1952-2009) y Charlie Sheen (1965-); en esta nueva versión el enemigo es norcoreano.

Esta construcción de un enemigo común dentro de los filmes típicos de Hollywood obedece a un contexto histórico determinado, en el que se encuentran impresas cargas políticas, económicas e ideológicas, que ayudan en última instancia a la estabilidad, fortalecimiento y expansión del proyecto político e ideológico de nación por parte de los Estados Unidos.

Para lograr entender la fuerza creadora de imaginarios que trae consigo el cine, obedeciendo a la construcción de un enemigo específico en los *blockbusters* “americanos”, es importante entender de forma clara por qué la Unión Soviética llegó a convertirse en la amenaza número uno para los Estados Unidos, desligándose un poco de la explicación tradicionalista de la historia que justifica tal acción por el hecho de que al igual que los estadounidenses, los

¹⁰⁹ Rafael Vidal Jiménez 4.

¹¹⁰ Peter Burke 156.

soviéticos salieron como grandes vencedores de la II Guerra mundial, no, su rivalidad data de muchos años atrás, cuando aún la Unión soviética no había visto la luz.

Estados Unidos y Rusia: dos mundos diferentes

La relación diplomática en la historia entre ambas naciones no ha sido cordial. Por el contrario, ha significado momentos de tensión y peligro para la seguridad interna de ambos países. Desde que Estados Unidos apareció en el mapa de la geopolítica internacional como una nación para tener en cuenta, comenzó a chocar con intereses propios de la política internacional rusa.

Durante gran parte del siglo XIX, Estados Unidos estuvo realmente concentrado en sus problemáticas e intereses internos, lo que obligaba tan solo a ver de reojo los problemas de la vieja Europa. En 1815, tan solo 39 años después de la independencia de los Estados Unidos, Rusia encabezaba la fundación de la Santa Alianza, con el propósito de hacer retroceder las revoluciones liberales y nacionales en todo el continente y no perder el control del poder político que descansaba desde hacía tiempo en manos de los Estados absolutistas. Por más que el gobierno estadounidense quiso apoyar dichas revoluciones burguesas, se vio obligado a evitarse problemas con algunos de los países involucrados en estas disputas y por ende continuó pensando en la expansión territorial interna, la industrialización y el problema de la esclavitud.

Ambas naciones en el siglo XIX comenzaron, de forma indirecta, a chocar ideológicamente; según el historiador Ronald Powaski (1943-): “la joven nación estadounidense, fundada en 1776, era republicana y democrática, mientras que la Rusia zarista era un viejo sistema autocrático, hostil a la democracia, xenófobo y conocido por la despiadada represión que ejercía sobre sus numerosos súbditos”¹¹¹.

Ambos países eran conscientes de este tipo de problemas, mientras sus intereses políticos no chocaran todo marcharía correctamente, dado que adoptaron una política de neutralidad con los conflictos externos e internos que cada nación tuviera. Así fue, como durante la guerra de

¹¹¹ Ronald E. Powaski, *La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991* (Barcelona: Editorial Crítica, 2011) 11.

Crimea (1853-1856) en la que Rusia se enfrentó a Gran Bretaña, Francia y el Imperio otomano, los estadounidenses permanecieron totalmente neutrales. La misma posición tomó el Imperio ruso cuando estalló la guerra de Secesión (1861-1865) dentro del territorio estadounidense¹¹².

Esta política neutral por parte y parte no iba a perdurar por muchos años, dado que ambas naciones se identificaron por ser expansivas e ir más allá de sus fronteras geográficas e ideológicas, lo que significaría de inmediato una amenaza para el proyecto político de cada una. Ya desde antes de la Primera Guerra Mundial Estados Unidos identificó en la Rusia zarista un enemigo en potencia, que era diferente en sus costumbres, lenguaje e ideas, pero que en su política internacional iba por el mismo camino y con el objetivo de saciar los mismos intereses de los estadounidenses.

Desde el siglo XIV Rusia había iniciado un proceso de crecimiento territorial, partiendo desde su centro neurálgico: Moscú, y que para el siglo XVIII se había extendido hasta el mar Báltico y la inmensa Siberia. Siglo XVIII que en sus últimos años vería nacer, oficialmente, a la nación estadounidense. Ambas naciones a finales del siglo XIX habían crecido territorialmente de una forma inimaginable. El Imperio ruso se extendía de la Europa central hasta el océano Pacífico y del Ártico al Turquestán. Mientras que los Estados Unidos se extendían hasta el océano Pacífico, completando su expansión interna, junto con la adquisición de las islas Filipinas, tras la derrota de España en la guerra de independencia cubana de 1898 y la compra de Alaska a la misma Rusia en 1867¹¹³.

Los últimos años del siglo XIX fueron fundamentales en la relación diplomática de ambos países, dado que se darían los primeros pasos para ir deshaciendo la precaria relación formal que existía entre ambos. Un país mantuvo durante todo el siglo XIX estable las relaciones entre Estados Unidos y el Imperio ruso: Gran Bretaña. Los ingleses eran el motivo para que las relaciones políticas entre ambos fueran relativamente buenas, ya que la antipatía hacia Gran Bretaña era lo único en común que tenían.

¹¹² Powaski 12.

¹¹³ Powaski 12.

Esta situación cambió cuando en 1899 hubo acercamientos diplomáticos entre Estados Unidos y el gobierno inglés, con motivo de frenar la expansión de Rusia sobre las provincias manchurianas de China y se fortaleció a principios del siglo XX cuando Estados Unidos decidió apoyar tácticamente a Japón en la guerra contra los rusos. Esta cadena de acontecimientos llevó a que Rusia se alejara en materia política y económica de los estadounidenses y tras su derrota en la guerra contra Japón, encontró en este último un aliado para resistir contra la inversión estadounidense en los territorios manchurianos.

Pocos años antes de estallar la I Guerra Mundial los lazos diplomáticos que habían unido a ambos países por más de un siglo se habían roto por completo, lo que sería muy difícil volver a restablecer, dado que en octubre de 1917 nació un Estado aún más difícil de domar y que en materia política e ideológica representaba una amenaza mayor para los estadounidenses: la Unión Soviética.

Los bolcheviques eran, en última instancia, más peligrosos que los alemanes para la seguridad nacional de los Estados Unidos, ya que estos negaban tanto el derecho a la nacionalidad como el derecho a la propiedad y amenazaban con propagar la revolución por todo el mundo. He ahí el primer ejemplo de “antiamericanismo”.

Antiamericanismo que comenzó a ser explotado por un sector de la clase política estadounidense en 1919, cuando el ministro de justicia del momento A. Mitchell Palmer (1872-1936) trató de sacar provecho del triunfo de la Revolución rusa de 1917 para ser nombrado candidato a la presidencia por parte del partido republicano y así explotar al máximo el miedo generado por dicha revolución en los ciudadanos estadounidenses y buscar el cumplimiento, por medio del consenso, de algunas políticas que beneficiaban la situación de las tropas militares de los Estados Unidos en Europa.

Esta clase de comportamientos por parte de la élite política en Estados Unidos se vivió en repetidas ocasiones, dado que, al aprovecharse de las circunstancias ocurridas en el Viejo Continente, el pueblo estadounidense era manipulado mucho más fácil por el miedo a perder la estabilidad social y económica que le ofrecía un país que por muchos años había estado sumergido en un aislacionismo, lo cual cambiaría tras finalizar la II Guerra Mundial.

La segunda posguerra

Al finalizar el conflicto que asoló a Europa en los primeros años de la década del cuarenta, esta quedó destrozada y dividida, Alemania la gran derrotada quedó en cenizas y las potencias se dividieron el botín. Por una parte, la Unión Soviética fortaleció su control político e ideológico sobre los territorios del Este, mientras que los Estados Unidos, Inglaterra y Francia hicieron lo propio con la parte Occidental. Era evidente que Estados Unidos y la URSS iban a continuar luchando por detentar el poder en el mundo tras este conflicto; pero a su vez no se tenía la disposición para continuar una guerra militar entre ambas naciones¹¹⁴.

Para evitar tal conflicto armado, ambas potencias hicieron el traslado del problema territorial al problema político y la división de Alemania, propuesta por los “americanos”, fue el terreno para crear fronteras invisibles que ayudaron a permear el problema territorial de los países conquistados o liberados por la URSS. Es decir, se liberó el territorio, pero se convirtió a la nación liberada en adepta a la ideología del libertador, fuera *americano* o *ruso*. En 1949, Estados Unidos impulsó para que se fundara la República Federal Alemana, con capital en la ciudad occidental de Bonn. La respuesta inmediata a esta iniciativa por parte de sus pares soviéticos fue la creación de la República Democrática Alemana, así pues, ambas nuevas naciones fueron liberadas de la guerra y del poder nazi, pero quedaron salpicadas de la respectiva ideología de sus libertadores.

Con esta tensión político-ideológica, las potencias europeas circunscritas al bando estadounidense lo hicieron en gran parte obligados por los acuerdos establecidos durante y después de la guerra con los Estados Unidos. Una de las consecuencias más importantes de la II Guerra Mundial fue la consolidación de los Estados Unidos en el marco geopolítico mundial, convirtiéndose en la potencia hegemónica en el mundo. El plan *Marshall* (1947) ayudó a la reconstrucción de Europa y el capital invertido por los Estados Unidos para los países europeos en desgracia se tenía que devolver desde dos campos, el económico y el

¹¹⁴ Sin embargo, se conocen peticiones como las de George Keenan en 1946 a través de un informe al presidente hablándole sobre “los orígenes del comportamiento soviético”, increpando para que los Estados Unidos no desmantelaran tan rápido la gigantesca maquinaria militar que se encontraba en Europa y Asia. Previendo que un nuevo conflicto en Europa podía estar cerca. En José Ramón Díez Espinoza y otros autores, *Historia del mundo actual, desde 1945 hasta nuestros días* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2000) 161.

político, este último estaba relacionado con el apoyo a los *americanos* en la nueva guerra político-ideológica contra los soviéticos¹¹⁵.

En esta situación, los europeos se vieron obligados a seguir los dictados enviados desde Washington, junto con la instauración del dólar como moneda única en todas las transacciones realizadas en la época (Acuerdo Breton-Woods)¹¹⁶. Para efectos prácticos, los Estados Unidos habían llevado a cabo una jugada con la victoria bélica contra los alemanes en 1945, y abrían la puerta a una división total del mundo, que se fragmentó tanto que dentro de lo que se conoció como el “periodo de posguerra” se elaboraron procesos bélicos y diversas manifestaciones sociales a lo largo y ancho del mundo.

En ese nuevo orden mundial, Estados Unidos tomó la batuta de las libertades humanas, y apoyó directa o indirectamente muchos procesos de *descolonización* y golpes de estado por parte de gobiernos de extrema derecha en algunos países del mundo, con el fin de evitar la expansión del comunismo. Esta idea se vería representada en un personaje, George Keenan (1904-2005), quien tachó de *enemigo* de los Estados Unidos a la Unión Soviética poco tiempo después de finalizar la II Guerra Mundial. Argumentaba su discurso en el triunfo sobre la Alemania nazi, predicando que se debía mantener un modelo de vida occidental, de la mano de los Estados Unidos. Por ende, el modelo socio-económico que debía triunfar en el mundo era el modelo liberal capitalista. En pocas palabras, el discurso de Keenan se ocupa de tres aspectos: *peligro comunista*, intervención militar directa y la creación de agencias de inteligencia que ayuden a vigilar y controlar dicho peligro en, al menos, los países de influencia “americana” en el mundo.

¹¹⁵ Junto al Plan Marshall surgieron otro tipo de iniciativas, más de índole cultural, y bajo el amparo de la ley Mundt de 1948, el primer programa de propaganda oficial en tiempos de paz de su historia. Aparecieron organismos como la emisora Voice of America, la USIA (United States Information Agency) o el programa Fullbright de intercambio, que buscaban exportar al exterior la cultura norteamericana, incluidos la literatura, la música y el arte. Todos ellos tenían como objetivo informar y confrontar los tópicos desfavorables para los Estados Unidos y su política. En Rodríguez Agudo, *La guerra fría cultural* 14.

¹¹⁶ Giuseppe Mammarella, *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy* (Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2008) 29.

Hollywood vs URSS

En este contexto del poder bipolar en el mundo es precisamente en donde la maquinaria del cine caló perfectamente; el ambiente en Hollywood no fue el mejor desde finales de la II Guerra Mundial, dado que algunos artistas se vieron involucrados en cuestiones político-ideológicas en relación con el comunismo, muchos de estos tuvieron que salir del país o acomodarse a las ideas y políticas impuestas desde Washington para la industria cinematográfica hollywoodense. En este ambiente el cine estadounidense no se desligó de sus principios y continuó, en gran parte, apoyando los ideales y proyectos del Estado, poniendo en sus manos muchas de las producciones más exitosas de la época. Dentro de esta tensión social, algunos personajes lograron evadir, momentáneamente, la censura y la persecución por parte del gobierno y sus películas continuaron teniendo un gran éxito dentro del público receptor estadounidense¹¹⁷.

La lucha anticomunista por parte de los Estados Unidos, sorprendentemente, inició antes de la guerra, cuando el congresista Martin Dies (1900-1972) promovió la fundación en 1938 del *House Un-American Activities Committee* (Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes) HUAC en sus siglas en inglés, que inició la búsqueda de disidencia dentro de las organizaciones sindicales y otras adeptas al proyecto *New Deal*. Tal como lo expresó en noviembre de 1947 el presidente de esta institución, John Parnell Thomas (1895-1970), cuando decía, “*este comité, bajo el mandato de la Cámara de Representantes, es el responsable de descubrir y denunciar a los elementos subversivos donde quiera que existan*”¹¹⁸; inmediatamente finalizó la II Guerra Mundial, el gobierno estadounidense dio inicio a una verdadera cacería de todo lo que oliera a rojo¹¹⁹.

Dicha entidad citó a gran cantidad de artistas del cine para comparecer ante las autoridades por posibles lazos políticos e ideológicos con el comunismo, proceso que fue radicalizándose

¹¹⁷ En 1956 el famoso guionista Dalton Trumbo escribiría anónimamente “*El Bravo*”, película ganadora del Oscar y que sería fuerte crítica a la persecución que vivía él y sus colegas por parte del gobierno, era una película de reflexión acerca de cómo los humanos no vivimos en paz entre nosotros mismos y con los animales.

¹¹⁸ Peter Askin, “Trumbo”, USA, Samuel Goldwyn Films, 2007, Documental, (96 min.) min. 07:43//08:02 (Subtítulos en español en el original).

¹¹⁹ Josep Fontana, *El siglo de la revolución. Una historia del mundo de 1914 a 2017* (Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2017) 307.

con el pasar de los años por el aumento en la tensión diplomática entre ambas naciones y por las acusaciones impulsivas, ciertas en parte, del senador republicano Joseph McCarthy (1908-1957), quien investigó, en un primer momento, a la administración y más tarde al ejército estadounidense. Según el investigador español Fernando Alonso Barahona, quien tuvo acceso a los archivos del congreso estadounidense para la construcción de su libro *“McCarthy o la historia ignorada del cine”*, el senador de Wisconsin jamás investigó directamente a los artistas de la cinematografía estadounidense. Quizá por la popularidad de su nombre y el impacto que tuvo su labor anticomunista en la escena social estadounidense del momento, se haya trasladado el término macartismo a este campo de la producción “americana”, sin embargo, la persecución impuesta por el HUAC hacia los artistas hollywoodenses llevó a muchos a caer en desgracia.

No queda duda alguna de que un personaje como Joseph McCarthy y su labor tuvo un impacto indirecto en el “universo” cinematográfico de Hollywood y al igual que Mitchell Palmer a principios de los años veinte, McCarthy supo aprovecharse de las circunstancias del momento, dando rienda suelta a una cacería sin escrúpulos que llegó a involucrar con el comunismo hasta al más respetado personaje de la política estadounidense. En pocas palabras, la cacería de brujas impuesta por el senador de Wisconsin y el HUAC, este último en el caso específico de Hollywood, demostró y como lo afirma el escritor estadounidense Víctor Navasky (1932-), que “si quieres asustar a un país vas a [sic] por su realeza, y Hollywood era nuestra realeza”¹²⁰.

Tuvieron que pasar algunos años para que ciertos artistas de Hollywood se atrevieran a tocar de forma directa esta clase de problemáticas que tanto golpearon a los ciudadanos estadounidenses. A principios de la década de 1990 el director, productor y guionista estadounidense Irwin Winkler (1931-) lanzó su película titulada *“Guilty by Suspicion”*¹²¹, con un majestuoso Robert De Niro (1943-) en el papel principal. Aquí el personaje representado por De Niro es ficticio, pero precisamente rescata y a su vez reúne las acciones,

¹²⁰ “Trumbo”, min. 09:51//09:56

¹²¹ Las películas incluidas en este trabajo, producidas por fuera del periodo, no deben ser consideradas como fuente primaria. Por el contrario, son estimadas como filmes de reconstrucción de la memoria histórica.

valores e ideas de las personas que tuvieron que vivir en carne propia la persecución impuesta por el Comité. La película se ubica en este contexto de persecución de *la realeza* hollywoodense, culpados de pertenecer o haber hecho parte del partido comunista “americano”. Se representa el drama de los famosos al estar en medio de una cacería de brujas, inculpados de delitos inexistentes y absurdos; personajes como *Larry Nolan*, interpretado por el actor estadounidense Chris Cooper (1951-) que terminaron haciendo “*lo que cualquier buen americano cagado del miedo hubiera hecho*”¹²², delatando e inculcando injustificadamente a otros.

Robert De Niro protagonizó el papel de *David Merril*, famoso director hollywoodense que tras su regreso de Italia se vio perseguido por el HUAC. Este personaje imaginario representa a los artistas que lo perdieron todo por las acciones intolerantes del comité, lo cual permitió que su voz fuera acallada por un discurso hegemónico construido desde el poder. Este discurso logró tener preponderancia por más de treinta años en la televisión y el cine, ya que las políticas seguidas por los gobernantes estadounidenses colaboraron intensamente por seguir alimentando la idea de que existía un enemigo externo y común a los ciudadanos del país.

El impacto que tuvo esta lucha ideológica y política contra el *enemigo* comunista, en la población promedio estadounidense, que veía por televisión las transmisiones directas de lo sucedido en el Congreso, fue atterradoramente agresiva; la propaganda política impartida desde el cine y la televisión tenía el objetivo de educar al ciudadano en la prevención frente a una guerra nuclear inevitable y frente a una posible invasión territorial del enemigo soviético, tal como lo demostró la producción filmográfica realizada por la Armed Forces Information Films, con los llamados documentales de “sanidad” que sirvieron igual que lo hizo Hollywood para crear estereotipos anticomunistas y arquetipos del enemigo. Con la diferencia de que Hollywood y sus estereotipos del “otro” junto a los imaginarios y sentidos construidos por medio de su cinematografía, lograron tener mayor alcance en el plano internacional, penetrando diversidad de mercados y sirviendo así a la expansión ideológica

¹²² Irwin Winkler, “Guilty by Suspición”, USA, Warner Bros. Pictures, 1991, Drama, (105 min.) min. 11:49//12:00 (Subtítulos en español en el original)

de una *hegemonía cultural* estadounidense. De igual forma se debe resaltar el valor que tuvieron las producciones realizadas por la Armed Forces Information Films, como por ejemplo: “How to stop a communist”¹²³, “Are you a commie, or a citizen”¹²⁴ (1950), “Face to face with communism” (1947)¹²⁵, etc., por nombrar solo unas cuantas películas de la colosal producción de esta institución perteneciente al Estado, que se propuso intervenir directamente y con la ayuda de los medios audiovisuales en la lucha contra el comunismo y en mantener unida ideológicamente a gran parte de la población estadounidense de la segunda posguerra del siglo XX. Sin embargo, llevar a cabo un estudio minucioso de la producción o de tan solo una parte de la misma, de la Armed Forces Information Films, sería asunto de otro trabajo de investigación aparte del presente escrito. Por esta razón y la anteriormente expuesta acerca de la capacidad expansiva y penetrante de Hollywood en el exterior, es que en esta investigación nos centramos en una pequeña muestra de la también colosal producción fílmica anticomunista de los estudios hollywoodenses.

En este contexto, muy pocos directores de cine se atrevieron a realizar filmes que denunciaran de forma directa lo ocurrido durante los años de la cacería de brujas impuesta por el HUAC. Y si lo hacían, lo realizaban de forma muy sutil y con un talento único, como es el caso de las comedias de los años sesenta “Dr. Strangelove” y “The Russians Are Coming, the Russians Are Coming” en las que más adelante se profundizará. Fue tan solo a finales de los años ochenta que se comenzó a percibir un aire diferente en Hollywood y se inicia un proceso de denuncia directa y de reconstrucción de la memoria colectiva frente a este tipo de problemáticas. Ese tabú con respecto al tema que se había creado en la meca del cine mundial, comenzó a romperse, y personajes de la talla de Irwin Winkler y el mismo Robert De Niro colaboraron con ello.

En 1991 el mismo Irwin Winkler declaraba:

¹²³ Armed Forces, “How to stop a communist?”, Information film, A.F.I.F number 5, MCML, https://www.youtube.com/watch?v=SkYl_AH-qyk

¹²⁴ Armed Forces, “Are you are a commie, or a citizen?”, Information film, A.F.I.F, MCML, <https://www.youtube.com/watch?v=w86QhV7whjs>

¹²⁵ Armed Forces, “Face to face with communism”, Information film, A.F.I.F number 21, MCML, <https://catalog.archives.gov/id/7581088>

[...] En los años sesenta se hicieron aproximaciones al macartismo en cine y en una serie de televisión, pero de forma indirecta. Después, nada; o como mucho, vagas referencias en alguna película. El asunto como tal era intocable por el cine. Hemos hecho “*Guilty by Suspición*” para acabar con ese cerco de silencio [...] Es necesario seguir haciendo otras películas sobre estos acontecimientos, pues en Estados Unidos la gente debe conocer por fin la verdad de lo que ocurrió entonces, ya que así entenderá mejor lo que ocurre ahora. La *caza de brujas*, que con el HUAC alcanzó grados de crueldad, histeria y paroxismo inconcebible, sigue todavía existiendo, como su precedente, la censura Hays, se sigue ejerciendo. Las técnicas represivas se han refinado mucho durante los periodos presidenciales de Nixon y Reagan [...]

Richard Nixon (1913-1994) y Ronald Reagan (1911-2004) que colaboraron intensamente con el HUAC a finales de los años cuarenta y principios de la década de 1950¹²⁷, sumaron exacerbada colaboración con Hollywood durante sus periodos como presidentes, siendo el de Reagan un momento en el cual el cine intensificó su producción patriótica a favor de los intereses del pentágono y de la clase política pertenecientes al proyecto WASP¹²⁸.

“*Guilty by Suspición*” fue de esos filmes que se atrevió a abrir camino a otros mejores que lograron penetrar más dentro de la fisonomía de una sociedad cegada por el miedo y la intolerancia hacia otro ser humano, diferente en pensamiento, costumbres y lenguaje, mas no en humanidad. Y que continuaron narrando historias de personajes que tuvieron la suficiente valentía para enfrentar a la horda irracional que promulgaba la destrucción del enemigo comunista en los Estados Unidos. Enemigo comunista que sirvió durante aquellos años para el fortalecimiento y expansión del proyecto de nación¹²⁹.

Guerra Fría y retorno a las armas blandas: la cultura y el aparato de justicia

En el caso soviético, que fue uno de los conflictos más tensos registrados en la historia, al finalizar la II Guerra Mundial, y al haber vencido en compañía de los comunistas al enemigo

¹²⁶ Ángel Fernández Santos, “Irwin Winkler y Robert de Niro rompen el tabú de la ‘caza de brujas’ en Hollywood”, *El País* (Madrid) sábado 18 de mayo de 1991.

¹²⁷ Declaración brindada por el actor Ronald Reagan ante el HUAC en octubre de 1947, <https://www.youtube.com/watch?v=saVng3snkel>

¹²⁸ Durante el gobierno Reagan la producción de películas al estilo de “*Rambo*” (1982) que buscan reivindicar la figura del estadounidense en la guerra de Vietnam y demonizar aún más al otro diferente que esta fuera del proyecto político de nación, se intensifican. Este cine es llamado por los expertos como el “cine del neoliberalismo”.

¹²⁹ Otro bando (URSS) también defendió su proyecto político, incluso de una forma más sangrienta. Las purgas internas llevadas a cabo por el gobierno estalinista cobraron muchas vidas y arruinaron muchas más. El miedo al enemigo externo, real o imaginario fue necesario para la defensa de un proyecto político contrario al liberalismo impuesto desde América del Norte.

de ese momento: los nazis¹³⁰, Estados Unidos emprendió una lucha ideológica y estratégica en contra de sus antiguos aliados, ingresando en un momento histórico de tensión conocido como *la Guerra Fría*. En esta lucha entre las dos grandes potencias del mundo se utilizaron cientos de herramientas que buscaban colaborar en ganar la guerra a uno u otro bando, siempre evitando entrar en una confrontación militar directa. Momento en el cual el tipo de herramientas de coerción discreta (soft power) entraron en funcionamiento por medio de las políticas internacionales de ambos países, centrando la mirada en campos como la cultura, que sirvieron como un arma más en la batalla por el dominio mundial.

El mundo cinematográfico inmediatamente pasó a ser el foco de atención a la hora de llevar a cabo múltiples operaciones de control, cohesión y expansión ideológica, el cine se convirtió, al igual que en la Italia fascista y la Alemania nazi en su momento de esplendor, en un medio de propaganda de prestigio y desprestigio para ambas naciones. Cientos de películas fueron rodadas en Hollywood teniendo como tesis principal narrar la lucha en contra de la ideología de un enemigo en común: el comunista, el rojo, el soviético; convirtiéndose así en una amenaza para todo ciudadano adscrito a la ideología occidental. Ideas comunistas que habían llegado al país en mayor medida durante los años de la II Guerra Mundial, en la cual la URSS era una aliada obligada para los Estados Unidos con el propósito único de ganar la guerra. Durante estos años la política del *New Deal* impartida por el presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), permitió que muchos personajes de la industria hollywoodense apoyaran y ayudaran a transmitir el mensaje por medio de sus creaciones artísticas a todos sus espectadores, lo que ante los ojos de la derecha de los Estados Unidos era inaceptable. En el documental realizado en 2007 acerca de la vida y obra de Dalton Trumbo (1905-1976) y dirigido por el director Peter Askin (1940-), se presenta una declaración del guionista acerca de que, *“la gente se afiliaba al partido comunista porque hacía cosas eficientes; luchaba en contra del ascenso del fascismo en Europa y ayudaba a los más necesitados”*.¹³¹ Más tarde dichas afiliaciones humanitarias por parte de muchos

¹³⁰ En 1944 Gregory Ratoff dirigió la película pro-soviética “Song of Russia” protagonizada por Robert Taylor y Susan Peters, en la cual se muestra una imagen totalmente diferente de la URSS si se compara con el prototipo creado tras finalizar la II Guerra Mundial, situación que obedece a la colaboración entre ambas naciones durante el conflicto.

¹³¹ “Trumbo”, min. 08:41//08:54

ciudadanos estadounidenses les iban a significar serios problemas legales para con el HUAC¹³².

Al finalizar la guerra y con la victoria dentro del bolsillo, esa ala derecha de la política estadounidense no estuvo dispuesta a dejar pasar un minuto más ese tipo de actitudes y acciones dentro del territorio del “tío Sam” y fue así como en septiembre de 1947 el HUAC comenzó a investigar los lazos del comunismo con el cine y citó a declarar a 41 testigos, muchos de los cuales, como Jack Warner (1892-1978), Louis B. Mayer (1884-1957), Walt Disney (1901-1966) y personajes que iban a ser en un futuro importantes dentro de la política como Ronald Reagan, se prestaron a denunciar a los colegas que aparentemente eran de izquierda. Estos personajes tradicionales del cine estadounidense de su época fueron agresivos en sus declaraciones, haciendo acrecentar aún más la persecución irracional por parte del comité. El emblemático Walt Disney declaró ante dicha entidad gubernamental que:

[...] No creo que sea un partido político [se refiere al comunismo], creo que es un asunto antiamericano. Y opino que habría que hacer una purga, y que se sepa lo que son, para que las buenas causas de este país, los liberalismos que son realmente estadounidenses, se vean libres de la contaminación del comunismo [...]¹³³

Valiosa declaración por parte del fundador de Disney, que muestra la esencia de la idiosincrasia estadounidense. En donde el liberalismo económico es la piedra angular que nos permite entender dicho espíritu “americano” o lo que en los años veinte se conoció como el “*american way of life*”. Ese modelo estadounidense que permite la construcción de un prototipo no solo de enemigo sino de héroe, -tan explotado por los estudios hollywoodenses en la década de 1980 con figuras representativas de la “americanidad” como lo fue *Rambo*-, que tiene las características individuales que sobresalen en el ciudadano y la mentalidad estadounidense. Los valores “americanos” moldeados bajo ese liberalismo establecieron el derrotero del proyecto político de nación al que Hollywood aportó y aporta con este tipo de personajes.

¹³² En la década de 1930 la URSS creó una serie de revistas, editoriales, agrupaciones, comités y otros órganos de propaganda que se extendieron por todo el mundo. Todos estos organismos y asociaciones estaban financiados, subvencionados e infiltrados de forma encubierta. En Luís Rodríguez Agudo 12.

¹³³ “Trumbo”, min. 10:27//10:44 / declaración de Walt Disney ante el HUAC, 1947, <https://www.youtube.com/watch?v=8rujLwY1C8k>

A pesar de que muchos artistas de Hollywood siguieron el ejemplo de la declaración dada por Walt Disney, hubo otros de esos 41 testigos citados inicialmente por el comité, entre ellos los guionistas Alvah Bessie (1904-1985), Lester Cole (1904-1985), Ring Lardner Jr. (1915-2000), John Howard Lawson (1894-1977), Albert Maltz (1908-1985), Samuel Ornitz (1890-1957), Adrián Scott (1911-1972) y Dalton Trumbo junto a los directores Herbert Biberman (1900-1971) y Edward Dmytryk (1908-1999), que se negaron a cooperar remitiéndose a la primera enmienda de la Constitución, que databa de 1791 y que garantizaba la libertad religiosa, de palabra y de prensa, negándose así a que el Comité investigara sus ideologías y filiaciones políticas, lo que condujo a su detención y posterior traslado a la cárcel durante dos años por desacato al Congreso¹³⁴. Esta condena suponía, además, el despido y el desempleo, a menos que se retractasen ante la Comisión y demostrasen estar bien dispuestos a colaborar en aquella purga política, denunciando nombres.¹³⁵

Esta problemática fue hace poco abordada de nuevo por el cine, el film de 2015 “Trumbo: La lista negra” dirigida por Jay Roach (1957-) y escrita por John McNamara (1962-) se centra en la vida de uno de los guionistas más importantes de la industria hollywoodense de la segunda mitad del siglo XX: Dalton Trumbo, interpretado por el actor estadounidense Bryan Cranston (1956-). Trumbo fue uno de los exponentes más importantes de la lucha interna que tuvieron los artistas frente al HUAC. La cinta relata la lucha del guionista desde la cárcel y después de su salida en la que se vio afectado laboralmente por la “Declaración Waldorf”, suscrita en 1947 por los principales dirigentes de la industria cinematográfica y que presentaba una *lista negra* de los simpatizantes socialistas. A lo largo del proceso un miembro de los llamados *diez de Hollywood*¹³⁶, Edward Dmytryk, al ser nuevamente interrogado en 1951 admitió haber pertenecido entre 1944 y 1945 al partido comunista americano, denunciando así los nombres de veintiséis antiguos camaradas suyos. Actitud semejante a la adoptada, entre otros, por el actor Sterling Hayden (1916-1986), los directores Elia Kazán (1909-2003) y Frank Tuttle (1892-1963) y los guionistas Budd Schulberg (1914-2009) y

¹³⁴ Parkinson 158.

¹³⁵ Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Grupo Editorial Lumen, 1971) 229.

¹³⁶ Nombre utilizado por la prensa estadounidense del momento para referirse al grupo de artistas hollywoodenses que se negaron a declarar ante el HUAC, por lo que fueron acusados de obstrucción a las labores del Congreso de los Estados Unidos.

Martin Berkeley (1904-1979), este último denunció a ciento sesenta y dos personas, por lo que fueron rehabilitados por el Comité y las productoras de Hollywood¹³⁷, actos estos hacen recordar las palabras de Orson Wells (1915-1988) cuando alguna vez dijo que lo malo de la izquierda estadounidense había sido su misma traición por el solo hecho de querer salvar sus piscinas.

Esta clase de películas recuerdan lo planteado para el caso de la historia por el filósofo alemán Walter Benjamín (1892-1940) quien hablaba de escribir una *historia a contrapelo* y así romper con el historicismo tradicional, lenguaje de los vencedores. Construir una clase de cine que permita revivir la conciencia de los “vencidos” es lo que buscaron cintas como esta, dado que a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI el cine ha sido utilizado en un mayor porcentaje por los detentores del poder, por los vencedores.

Recordar la figura de un hombre como Dalton Trumbo y su importancia dentro de la lucha por el cumplimiento de los derechos para los sectores sociales más desprotegidos es el objetivo de este *cine a contrapelo*. Un hermoso biopic de quien fuera uno o quizá el mejor guionista de la historia del cine hollywoodense, que viviendo en medio de lujos y una clase social prestigiosa desarrolló un pensamiento bastante humano, que, por encima de partidos políticos e ideologías, sobrepuso la igualdad en derechos para todos los ciudadanos y el respeto entre los mismos. Su visión de la lucha social es manifestada cuando responde a la pregunta del actor Edward G. Robinson (1893-1973) interpretado por Michael Stuhlbarg (1968-) acerca del “¿Por qué lucharé entonces?”, a lo que Trumbo responde “*por la paz. Por la buena voluntad hacia el prójimo*”, este tipo de pensamiento en algunas ocasiones no fue bien recibido por muchos de sus congéneres ya que en términos prácticos se oponía al credo establecido, tal como ocurre en la misma escena en la que interviene el director Sam Wood (1883-1949) dirigiéndose a Robinson comentando acerca de Trumbo con la frase despectiva de: “*estará entre nosotros, pero no es uno de nosotros*”¹³⁸.

¹³⁷ Gubern 230.

¹³⁸ Jay Roach, “Trumbo: la lista negra”, USA, Groundswell Productions / Inimitable Pictures / ShivHans Pictures, 2015, Drama (124 min.) min. 03:44//04:15 (Subtítulos en español en el original)

A medida que avanza la película los motores de la enorme maquinaria de la industria cultural van engranándose para arremeter con toda su fuerza contra el *otro* comunista y se observa la capacidad de los noticiarios, emitidos antes de la proyección de un filme en las salas de cine, para educar en el rechazo y la violencia frente a las personas que pensarán y actuarán diferente al resto de la sociedad. Esta industria cultural se sirvió de figuras atrayentes para la población: las divas de la televisión y el cine para transmitir y obtener una buena recepción. Hedda Hooper (1890-1966) periodista y actriz anticomunista de la época, interpretada en el film por la actriz británica Helen Mirren (1945-) sacó jugo de su fama y talento para ayudar a desplegar las “armas retóricas” de un sector de la sociedad que no compartía las representaciones del *otro*. En medio de esta lucha ideológica, su noticiario emitido en la sala de cine en la que se encuentra el mismo Dalton Trumbo y su familia versaba así:

Hedda Hooper: “los saludamos desde la meca del cine, donde todo es sol y diversión ¿o no? ¿Ven los rostros de los famosos? Danny Kaye, Humphrey Bogart [...] todos han mostrado su solidaridad con los técnicos en huelga por mejores salarios en marchas que pronto se tornaron violentas. Porque, en realidad, las huelgas fueron obra de extremistas peligrosos [...] Aquí vemos al actor Edward G. Robinson [...] Y este es el guionista Dalton Trumbo, quien, al igual que muchos huelguistas y sus simpatizantes, está afiliado al comunismo. ¿Quién se encuentra detrás de estas marchas? Y ¿Por qué? Nuestros gobernantes lo averiguarán [...]”¹³⁹

Las palabras de Hooper enseñan cómo la mayoría de los medios de comunicación se dedicó a colaborar con los intereses del poder, desfigurando los verdaderos objetivos de las huelgas de trabajadores, confundiéndolas, a propósito, con la infiltración comunista en su país, para lograr la decadencia de diversos individuos que luchaban por establecer, defender, y hacer valer unos derechos propios, que obedecían a sus realidades sociales. A su vez muestra cómo esta clase de noticiarios robustecieron el imaginario colectivo de una población cegada por el miedo, al explicarles lo que eran los comunistas:

[...] los comunistas. Su objetivo: dominar el mundo. El frente de batalla de un nuevo tipo de guerra. Una guerra fría. Una conspiración para corromper los ideales democráticos y derrocar nuestra nación [...]”¹⁴⁰

Trumbo, quien se encontraba en el bando de los acusados injustamente, inició una lucha junto a sus amigos más cercanos por defender sus derechos como ciudadano estadounidense, ciudadano que trabaja día a día para que todo sea mejor, como se lo expresa a su pequeña

¹³⁹ “Trumbo: la lista negra”, min. 05:44//06:36

¹⁴⁰ “Trumbo: la lista negra”, min. 06:55//07:08

hija cuando le dice: “*Yo amo a mi país. Y el gobierno es bueno. Pero todo lo bueno puede ser mejor*”¹⁴¹. Sus siguientes años fueron de sacrificio y lucha para mantener un estilo de vida bastante cómodo para él y su familia pero que sin fondos fijos no podría sobrevivir mucho tiempo. Desplegó una disputa en contra de esa mencionada *Lista negra de Hollywood*. Todos los grandes estudios habían cerrado sus puertas para los involucrados en este asunto, obligando a que personajes como Edward G. Robinson comenzaran a denunciar nombres de antiguos amigos relacionados con el partido comunista americano; Frank King (John Goodman (1952-)) un excéntrico productor de los Ángeles es buscado por un desesperado Trumbo quien le pide trabajo, iniciando así una red de ayuda para él y sus amigos escritores escribiendo *cine basura*, dejando entrever la visión de un hombre como King, “vulgar y corriente”, pero tolerante con el *otro*, factor importante para diferenciarlo de la gente “culto y correcta”, visión demostrada en las palabras que le dice a su socio cuando este, con miedo, pregunta si dichos escritores están en la... “*lista negra. Dios mío, qué cobarde eres*”, a lo que el socio responde, argumentando su miedo, que se encuentran en un nuevo tipo de guerra contra los comunistas, a lo que King arremete con seguridad: “*No es así [...] sí, la que no existe, muy nueva*”¹⁴².

Estas tensiones surgidas de la paranoia política persistieron hasta 1960, cuando Otto Preminger (1905-1986) contrató abiertamente a Dalton Trumbo para la realización del guion de “Éxodo” (1960), provocando una oleada de críticas por parte de los simpatizantes de las ideas de la contención, representadas por figuras del cine tan destacadas como John Wayne (1907-1979). Seguido al escándalo de Preminger, la victoria ante la lista negra se consolidaría con la también contratación abierta de Trumbo por parte del famoso actor y productor Kirk Douglas (1917-) para la escritura del guion de su película “Espartaco” (1960), personaje histórico propicio para la lucha que mantenía Trumbo en esa época y que le ayudaría a regresar a los créditos de las grandes producciones de Hollywood.

¹⁴¹ “Trumbo: la lista negra”, min. 08:05//08:56

¹⁴² “Trumbo: la lista negra”, min. 59:17//59:46

La película de Jay Roach cierra con un discurso por parte de un homenajeado Dalton Trumbo, quien reflexiona acerca de aquellos años tan difíciles y en los que la población estadounidense se dejó ganar de la famosa *histeria roja*; parte de su discurso decía:

[...] Cuando uno recuerda esas épocas oscuras... de nada sirve buscar héroes y villanos. No los hubo. Solo hubo víctimas. Víctimas, porque cada uno de nosotros se vio obligado a decir o hacer cosas que jamás hubiera dicho o hecho... a infligir o sufrir heridas que sinceramente no deseábamos [...] ¹⁴³

Su discurso es una bella reflexión acerca de los años nublados por el anticomunismo, es de perdón y reconciliación con sus congéneres que atentaron contra la integridad de miles de personas en todos los Estados Unidos, ya que “*docentes, soldados, funcionarios y sus familias sufrieron despidos, quiebras, divorcios e incluso suicidios*”¹⁴⁴.

Este *cine a contrapelo*, también tuvo la oportunidad a principios de la década del 2000 de profundizar un poco más en la figura del senador Joseph McCarthy y de la capacidad de los medios de comunicación no solo para controlar sino para atacar la injusticia y defender la causa de miles de ciudadanos desprotegidos. Fue el caso de “*Good Night and Good Luck*” (2005), dirigida por el actor estadounidense George Clooney (1961-) y protagonizada por el también estadounidense David Strathairn (1949-) quien interpreta al famoso presentador de noticias televisivas Ed Murrow (1908-1965), personaje mediático que nunca militó en el partido comunista americano pero que no vio correcto el comportamiento de muchos de sus compatriotas con respecto al tema y prosiguió a denunciarlo; enfrentándose directamente al mismo Joseph McCarthy en sus últimos años en el Congreso.

Querella directa con la forma de intervenir y perseguir a las personas acusadas de *rojas*, lo que obligó a que los miembros del equipo de producción del noticiero tuvieran la necesidad de estar completamente “limpios”, para así evitar cualquier tipo de acusaciones comprometedoras, aunque esto a veces no sirvió para nada dada la forma en que accionaba el senador, que tuvo la costumbre al igual que el Comité, inquisitorial, de acusar sin pruebas y juzgar sin las mismas, o en palabras de Murrow, “*si nunca hubiéramos leído un libro*

¹⁴³ “Trumbo: la lista negra”, (Discurso tras ganar el premio laurel del sindicato de guionistas en 1970), min. 1:55:57//1:56:35

¹⁴⁴ “Trumbo: la lista negra”, min. 1:58:40//1:58:50

peligroso, si no hubiéramos tenido un amigo que era diferente, si nunca hubiéramos abogado por un cambio, seríamos el tipo de gente que Joe McCarthy quiere”.¹⁴⁵

La cinta muestra poco a poco el contexto social y político en que Murrow y su grupo de periodistas investigadores se movilizaron para construir una nota televisiva que ayudó a empujar hacia el vacío al senador McCarthy a la vez que frenar un poco más la presión ejercida por la HUAC a la ciudadanía civil y política del país. En este proceso, Murrow es acusado por el Comité agregándolo a la *“lista de personas e instituciones a las que [se] acusa de servir a la causa comunista*, lo que conlleva a que el periodista norcarolinés defina, ante toda su audiencia nacional, el método de McCarthy como algo simple dado que *“el que critica o se opone a sus métodos tiene que ser comunista; si eso fuera verdad, en este país [habría] muchos comunistas”*¹⁴⁶. Ed Murrow en ningún momento desmiente la existencia de un enemigo externo llamado *comunismo*, pero no comparte la forma como miles de estadounidenses y líderes políticos condujeron la situación a límites extremos en donde muchos ciudadanos admitían que el único comunista bueno era el comunista muerto, Murrow estaba convencido que en el ámbito de las ideas no en el de las armas, se podría luchar contra el *otro*, sin desacreditarlo ni violentarlo, solo se vencería aplicando la fuerza de los argumentos.

Citando al Julio Cesar de Shakespeare, Murrow dice así:

[...] La culpa querido Bruto no está en nuestro destino, sino en nosotros... es necesario investigar antes de legislar, pero la línea entre investigar y perseguir es muy fina y el senador de Wisconsin la ha pisado repetidamente... No debemos confundir disenso con deslealtad. Debemos recordar que acusación no es prueba y que la condena depende de la evidencia y de un proceso legal. No viviremos temiendo al otro, el miedo no nos llevará a una era sin razón si analizamos nuestra historia y nuestra doctrina... No es hora de que callen los que se oponen a los métodos del senador... Nos proclamamos defensores de la libertad en cualquier parte del mundo, pero no podemos hacerlo sin defenderla dentro de nuestro país.

¿De quién es la culpa?, no de él [se refiere a McCarthy]. Él no creó la situación de miedo, sólo la explotó, y con éxito... Casio tenía razón: la culpa no está en nuestro destino, sino en nosotros [...] Buenas noches y buena suerte [...]¹⁴⁷

¹⁴⁵ George Clooney, *“Good Night and Good Luck”*, USA, Warner Independent Pictures / 2929 Entertainment / Participant Productions, 2005, Drama (93 min.) min. 34:47//34:56 (Subtítulos en español en el original).

¹⁴⁶ *“Good Night and Good Luck”*, min. 1:08:43//01:09:04

¹⁴⁷ *“Good Night and Good Luck”*, min.44:07//45:51

Las palabras de Murrow resumen rápidamente el contexto político y social de los años cincuenta en los Estados Unidos. Un país en donde la histeria roja había absorbido a toda la sociedad, arruinando vidas como la del físico Robert Oppenheimer (1904-1967), el padre de la bomba atómica, hasta los esposos Julio (1918-1953) y Ethel Rosenberg (1915-1953), ejecutados por supuestos lazos con el comunismo. Acciones que condujeron a que un personaje como McCarthy y su purga tomaran tanta fuerza que hasta el mismo presidente Dwight Eisenhower (1890-1969), quien había tenido acercamientos en 1952 con los soviéticos para una posible negociación, decidiera acallar este tipo de acciones por miedo a que el senador de Wisconsin y el HUAC fijaran la mirada en él¹⁴⁸.

Joseph McCarthy, para 1954, había sobrepasado el límite que la élite política estadounidense le había permitido para desarrollar su show hasta ese momento, pretendió iniciar una purga al estilo de la que el HUAC había llevado a cabo en Hollywood, pero en un terreno difícil de caminar: el ejército de los Estados Unidos. Esta hazaña le costó su cabeza en el senado y fue su propio partido el que votó para que lo censuraran en el recinto político estadounidense. Sin embargo, su no existencia en el medio político del país no pararía con los efectos negativos que había provocado ya su cacería de brujas y que continuarían hasta 1975, aproximadamente.

Filmes como “Johnny got his gun” (1971), “Guilty by Suspicion” (1990), “The Iron Giant” (1999), “Good Night and Good Luck” (2005), “Trumbo: la lista negra” (2015), entre muchos más, han aportado a que la conciencia histórica de las acciones realizadas por personajes o instituciones como el HUAC, sobrepasen los debates entre historiadores serios, y logren por medio de la representación y mitificación política¹⁴⁹ ayudar a entender las acciones del presente mediadas por las del pasado sumándose a lo que Hayden White había bautizado como la “historiofotía”, definida como “*la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso filmico*”, convirtiéndose en el complemento de la “historiografía”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Powaski 127.

¹⁴⁹ Iglesias Turrión 27.

¹⁵⁰ Peter Burke 203.

Tres ejemplos del discurso hegemónico en Hollywood

Como muestra suficiente para identificar el discurso hegemónico de Hollywood se han escogido tres obras representativas rodadas y exhibidas en años diferentes, la primera se tituló “The Iron Curtian” (1948), siendo este el primer filme que trató el tema de la lucha anticomunista en los Estados Unidos. Por otro lado, “The Day the Earth Stood Still” (1951), es útil para entender cómo a partir de ciertos elementos del lenguaje cinematográfico se puede transmitir una serie de mensajes adeptos a la ideología estadounidense, a la vez que, desde el discurso retórico, aparentemente se pretenda transmitir un mensaje de “paz”. Por último, “The Green Berets” (1968), aborda la problemática acaecida en el contexto de la Guerra en Vietnam, producida y exhibida con el fin de fortalecer la posición del enemigo común en el imaginario colectivo estadounidense, a su vez de reforzar los propósitos “pacifistas” de la lucha contra el comunismo en Vietnam, ante las múltiples protestas por parte de un sector del pueblo estadounidense, que veía dicha guerra como una pérdida de tiempo y de vidas humanas.

“The Iron Curtain” (1948), traducido al castellano como “La Cortina de Hierro”, fue dirigida por William A. Wellman (1896-1975), quien obedeciendo a los parámetros establecidos un año antes por el HUAC desarrolló una historia, basado en hechos verídicos, defensora de la estabilidad del “estilo de vida “americano” (*american way of life*), convirtiéndose así en la primera película del cine propagandístico anticomunista.

Producida con el fin de alertar a la sociedad estadounidense sobre el peligro del comunismo, tomó su nombre del término acuñado por Sir Winston Churchill (1874-1965), primer ministro británico de la época, para referirse a la frontera, no solo física sino ideológica, que separaba a los países que habían quedado, tras finalizar la Segunda contienda mundial, bajo la influencia militar, política, y económica de la Unión Soviética respecto a la de los países occidentales, (Estados Unidos, Gran Bretaña, y Francia) regidos por las “democracias” capitalistas. Este filme es el punto de partida de un cine que dedicaría todos sus esfuerzos económicos y “creativos” en satanizar a un enemigo que en el ámbito de la política internacional amenazaba la estabilidad y el control por parte de los Estados Unidos en el mundo. Su contexto son los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, momento en el cual

aún los soviéticos hacían parte de las naciones aliadas en contra del enemigo nazi, como nos lo recuerda el espía soviético John Grubb (Berry Kroeger (1912-1991)) cuando dice: “*Ahora lo único que deseo es que la guerra termine pronto con una victoria aliada*”, a lo que un capitán del ejército canadiense responde con un brindis “*por los amigos soviéticos*”¹⁵¹. Al igual que los Estados Unidos, la URSS iba preparando el terreno para que la política fuera la continuación de la guerra por otros medios¹⁵² y así dividir al mundo en dos bloques altamente influenciados en diversos campos de la vida humana.

El filme inicia con una voz en *off* que advierte al espectador acerca del origen y el porqué del mismo, voz que nos acompañará a lo largo de la cinta dando así un toque documental a la misma, narra la historia del criptógrafo ruso Igor Gouzenko, interpretado por Dana Andrews (1909-1998), enviado poco antes de que terminara la II Guerra Mundial a Canadá para descifrar mensajes secretos que tuvieran, en mayor proporción, contenido relacionado con el armamento nuclear de los Estados Unidos. A medida que van corriendo los minutos, Wellman advierte del peligro que corren algunos sectores (político, militar, económico, científico y cultural) de la sociedad estadounidense, enseñándonos cómo los soviéticos eran capaces de penetrar cualquier institución de la democracia occidental, y así “contaminar” el espíritu de muchos “americanos”.

En este largometraje todo lo soviético es malvado y se enaltecen los valores del ciudadano “americano”; su forma de vida, sus ciudades, su gente, su cultura y sus instituciones se glorifican, todo con el objetivo de reafirmar en el espectador el ideal de que los estadounidenses son los buenos, contrastándolo con una sociedad soviética atrasada, violenta y en general muy convulsionada, representada en los enfoques constantes a símbolos propios de la idiosincrasia soviética, no es gratis que los retratos de Josef Stalin hagan parte de muchos de los escenarios ilustrados en la obra, la cara más severa del régimen soviético es ubicado de tal manera que se sobrentiende como el *gran hermano* que todo lo vigila, junto al alto mando soviético que con mano dura reprende a sus subordinados (Ver fotograma 6 y 7),

¹⁵¹ William A. Wellman, “The Iron Curtain”, USA, 20th Century Fox film corporation (87 min.) min. 16:26//16:50 (Subtítulos en español en el original).

¹⁵² Esta nota introducirá a un análisis del poder realizado por Michel Foucault en su Curso en el Collège de France entre los años 1975 – 1976.

además en el fotograma 7 se observa que en la fotografía ubicada en el fondo de la sala, el dictador levanta su mano derecha como gesto de saludo; saludo similar al practicado por el *Führer* Adolf Hitler ante sus subordinados, lo que denota el señalamiento por parte de los estadounidenses para con los soviéticos, acerca de su semejanza con el nacionalsocialismo, juicio que desde el lado soviético también era una constante referencia hacia los estadounidenses.



Fotograma 6. Tomado de la película "The Iron Curtain" (1948)



Fotograma 7. Tomado de la película "The Iron Curtain" (1948)

El asombro de Ana Gouzenko (Gene Tierney (1920-1991)) cuando entra al apartamento en el que iría a vivir, refuerzan el sentido anticomunista de la narración, dado que exalta la

“libertad” y comodidad de la vida capitalista¹⁵³. Es así como los personajes de Ana e Igor Gouzenko representan a una sociedad soviética *ingenua y cobarde*, pero que se contagian de valor cuando entran en contacto con una sociedad democrática y libre que les permitiría vivir sin esconderse y “hablar sin mentir”. El diálogo entre estos, cuando contemplan a su hijo, lo refleja:

- **Ana:** “[...] Mira, pobrecito no me gustaría que creciera pensando que el mundo es su enemigo [...]”
- **Igor:** “Para entonces el mundo habrá mejorado”
- **Ana:** “¿Estás seguro Igor? [...] esas personas no son enemigos sino amigos, pero nosotros actuamos como enemigos”
- **Igor:** “Ana quítate esa idea de la cabeza”
- **Ana:** “No puedo hacerlo tengo miedo por él, por ti y por mí. Antes de venir aquí yo creía en todo, ahora no entiendo nada [...] si algo he aprendido aquí es que ningún ser humano debe ser obligado a vivir con miedo [...]”¹⁵⁴

La “maldad” de los soviéticos no sólo es representada de la anterior forma, el autor se sirve de algunos elementos del lenguaje cinematográfico para ilustrar dichas características negativas del “otro”, como por ejemplo el uso de la iluminación y arquetipos propios del *film noir* (cine negro), lo que conlleva a encontrar en el manejo de las luces, un elemento importante para entender la personalidad de los personajes y sus motivaciones ambivalentes, entendiendo al héroe como un ser que se encuentra parado sobre la línea fronteriza de lo bueno y lo malo, su característica iluminación en claro/oscuro produce una sensación de tenebrosidad, dado que esta se manifiesta por medio de sombras muy notables que resalta el aspecto sombrío de los personajes, en este caso Wellman hace uso de este tipo de herramientas para generar una sensación de miedo en el espectador ante la amenaza soviética. (Ver fotograma 8 y 9)

¹⁵³ Las películas estadounidenses y la televisión expresan libertad, individualismo y capacidad de cambio, realzando de esta forma el *poder blando* de los Estados Unidos, ver: Nye Jr. 11.

¹⁵⁴ “The Iron Curtain”, min. 41:51//43:25



Fotograma 8. Tomado de la película "The Iron Curtain" (1948)



Fotograma 9. Tomado de la película "The Iron Curtain" (1948)

En el fotograma 9 se observa la forma en que el capitán del ejército canadiense (izquierda), es persuadido por el político comunista (derecha) para que colabore con las labores de espionaje a favor de la Unión soviética y así vencer al enemigo capitalista occidental, de nuevo denota la forma en que el autor utiliza la iluminación para transmitir lo oscuro de los intereses y las acciones por parte de los personajes comunistas, el capitán Glass está totalmente cubierto por una oscura sombra, lo que resalta la traición a la patria y la subordinación total ante los preceptos impuestos por el enemigo de los estadounidenses. Por otro lado, se observa cómo en el otro personaje de la imagen, resalta una pequeña luz sobre el costado derecho de su rostro, lo que habla acerca de la doble intención con que practica su

labor como político del parlamento canadiense, utilizando su posición representativa a favor de los intereses “sinistros” de la Unión Soviética.

Así que, a lo largo de la narración las crueldades de la guerra pesan solo sobre los hombros del soviético, desentendiendo de esto a los estadounidenses quienes se destacan solo por el hecho de haber logrado finalmente la paz. El bombardeo a Hiroshima y Nagasaki se contempla como un pequeño sacrificio justificado en salvaguardar la estabilidad del sistema democrático occidental¹⁵⁵. Es en este punto en el que los Estados Unidos y su política internacional representan la excepcionalidad permanente en la defensa de la seguridad del mundo¹⁵⁶, obtienen una especie de *licencia para matar* simbolizando así la soberanía de este Estado tan poderoso que en ocasiones ha encarnado, sin ningún tipo de máscara, la *excepcionalidad del poder* (término que se trabajará más adelante) para proteger así unos valores y principios propios de su proyecto político de nación. Wellman representa esta crueldad de los soviéticos en la guerra, por medio de las palabras del mayor Semyon Kulin (Eduard Franz, 1902-1987) quien le expresa a Gouzenko que:

[...] tengo las manos manchadas de sangre y sólo veo muertos cuando duermo [...] pido voluntarios para una misión peligrosa, no se ofrece nadie, disparo a los diez primeros soldados entre los ojos y caen muertos, el siguiente se ofrece voluntario [...] mis hombres me conocen como “el sádico” pero como llamaría usted a los gobiernos que matan considerando que el fin justifica los medios [...] ¹⁵⁷

Son gobiernos que obedecen a una específica *ética política*, surgida a partir de la distinción fundamental entre *ética clásica* y *ética política* de la que parten Nicolás Maquiavelo (1469-

¹⁵⁵ El anime “*Hadashi no Gen*”, escrito por el japonés Keiji Nakazawa, es una obra autobiográfica que relata los trágicos momentos por los que pasaron los sobrevivientes al ataque nuclear por parte del ejército estadounidense a la ciudad de Hiroshima, Japón. En la década de 1980 los estudios *Madhouse* adaptaron el anime al cine, mostrando con absoluto realismo los hechos ocurridos el 9 de agosto de 1945. Un fragmento en: <https://www.youtube.com/watch?v=kPODaugaNek>

¹⁵⁶ Iglesias Turrión 58.

¹⁵⁷ “The Iron Curtain”, min. 46:02//46:45

1527)¹⁵⁸ y Max Weber (1864-1920)¹⁵⁹ en su momento y que es la búsqueda del bien colectivo que no siempre es compatible con esa ética clásica, elaborada a lo largo de diferentes periodos históricos por las reflexiones de Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón y la tradición judeo-cristiana que derivó finalmente en lo que conocemos como ética individual¹⁶⁰, la primera se sobrepone sobre esta última cuando los intereses y la estabilidad de un proyecto político se ponen en juego, el filme de Wellman está a favor de un proyecto político específico, el de los Estados Unidos, y por esa razón construye todo un discurso propagandístico a favor de los valores e ideas de estos. Por otra parte, los intereses y acciones de un grupo de personas adeptas al gobierno soviético, obedecen a la lógica de que puede haber tantas éticas como programas políticos, lo que justifica diferentes y contradictorios bienes que proteger¹⁶¹. Tal como lo demuestra el discurso del representante soviético en la embajada de su país en Canadá:

[...] nuestros caminos y metas son diferentes, por eso aquí no hay lugar para el sentimentalismo burgués, sólo para el realismo inflexible, la lucha de clases continuará hasta que esta democracia decadente sea totalmente destruida como el nacionalsocialismo, por

¹⁵⁸ El hombre que quiere conducirse siempre con honestidad será la víctima de tantos otros como son malos. Así, el príncipe que quiera triunfar ha de saber ser malo, y usar de este conocimiento si lo necesita para defender sus intereses”, en, Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, (Santiago de Cali: Editorial Prensa Moderna, 1979) 110. (Según el autor español Javier Franzé, el aporte de Maquiavelo sería el haber descubierto que la lógica de la política radica en su divorcio de la ética, en, Javier Franzé, “El criterio ético de Maquiavelo”, en, *Cuadernos Hispanoamericanos* 642 (diciembre 2003) 65).

¹⁵⁹ Weber planteó que: “La ética evangélica dice que “no hay que resistir el mal con la fuerza”, pero para el político vale que hay que resistir el mal con la fuerza, pues de lo contrario hay que hacerse responsable del triunfo del mal [...] hay que comprender que toda acción éticamente orientada, puede seguir una de dos máximas fundamentales diametralmente opuestas: puede seguir una “ética de la convicción” o una “ética de la responsabilidad” [...] hay un contraste abismal entre actuar según la máxima de la convicción – tal como la que prescribe el Evangelio – o según la máxima de la responsabilidad, como la que prescribe la consideración de las consecuencias de los propios actos”, en, Max Weber, *Política y Ciencia*, (Ediciones elAleph.com, 2000) 91-92.

Lo que nos lleva a entender que: “Los grandes virtuosos del amor por la humanidad y la bondad, de Nazaret, de Asís, o de los palacios reales indios, no operaron con los medios políticos de la violencia [...] Platón, Karatajev y los santos de Dostoievski continúan siendo sus más fieles imitadores. El que busca la salvación de su alma y de la de los demás, no debe buscarla a través de la política, pues el trabajo específico de la política sólo puede realizarse mediante la violencia”, Weber 100-101.

¹⁶⁰ Dentro de la ética clásica, se puede distinguir una vertiente religiosa, la judeo-cristiana, que persigue la salvación del alma individual en el mundo extraterrenal, y una vertiente terrenal, aristotélico-ciceroniana, que no tiene una dimensión ultraterrenal, pero como la anterior, es una ética de valores universales y absolutos, que se concibe a sí mismo tanto para salvar el alma cuanto para salvar la ciudad. La ética judeo-cristiana puede ver que el bien lleva al bien y el mal al mal porque integra mundo terrenal y mundo ultraterrenal, en, Javier Franzé, “¿Sin dolores? La ética política de Maquiavelo y Weber en *The Sweet Hereafter*”, en, *Revista Enfoques* VII. 10 (2009) 342

¹⁶¹ Iglesias Turrión 59.

consiguiente, vosotros los representantes de la URSS en Canadá siempre permaneceréis atentos, recelosos y distantes [...] ¹⁶²

Este filme busca desenmascarar una red de espías adeptos al Kremlin de Moscú, canadienses en su mayoría, con el objetivo principal de prevenir a la población acerca de lo peligroso que sería, en ese momento, continuar con las alianzas y ayudas entre el gobierno estadounidense y su par soviético; es el inicio de la lucha secreta por obtener personal y material que engrosara la carrera armamentista entre las dos potencias, la transmisión de información por parte del científico canadiense al espía soviético Grubb acerca de todo lo relacionado con la bomba atómica es la siembra de un germen que pocos años más tarde se manifestaría en una población plagada por el miedo y la irracional conducta hacia *otro* que no compartiera sus ideales y acciones, basadas en una específica ética política propia de un *credo político* tradicional de la sociedad estadounidense de ayer y hoy.

Credo político que al final de la cinta de Wellman logró imponerse con contundencia ante las amenazas del gobierno soviético, protegiendo a un Igor Gouzenko y su familia que sabían “*que la única seguridad para ellos y sus hijos dependía de la supervivencia del sistema democrático*” ¹⁶³, desligándose y salvándose así de una posible represión y desaparición por parte de las autoridades soviéticas. Hay que tener en cuenta que en el oscuro mundo del espionaje, sea soviético, estadounidense, británico, etc. tenían lugar *purgas* periódicas, no solamente a título represivo, sino también a título preventivo, en el caso Gouzenko era obvio que de no ser por la colaboración que tuvo con el gobierno de los Estados Unidos y la protección por parte de estos a su persona y su familia, terminaría siendo asesinado solo para proteger un bien colectivo que en la época de Stalin como en la época de la pretendida desestalinización, estaba soportado en parte sobre los hombros de los agentes secretos ¹⁶⁴; de estos hundirse, se derrumbaría todo un sistema establecido para la obtención y defensa de unos intereses propios de un proyecto político específico.

A partir de “The Iron Curtain” se desplegó toda una producción cinematográfica en pro de robustecer la lucha ideológica y política entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, dicha

¹⁶² “The Iron Curtain”, min. 39:55//40:35

¹⁶³ “The Iron Curtain”, min. 01:22:50//01:22:58

¹⁶⁴ Julián Gorkin, *El asesinato de Trotsky* (Valencia: Aymá Editora S.A., 1972) 166-67.

producción obedeció a ciertos parámetros de cómo construir un discurso anticomunista reforzado por el lenguaje cinematográfico, parámetros impuestos por un reducido grupo social que controlaba la mayor parte de los mecanismos de representación con que contaba la sociedad estadounidense.

A principios de la década de 1950 el director estadounidense Robert Wise (1914-2005) confirmaba la capacidad del lenguaje cinematográfico para transmitir de forma efectiva un respectivo mensaje; 20th Century Fox le produciría su filme: “The Day the Earth Stood Still” (1951), protagonizada por Michael Rennie (1909-1971), Patricia Neal (1926-2010) y Sam Jaffe (1891-1984), “El día en que la tierra se detuvo” como es traducida al castellano, fue un filme surgido en medio de los recalcitrantes discursos intolerantes de una naciente *Guerra Fría*. Con la tarea impuesta por el HUAC y obedeciendo a sus principios ideológicos, Hollywood impuso un estilo de hacer cine en aquellos turbulentos años de posguerra, con el fin único de alertar a la población estadounidense de los múltiples peligros que traía consigo el *comunismo internacional*.

En planos cinematográficos se llegó a la producción de filmes poblados de espías soviéticos y traidores estadounidenses representados en géneros como el de la *ciencia ficción*, que hasta la década de 1950 se manifestó en películas de serie B de bajo presupuesto, dentro del cual se produjo un alto número de películas en donde la figura del *otro* (soviético) aparecía representada por seres llegados de otros planetas. Con una característica importante, estaban dotados de un arsenal tecnológico y militar muy superior al de los Estados Unidos, lo que ponía en riesgo la vida de la población civil “americana”. Reflejo esto del miedo instaurado desde arriba y del juego macabro entre ambas potencias en pos de brindar más atención económica al sector militar y de investigación armamentista nuclear que a otros factores más importantes para la vida del ser humano, como la educación, salud, empleo, deporte, etc. Fue en medio de este contexto en el que Robert Wise construyó un filme que desde lo discursivo aparentemente traía consigo un mensaje de conciliación, de consenso entre los dos bloques enfrentados, pero en el fondo resalta un discurso netamente bélico. Por ejemplo, el encuadre recurrente a los monumentos resalta los valores profundamente “americanos” que se tenían que defender.

Tan solo unos pocos segundos tras el inicio del filme, “The Day the Earth Stood Still” ya alerta acerca del “peligroso enemigo” que tocará en su obra, por medio de la imagen del espacio y sus diversas galaxias y gases cósmicos, resalta un plano general en el que se sobrepone la presencia de dos planetas, denotando el lugar externo de dónde provendrán los personajes “antagónicos” del film (ver fotograma 10). Aquí, igual que en otros filmes de ciencia ficción de la época, se relaciona al “extraterrestre” con un peligro externo dotado de alta tecnología y aunque no haya signos de violencia en contra de la población humana, el miedo a lo desconocido logra sobreponerse y llevar al estadounidense a tomar medidas extremas¹⁶⁵.



Fotograma 10. Tomado de la película “The Day the Earth Stood Still” (1951)

Desde el principio se torna un filme ambiguo, dado que se concentra en la dualidad entre la guerra y la paz. Ambigüedad resaltada en el personaje principal: el alienígena Klaatu (Michael Rennie), quien al principio representa al “invasor externo” que toma una posición más “neutral” del conflicto, cuestionando en repetidas ocasiones las “ridículas actitudes y rencores tomadas por los humanos”, tal y como se lo manifiesta al representante del gobierno en el siguiente diálogo cuando le pide una reunión con los representantes de todas las naciones de la tierra:

¹⁶⁵ La totalidad de la población humana está representada en la sociedad estadounidense como aduce en su artículo Mike Marqusee: “Anatole Lieven” lo llamó el “intenso solipsismo”; que es olvidar o negar todo lo extranjero. Más allá de sus fronteras no existe nada o lo que existe es irreal [...] el mundo exterior desaparece por completo o es suplantado por los propios Estados Unidos [...] el punto álgido de una competición disputada exclusivamente entre ciudades norteamericanas se denomina “serie mundial”, en Marqusee 94.

- **Representante del Gobierno:** “[...] Seré franco con usted señor, quiero decir Klaatu. En estos momentos nuestro mundo está lleno de tensiones y recelos. Dada la situación internacional actual, una reunión así sería imposible [...]”
- **Klaatu:** “¿Y sus Naciones Unidas?”
- **Representante del Gobierno:** “¿Conoce las Naciones Unidas? [...] entonces será consciente de las fuerzas malignas que han creado nuestros problemas [...]”
- **Klaatu:** “No me interesan los asuntos internos de su planeta. Mi misión no es solucionar sus ridículos altercados. Se trata de la existencia de todas las criaturas de la tierra”¹⁶⁶.

A medida que avanza el filme, se advierte de la presencia del enemigo entre la ciudadanía estadounidense, la figura de este “extraterrestre” es similar en apariencia al humano: se ve, camina y habla igual. Se observa un alto grado de intencionalidad respecto a la transmisión de la idea de *no conciliación* con el enemigo, a pesar de que éste se muestre totalmente abierto al consenso.

Esa intencionalidad que propone en su trasfondo el filme, buscó reforzar, primero, el miedo a lo desconocido, segundo, la defensa de unos valores propios de la “americanidad”, tercero, el odio al enemigo común del momento. Este planteamiento se hace explícito dentro del discurso fílmico cuando el representante gubernamental retorna a las instalaciones donde se encuentra recluido Klaatu, tras la frustrada tarea de convocar a todas las naciones. Luego de leerle las respuestas de los más importantes representantes de otras naciones, le dice:

- **Representante del Gobierno:** “[...] Ya lo ve. Ahora que lo entiende mejor, quizá desee hablar con el presidente [...]”
- **Klaatu:** “No hablaré con una sola nación o grupo de naciones. No tengo intención de contribuir a sus celos infantiles”
- **Representante del Gobierno:** “Entiendo su impaciencia”
- **Klaatu:** “Me impacienta la estupidez. Mi gente ha aprendido a vivir sin ella”
- **Representante del Gobierno:** “Me temo que mi gente no [...] lo siento mucho. Ojalá no fuera así [...]”¹⁶⁷

Tras verse frustrado el primer intento por alertar a la humanidad del gran peligro de “jugar” con armamento nuclear, Klaatu decide entrar en contacto directo con la ciudadanía. Los medios de comunicación masiva entran en acción y alertan a la ciudadanía del gran peligro que corren con un “monstro” como este, suelto en las calles de Washington, creando una representación del *otro* muy alejado de la realidad. La gente corre y se esconde mientras que este personaje camina muy tranquilo por las calles de la capital estadounidense. Aquí los

¹⁶⁶ Robert Wise, “The Day the Earth Stood Still”, USA, 20th Century Fox, 1951, (92 min.) min. 14:38//15:21 (Subtítulos en español en el original).

¹⁶⁷ “The Day the Earth Stood Still”, min. 20:04//20:32

recursos narrativos son de forma y no de fondo, dado que no representan la personalidad o carácter de un personaje, sino las situaciones de apremio, de urgencia.

Tras entrar en contacto directo con el estadounidense promedio, el personaje de Klaatu se torna un poco más “amigable” o “adepo” a la idiosincrasia del mismo, por medio de los elementos simbólicos del lenguaje cinematográfico, se observa, más allá de lo discursivo, cómo el autor del filme buscó enaltecer principios básicos de la “morfología” estadounidense. La presencia constante del monumento a Washington en los encuadres, representa la búsqueda de la exaltación de los ideales “americanos”, sobrepuestos en figuras representativas de la historia estadounidense como el primer presidente de los Estados Unidos, comandante George Washington (1732-1799), el uso constante de este tipo de símbolos, conduce al autor a incluirlos en algunos planos medios en donde se encuentran juntos los personajes de Klaatu y Bobby (Billy Gray). En uno de ellos, se observa cómo ese elemento simbólico presente en el fondo del plato, interactúa con ambos personajes, reforzando de esta forma el mensaje acerca de la concepción que se tiene dentro del entorno estadounidense del papel del hombre en la sociedad, papel que cuando niño se relaciona con lo puro, pero a la vez con lo impetuoso, y con el futuro; cuando adulto se relaciona con el compromiso a la patria, el respeto y admiración a los ideales, junto a la búsqueda constante de convertirse y sacrificarse por la misma nación, como alguna vez lo hicieron esos héroes, a los que se les levantaron esta clase de monumentos. La exaltación de estos valores y principios “americanos”, será reforzada por la inclusión en una de las tomas, del monumento a Lincoln, representando de esta forma una especie de metáfora ideológica, medio por el cual el autor, manifiesta su posición o juicio social respecto a los acontecimientos de la misma narración. (Ver fotogramas 11 y 12).



Fotograma 11. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)



Fotograma 12. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)

Más tarde, instalado ya en la pensión, una casual conversación en la mesa del comedor con los inquilinos, será de gran relevancia porque se llega al punto de plantear, implícitamente, que el extraterrestre quizá no sea de verdad un extraterrestre, sino más bien que sea un soviético:

- **Sra. Benson:** "Automáticamente suponemos que el hombre del espacio es una amenaza. Quizá no sea".
- **Sr. Barley:** "Y ¿por qué se esconde?"
- **Sra. Benson:** "Quizá tenga miedo".
- **Sra. Barley:** ¡Miedo!
- **Klaatu:** "Quizá antes de pensar qué hacer, querría saber más sobre la gente, orientarse en un entorno extraño".
- **Sra. Barley:** "Washington no tiene nada de extraño".
- **Klaatu:** "Alguien de otro planeta podría discrepar".
- **Sra. Barley:** "Si quiere mi opinión, procede de aquí mismo, de la tierra. Ya saben a qué lugar me refiero.

- **Sr. Krull:** “No vendrían en naves espaciales, sino en aviones”.
- **Sra. Barley:** “Yo no estaría tan segura”¹⁶⁸.

En este diálogo se manifiesta claramente cómo el estadounidense promedio siempre relaciona los peligros u ataques violentos, que en gran parte son causa de problemas internos, con comunidades alejadas de sus fronteras, dado que los imaginarios impuestos por unos pocos, en pos de cumplir los objetivos del Estado y en ocasiones personales, terminan por contagiar a la población a través de conversaciones o narraciones, por ejemplo literarias, que la acompañan en sus actividades creativas¹⁶⁹ para explicar lo sucedido en un contexto específico.

De nuevo, la relación de amistad entre Klaatu y el niño, será fundamental para entender otros aspectos del enemigo, que se resaltan no por medio de las palabras sino por las acciones. Cuando Klaatu insiste en hablar con una “mente brillante”, en este caso, el profesor Barnhardt (Sam Jaffe), Bobby lo conduce a su casa, al no estar, Klaatu decide irrumpir en la misma sin ningún tipo de permiso, a lo que el niño reacciona con un gesto de desaprobación ante tal acción; acción que transmite un mensaje acerca de la concepción que tiene un soviético de la propiedad privada y su poco respeto a la misma, lo que lo convierte en un enemigo común a los valores fundamentales de la idiosincrasia estadounidense, en este caso el valor de la propiedad. (Ver fotograma 13 y 14).



Fotograma 13. Tomado de la película “The Day the Earth Stood Still” (1951)

¹⁶⁸ “The Day the Earth Stood Still”, min. 27:04//27:51

¹⁶⁹ Los imaginarios son creaciones fantásticas de las mentes individuales que pueden contagiarse a través de conversaciones, cuentos o narraciones literarias. Parten de lo circunstancial y cotidiano, pero acompañan a todas las personas en sus actividades creativas para explicar lo que les sucede a ellas o la sociedad que las circunda, en, Domínguez Gómez 28.



Fotograma 14. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)

Junto a esta clase de acción, se suman otras de tipo más metafórico, en el filme se plantea la capacidad armamentista y control de otro tipo de fuerzas que tiene el enemigo, en este caso Klaatu. En un momento del filme, este personaje por medio de alguno poder sobre humano, interrumpe la electricidad en todo el mundo occidental, se infiere esto, dado que el autor se inclina a mostrar imágenes de ciudades como Londres, París, Nueva York y Washington paralizadas por este fenómeno, ciudades insignias de esa bipolaridad geopolítica del momento. Además, el hecho de que este personaje interrumpa el flujo correcto de la electricidad, resalta la intención del autor de llamar la atención acerca de lo que pasaría si el enemigo soviético, por medio de su arsenal armamentístico, interrumpe en el normal curso del progreso del mundo occidental, progreso representado en el filme a través de la electricidad y su momento de corte. (Ver fotogramas 15, 16, 17)



Fotograma 15. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)



Fotograma 16. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)



Fotograma 17. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)

Este tipo de discurso fílmico, aportó a que la llamada *histeria roja* tuviera la capacidad de penetrar los imaginarios colectivos del ciudadano estadounidense promedio e instaurar una “dictadura del miedo” que llevó a los estadounidenses a vivir en constante nerviosismo, lo que acarrió un aumento del segregacionismo en diferentes niveles. La prensa y los medios de comunicación masiva fueron fundamentales para este tipo de accionar, tal y como lo vuelve a demostrar nuestra fuente:

- **Periodista:** “¿Señor ¿puede decirnos su nombre?”
- **Klaatu:** “Me llamo Carpenter”.
- **Periodista:** “¿Quiere decir algunas palabras? ¿Estará tan asustado como los demás?”
- **Klaatu:** “Quizá de una forma distinta. Me asusta ver cómo la gente sustituye la razón por el temor. Creo [...]”
- **Periodista:** “Muchas gracias. Veo otro caballero en la multitud [...]”¹⁷⁰

¹⁷⁰ “The Day the Earth Stood Still”, min. 33:38//33:57

Claramente, se percibe cómo esa industria cultural, a la que hacía mención en su tiempo la escuela de Frankfurt, colabora con unos intereses impuestos por el *sistema*, conduciendo así a la población a comportarse de una forma irracional y violenta, sistema que utiliza a su vez diferentes herramientas para mantener un equilibrio en el *statu quo*, herramientas como Hollywood que con filmes de tinte radical llevó a que los estadounidenses construyeran una imagen del otro claramente distanciada de la realidad social, política y cultural de la posguerra, pero adaptada a los valores ideológicos y culturales promovidos por el Estado y las élites dominante en los EE.UU y sus aliados en la *Guerra fría*.

Al final de la película, el personaje de Klaatu toma una posición diferente en medio de la narración, su discurso ante los científicos y pensadores más brillantes del mundo, refleja la verdadera intencionalidad del proyecto estadounidense y por ende refleja esa ambigüedad, antes descrita, del personaje que interpretó Michael Rennie. Sus palabras denotan una defensa, no de la paz y la neutralidad, como se planteaba al principio de la cinta, por el contrario, resaltan un propósito bélico, encubierto detrás de una retórica de paz y de apadrinamiento a las naciones que Estados Unidos consideraba más “débiles”. Su mensaje final plantea la existencia de una fuerza superior que se dirige a los *otros* con un simple mensaje: “*La elección es fácil, únense a nosotros y vivan en paz o sigan así y prepárense para su destrucción. Estaremos esperando su respuesta, la decisión es suya*”¹⁷¹. Momento de tensión que se refuerza con un movimiento de cámara de avance, en la que esta se aproxima al personaje, lo que permite la acentuación dramática del momento. (Ver fotograma 18 y 19)

¹⁷¹ “The Day the Earth Stood Still”, min. 1:30:06//1:32:10



Fotograma 18. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)



Fotograma 19. Tomado de la película "The Day the Earth Stood Still" (1951)

Filmes como el de Robert Wise, con las precariedades técnicas y narrativas del momento, demuestran la capacidad que tiene el lenguaje cinematográfico para representar esta clase de problemáticas y reforzar la construcción de un enemigo de una forma simbólica, y en donde lo discursivo tienen una doble intención, que conduce a que el espectador "pasivo" corra el riesgo de hacer un tipo de lectura que solo le permita comprender el significado explícito de la cinta, sin llegar a comprender el significado implícito reflejado en lo profundo de la misma. Esta clase de lectura, condujo a que gran parte del público creyera haber observado un filme de intenciones pacifistas y de entendimiento internacional¹⁷².

¹⁷² "The Day the Earth Stood Sill" obtuvo el globo de oro honorífico en 1952 a la mejor película promotora del entendimiento internacional. Dicho film se encuentra preservado en la National Film Registry de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, al considerarla "cultural, histórica, o estéticamente significativa".

Por otra parte, la lucha anticomunista de los Estados Unidos, en el campo militar se trasladó a diversos contextos, encontrando en conflictos relacionados en parte con la descolonización e independencia de algunos países tercermundistas, que a lo largo del tiempo habían vivido bajo el yugo de naciones europeas o bajo las políticas internacionales de naciones como los mismos Estados Unidos, un campo para eliminar de forma directa a ese *otro* enemigo y establecer definitivamente un estilo de vida y un proyecto político para todos. Fue el caso de Vietnam, que por veinte años estuvo sumido en una cruenta guerra por liberarse del yugo de sus antiguos colonizadores y que por razones justificadas en la “*lucha contra la expansión comunista en el mundo*” tuvo que enfrentarse a una potencia militar como los Estados Unidos de “América”.

“The Green Berets” (1968), traducido al castellano como “Los boinas verdes”, filme dirigido, producido y protagonizado por el estadounidense John Wayne, surge en medio de este conflicto, en donde el patriotismo y la defensa de la democracia era su sustancia principal.

Esta clase de cinta se une a la lista interminable de filmes que compartían las ideas del anticomunismo y la defensa de los principios estadounidenses, alimentando así el odio y miedo de mucha parte de la sociedad hacia el *otro*, excluido del proyecto fundacional de nación. Producida en medio del contexto de la guerra de Vietnam (1955-1975), esta obra de Wayne se puede catalogar como cine de propaganda, ya que es un llamado a que los jóvenes estadounidenses sigan participando en un conflicto bélico que realmente no afectaba para nada la integridad humana de los estadounidenses.

Tras el asesinato de John F. Kennedy (1917-1963) y la llegada al poder de su vicepresidente, el tejano Lyndon Baines Johnson (1908-1973) el conflicto en Vietnam se intensificó. Al igual que su predecesor, Johnson estaba totalmente dispuesto a contener la expansión del comunismo mundial. Inicialmente decidido a contenerlo en América Latina, que al igual que otros presidentes de Estados Unidos lo consideraba como el “patio trasero”¹⁷³ de su país, se vio obligado a continuar la lucha en el frente del sudeste asiático, en parte por la presión de no cometer los mismos errores de Harry Truman (1884-1972) ante la toma del poder por los

¹⁷³ Powaski 191.

comunistas en China años atrás, para Johnson el comunismo no tendría posibilidad alguna de establecerse en el sudeste asiático. Esta situación no dejaba de preocupar a un sector de la sociedad estadounidense, dado que su gobierno se inmiscuía en los asuntos de una nación tan lejana y dejaba de lado las problemáticas socio-económicas que realmente afectaban el interior del país. El racismo era una de ellas, problema que ni los programas contra la pobreza creados por el gobierno Johnson podrían solucionar. La nación se estaba resquebrajando y surgían dos sociedades, una negra y otra blanca, separadas y desiguales, pero ante los ojos de Johnson y de miles de estadounidenses todo seguía igual, el asesinato de Martin Luther King el 4 de abril de 1968 reforzaría aún más dicha tesis¹⁷⁴.

Tiempo de confusión en la escena internacional, esos fueron los años en que Johnson desempeñó su presidencia, su mandato comenzó recién se producía la caída de Nikita Krushchov (1894-1971) en 1964 en la Unión Soviética, y concluyó en 1968, en un año de revoluciones (París, México, Praga), y de asesinatos (Luther King, Robert Kennedy)¹⁷⁵. Año en el que el ejército estadounidense había realizado más de 300.000 ataques en que se lanzaron 643.000 toneladas de bombas en Vietnam¹⁷⁶. Es en este contexto en que el filme de John Wayne se produjo y estrenó.

John Wayne¹⁷⁷, el icónico cowboy hollywoodense, dejó de lado por un momento el sombrero tejano para colocarse el uniforme del ejército de los Estados Unidos, en pro de fortalecer la débil política internacional de su gobierno y así, por medio de la pantalla, persuadir de nuevo a la mayoría de estadounidenses en lo respectivo a la utilidad de la guerra de Vietnam y lo importante que era para el país ganarla.

La película en sus primeros diez minutos deja entrever el objetivo central por el que fue concebida. Inicia con el desfile y posterior presentación de unos soldados pertenecientes a las unidades de las *boinas verdes*, respondiendo a la pregunta acerca de la existencia de este

¹⁷⁴ Fontana 350.

¹⁷⁵ Fontana 351.

¹⁷⁶ Fontana 353.

¹⁷⁷ No olvidemos que para 1952, John Wayne ya había hecho su aporte a la cinematografía anticomunista con el film “Big Jim McLaine”, la cual produjo y participó como actor. Era obvio que un patriota como Wayne ayudara a la causa de la guerra contra el comunismo así fuera, como alguna vez lo afirmó Trumbo, desde los estudios de cine, disparando salvas y usando maquillaje.

tipo de fuerzas militares que se usan en, “*áreas de emergencia para asistir a gobiernos amigos en otras insurgencias. También se utiliza en guerra inconvencional*”¹⁷⁸. Cuando interviene en escena el *Sargento Mayor Muldoon* (Aldo Ray, 1926-1991), el periodista *Hughe Parkinson* (Cliff Lyons, 1901-1974) da pie para iniciar un diálogo sumamente interesante para entender la presencia “americana” en Vietnam:

- **Parkinson:** “¿Por qué los Estados Unidos sostienen esta guerra cruel?”
- **Sgto. Mayor Muldoon:** “Los militares no deciden la política extranjera. Un soldado va a pelear donde y con quien se le ordene”.

Un periodista más aparece en escena, se trata de *George Beckworth* (David Janssen, 1931-1980) y pregunta:

- **Beckworth:** “¿Está de acuerdo Sgto. McGee? ¿Son los Boinas Verdes un robot militar sin sentimientos?”
- **Sybil Sutton (otra periodista):** “¿Conteste la pregunta Sgto. McGee!”
- **Sgto. McGee:** “Tenemos sentimientos y opiniones, es difícil no formarlas allá”
- **Sutton:** “Sabemos que los vietnamitas pelean y mueren por su causa”
- **McGee:** “[...] Como soldados, comprendemos la muerte de los militares, pero la exterminación y tortura de niños y mujeres [...]”
- **Sutton:** “Sí, pasan cosas horribles en una guerra. Pero eso no significa que nos necesiten o nos deseen”
- **McGee:** “Trataré de contestarle. Lo diré para que todos entiendan. Si esto pasara en los Estados Unidos, todos los alcaldes serían asesinados. Cada maestro sería torturado y asesinado. Todos los profesores, los gobernadores, todos los senadores, los representantes y con ellos toda su familia serían torturados y asesinados. Y un número similar secuestrado. Pero a pesar de esto, hay siempre alguien allá dispuesto a tomar el lugar de los muertos ¿nos necesitan! ¡Y nos desean allá!”¹⁷⁹

El periodista Beckworth vuelve a arremeter contra la intolerancia disfrazada de salvadora:

- **Beckworth:** “[...] aún hay gente que opina que esta es una guerra entre vietnamitas. ¿Que manejen su guerra!”

El sargento mayor Muldoon reacciona agresivamente y arremete:

- **Sgto. Mayor Muldoon:** “¿Qué los dejemos manejarla? (comienza a enseñar armas capturadas y argumenta sus acciones), *armas capturadas [...] de China roja, Chicom K50* (la tira sobre la mesa del periodista) *Comunistas chinos* (alcanza otra y dice) *SKS Carabina Soviética, comunistas rusos [...] No, señor Beckworth no hace falta que una de esas armas me ataque personalmente para reconocer que se trata de la dominación mundial comunista*”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ John Wayne & Ray Kellog, “The Green Berets”, USA, Warner Bros Pictures, 1968 (142 min.) min. 2:50 (Subtítulos en español en el original).

¹⁷⁹ “The Green Berets”, min. 06:40//08:23

¹⁸⁰ “The Green Berets”, min. 9:21//10:14

De entrada, se entiende cómo este filme se posiciona a favor de la intervención de los Estados Unidos en el sudeste asiático, reafirmando el honor, la moral y el valor de una institución del Estado tan importante como es el ejército, representando de nuevo la idea de un país que protege a otros más débiles, brindando ayuda a los mismos. Son constantes las tomas donde se resalta el valor de los soldados estadounidenses en batalla, persuadiendo al espectador de que el sacrificio realizado por unos cuantos hombres es en nombre de la patria y del bien común estadounidense, sus sacrificios son premiados con homenajes póstumos de “gran valor” (Ver fotograma 20). De esta forma, el filme pretendió representar una guerra totalmente distinta a la que ocurría en la realidad, los daños psicológicos, la violencia, el consumo de estupefacientes, entre otros factores que la guerra en Vietnam trajo consigo, no son tocados en ningún punto de la película y por el contrario se resalta al soldado sobrio, pulcro y cuerdo (Ver fotograma 21), ideal construido para que los jóvenes estadounidenses acudieran con buena actitud a enlistarse en las filas del ejército “americano” y lucharan por una “causa justa”.



Fotograma 20. Tomado de la película “The Green Berets” (1968)



Fotograma 21. Tomado de la película "The Green Berets" (1968)

El fotograma 21 de igual forma resalta el papel de héroe "americano", con una actitud valiente ante las adversidades, dispuesto a enfrentar a la muerte portando su mejor cara. El filme de Wayne, se guía por una estructura narrativa lineal, en donde se identifica fácilmente el planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace de la historia. En el planteamiento se propone presentar a los personajes principales, qué son los hombres reclutados por el coronel *Mike Kirby* (John Wayne) para que integren su grupo élite de *boinas verdes*, junto a la exposición del contexto donde se desarrollara la guerra, es decir, Vietnam. En el desarrollo las acciones se van complejizando un poco, momento dentro del cual el autor realiza constantes tomas de la fuerza armamentista de los Estados Unidos, con el propósito de darle un mensaje de tranquilidad al espectador, acerca de que por más complicadas se vuelvan las situaciones, el ejército de los Estados Unidos siempre estará presente con toda su fuerza militar para protegerlo. (Ver fotograma 22 y 23)



Fotograma 22. Tomado de la película "The Green Berets" (1968)



Fotograma 23. Tomado de la película "The Green Berets" (1968)

Su posición de protectores de otras sociedades “inferiores” a la estadounidense, constantemente se resalta a lo largo de la narración; escenas tales como la del *Sargento Petersen* (Jim Hutton, 1934-1979) durmiendo y protegiendo al pequeño huérfano vietnamita, o la del campamento estadounidense que alberga a cientos de campesinos que huyen del Vietcong, para esconderse bajo el brazo del *gigantesco hombre blanco*, son representaciones de su idea como “abanderado de la paz mundial”. Protección que se podría poner en duda, ya que más que un refugio para desprotegidos, parece un campo de trabajo para esclavos, donde claramente se aprecia en el plano general, como la figura del soldado que se encuentra en medio de la toma representa la figura del rudo capataz, que vigila las labores de sus subordinados, labores realizadas bajo un incesante sol y unas condiciones de vida realmente

precarias, bajo la vigilancia no sólo del capataz, sino de otros soldados que vigilan el perímetro (Ver fotograma 24).



Fotograma 24. Tomado de la película "The Green Berets" (1968)

La película trata de persuadir u obligar a los espectadores a que le den una interpretación determinada, incitándoles a identificarse con un vencedor y con una víctima¹⁸¹, cumpliendo así con el requisito principal de un filme anti comunista: *demonizar* al *otro*, tal como lo comprueban las palabras del *coronel* Mike Kirby al periodista George Beckworth tras el ataque de un comando Vietcong a una población campesina en las selvas vietnamitas:

Kirby: "Es muy difícil hablar de este país a nadie. Han de venir a verlo por sí mismos. En la última aldea que visité no mataron al jefe, sino que lo ataron a un árbol y le trajeron sus hijas jovencitas y las desentrañaron. Entonces cuarenta de ellos abusaron de su esposa. Y con una vara de acero le quebraron a ella todos los huesos. Durante ese proceso ella murió"¹⁸².

Parece ser que Kirby no se quiso enterar de la masacre ocurrida el 16 de marzo de 1968, cuando un grupo de soldados estadounidenses, al mando del subteniente Calley, "asesinaron en el poblado de My Lai a centenares de civiles vietnamitas desarmados, incluyendo ancianos, mujeres y niños"¹⁸³, el éxito de la guerra en Vietnam se media a través de la cuenta de cadáveres: todos los nativos que se toparan con las *psicodélicas* tropas estadounidenses contaban como miembros del Vietcong. Habría que esperar a que directores como Michael

¹⁸¹ Es lo que Roland Barthes llamaba "la retórica de la imagen", situando al espectador en la posición de testigo ocular del hecho representado, en: Peter Burke, "Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico" 229.

¹⁸² "The Green Berets", min. 1:09:95//1:10:36

¹⁸³ Entre 347 y 504 víctimas inocentes, en Fontana 354.

Cimino con “The Deer Hunter” (1978), Oliver Stone con “Platoon” (1986), o Stanley Kubrick con “Full Metal Jacket” (1987), etc., representarían la otra visión acerca de la guerra en Vietnam, y denunciarían esta clase de abusos por parte de algunos miembros del ejército de los Estados Unidos.

El filme, se plantea de esta forma como propaganda engañosa por sus constantes alegorías a situaciones fuera del contexto de una guerra de verdad, los tratos en el cuartel, la forma en que algunos soldados viven en los mismos, refleja el sentido idealista que Wayne, codirector de la cinta, quiso construir del servicio militar. Las escenas en donde el sargento Petersen descansa en el cuartel son muy ilustrativas en este aspecto. La “habitación” de éste, contrasta con el lugar en el que se encuentra, como si estuviera en una especie de burbuja, esto se puede analizar desde dos perspectivas, la primera desde un aspecto hegemónico, en donde los estadounidenses siempre que llegan a un lugar, en este caso, invaden un lugar, se siente como si estuvieran en casa, organizando todo de tal forma que así lo sea, conllevando a su vez a un proceso de expansión ideológica y cultural, que permea diversidad de culturas (Ver fotograma 25). La segunda perspectiva, sería entender la actitud del soldado Petersen desde un aspecto psicológico, su forma de organizar el espacio donde descansa e incluso la frase de uno de sus afiches: “*El hogar es donde está el corazón*”, deja entrever una de muchas prácticas por medio de las cuales los soldados trataban de hacer del infierno algo más confortable, pero no hay duda de que Wayne quiso transmitir el primer planteamiento y no el segundo, un poco más crítico (Ver fotograma 26).



Fotograma 25. Tomado de la película “The Green Berets” (1968)



Fotograma 26. Tomado de la película "The Green Berets" (1968)

En fin, la obra de Wayne trató de colaborar con volver a elevar la imagen y expectativa que había generado años atrás la intervención en Vietnam, el historiador Josep Fontana (1931-2018) plantea que la oposición a la guerra aumentó *“cuando no bastaron ya los (soldados) profesionales y fue necesario enviar reclutas, que en un 80% procedían de familias trabajadoras pobres, y predominantemente negras, como consecuencia de un sistema de reclutamiento socialmente sesgado”*.¹⁸⁴

Ese fue el objetivo que tuvo John Wayne con este filme, considerado por los expertos como el peor de toda su carrera, pero que trató de mantenerse fiel a un credo político y a unos intereses económicos internacionales. Al final de éste se nota que cuando los estadounidenses pierden su base militar ante la ofensiva de las fuerzas del Vietcong, estos últimos que nunca toman voz a lo largo de la cinta, son representados como furiosas hordas de bárbaros y ladrones, que roban y destruyen todo a su paso, incluso lo poco que queda sobre los cadáveres de soldados “americanos”. Utilizando el travelling de trayectoria, la cámara nos muestra el ataque que recibe el Vietcong por parte de los estadounidenses y como si se tratara de un castigo divino, el potente arsenal disparado desde el aire por aviones “americanos” extermina por completo a los *bárbaros conquistadores*. Parece ser, según la mirada de Wayne, que Dios amaba la bandera de las barras y las estrellas (Ver fotograma 27).

¹⁸⁴ Fontana 354.



Fotograma 27. Tomado de la película "The Green Berets" (1968)

"The Green Berets" nació en una época en la que aún una parte de la sociedad estadounidense sentía confianza en obtener un triunfo en las húmedas selvas de Vietnam y en las que los mismos integrantes del Vietcong estaban convencidos de que el ejército de los Estados Unidos abandonaría sus tierras, tal como lo expresó en 1966 su líder Nguyen Huu Tho (1910-1966) cuando exponía los logros obtenidos por sus hombres durante la temporada de secas cuando lograron derrotar a las mejores unidades de las fuerzas armadas estadounidenses¹⁸⁵. Este filme se abrió paso entre el material fílmico utilizado para satanizar al enemigo, conformado por documentales y filmes denominados de "higiene"¹⁸⁶, que buscaron advertir a la población de los peligros de la *amenaza roja* y a su vez impulsaban al ciudadano promedio estadounidense a hacer del asunto algo personal y así tomar las riendas de la defensa de las fronteras no solo geográficas sino ideológicas del país.

El discurso contra hegemónico dentro de Hollywood

Michel de Certeau (1925-1986) en su ensayo "La operación historiográfica" perteneciente a su obra *La escritura de la historia* (1975) plantea principalmente tres aspectos teóricos: lugar de producción del discurso, producción del discurso y discurso mismo. Queriendo demostrar que la operación histórica se constituye sobre la combinación de un lugar social, de ciertas prácticas científicas y de una escritura. Ahora bien, ¿es factible trasladar estos planteamientos

¹⁸⁵ AHM, Radio Periódico Clarín, t. 277, f. 142r, 14 de noviembre de 1966.

¹⁸⁶ No solo Hollywood produjo esta clase de cintas, la Armed Forces Information Films, también tuvo una amplia producción de material.

al campo cinematográfico, específicamente a la producción de cine llevada a cabo durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX?

De Certeau inicialmente planteaba que toda investigación histórica estaba determinada por el lugar en que se producía, donde ciertos grupos predominantes tenían el poder académico e ideológico y establecían las condiciones para la aceptación de las obras. A este *lugar* pertenece la institución en la que el historiador ejerce, por tanto, su obra se convierte en un producto de esa institución¹⁸⁷.

Trasladar esto al mundo del séptimo arte, Hollywood es en últimas el lugar social donde el artista y su obra se desenvuelven; las grandes productoras o *Majors* son los pares de esas *instituciones históricas* de las que hablaba el pensador francés, que tienen la capacidad de censurar un producto que no siga los parámetros establecidos por estos¹⁸⁸. Es lo que Peter Burke llama “*los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que [pretende] darse a la imagen*”¹⁸⁹. Sin embargo, el mismo De Certeau no omitía del todo la existencia de una identidad reflexiva y crítica por parte del historiador. Y que precisamente se encuentra en la habilidad de este, quien por medio de la escritura deja pequeñas fisuras acerca de lo establecido desde el poder y así permitir la participación de un discurso contra hegemónico dentro de la obra, difícil de ser percibido fácilmente por los códigos de censura.

En el cine pasa exactamente lo mismo, los artistas lograron insertar en algunas de sus obras, patrocinadas por los grandes estudios hollywoodenses, un discurso crítico y reflexivo acerca de una problemática acaecida en un determinado contexto, en este caso el de la Guerra Fría. Estos artistas llevaron a cabo un trabajo acorde con los códigos y normas dadas por las instituciones encargadas de valorar y financiar sus obras. Sin el dinero de estas grandes

¹⁸⁷ No siempre el autor particular es suplantado por el autor institucional. En la mayoría de los casos las instituciones académicas apoyan las investigaciones y publicaciones de diversos profesionales, desligándose de las ideologías y acciones de un determinado autor. El establecimiento de parámetros y códigos de censura se observa claramente en muchas de las instituciones privadas de diversos campos de la producción humana.

¹⁸⁸ “[...] Kant anticipó intuitivamente lo que ha sido realizado conscientemente por Hollywood: las imágenes son censuradas por adelantado, en el mismo acto de su producción, en conformidad con los modelos del intelecto según el cual deberán ser contempladas [...] La máquina de la industria cultural rueda sobre sí misma: ella es quien determina el consumo y excluye todo lo que es nuevo, lo que se configura como un riesgo inútil, al haber concedido la primacía a la eficacia de sus productos [...]”, ver: Wolf 95.

¹⁸⁹ Burke 239.

productoras muchos de los grandes directores de la historia del cine no hubiesen creado obras tan influyentes para entender una realidad y a su vez ser crítico con la misma. Aunque la investigación publicada por el sociólogo y periodista francés Frédéric Martel en 2011 acerca de cómo nacen los fenómenos de masas¹⁹⁰, desenmascara un poco el asunto y revela el escalofriante alcance que tiene la industria cultural respecto al control total de lo que ve, escucha y lee el público. En el caso del cine, éste muestra como en Hollywood no solo son especialistas en la producción masiva de *blockbusters*¹⁹¹, sino que también son capaces de producir filmes de una mejor calidad y para un público más “crítico”.

Desde la década de 1990 se comenzó a viralizar una práctica que las grandes productoras ya habían hecho antes en algunas ocasiones. Cada una de estas inició la compra de *minimajors* exteriores o creando dentro de sus estudios otros de tipo *independiente*. Todo esto con el fin de seducir a toda clase de público o como es el caso de Focus Features, que hace parte de los estudios Universal a ganar prestigio ante la crítica y así lograr uno que otro premio de la academia. Directores *independientes* de la talla de Jim Jarmush (1953-) y Michael Moore (1954-) han sido financiados por alguna que otra *major* hollywoodense¹⁹². Lo que pone de manifiesto nuevamente una frase acuñada por el magnate hollywoodense Samuel Goldwyn (1879-1974) quien decía: “A esta industria no se le denomina un *show-art*. Se la denomina un *show-business*”¹⁹³. Películas de la época como “The Manchurian Candidate” (1962), “One, Two, Three” (1961)¹⁹⁴, “The Front” (1976), entre muchas más, nacieron de esta forma, pero a pesar de todo, se convirtieron en referentes importantes para entender el desacuerdo respecto a muchas decisiones y acciones del poder en el que se encontraban mucha de la población estadounidense.

¹⁹⁰ Ver: “Cultura Mainstream”, Martel, 2011.

¹⁹¹ En el lenguaje militar, era una bomba para destruir bloques de casas. Por extensión, se trata de una película, el término se utilizó por primera vez en *Variety* en 1951 a propósito de la película *Quo Vadis*, o de una exposición de gran éxito, de un libro *best seller* o incluso de un medicamento que se vende en grandes cantidades, en Martel 446.

¹⁹² Martel 105.

¹⁹³ Martel 84.

¹⁹⁴ Por ejemplo, estas dos películas fueron producidas por la *United Artists*, fundada en 1919 por cuatro grandes de Hollywood: Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith como una productora independiente, desligada del control de los grandes estudios californianos. Sin embargo, con el paso del tiempo pasó lo que Martel informaba, fue comprada por una grande: la MGM Company.

Los discursos contra hegemónicos lograron manifestarse en los diversos géneros cinematográficos, ciencia ficción, humor, thriller y por supuesto el cine negro no fue la excepción. “Pickup on South Street” (1953), traducida al castellano como “Manos peligrosas”, fue un filme característico de este género y otra fuente útil para entender el conflicto bipolar en la pantalla. Moralmente confusa, ambigua y reticente como su director Sam Fuller (1911-1997), el hombre de Worcester, Massachusetts, que a lo largo de sus años trabajando en Hollywood entabló más de un conflicto gracias a su estilo radical e individualista. Este filme protagonizado por Richard Widmark (1914-2008) y Thelma Ritter (1905-1969) narra la historia de un carterista, Skip McCoy (Widmark), que, tras realizar su habitual trabajo en uno de los vagones del tren, termina envuelto en un peligroso choque de espías, que están tras la pista de un valioso microchip que contiene secretos de Estado, el cual estaba en manos de Candy (Jean Peters, 1926-2000).

Tornándose en ocasiones confuso, este filme da muestra del peligroso contexto al que se enfrentaban los creadores cinematográficos en Hollywood. Es 1953, época en la que la persecución político-ideológica por parte del HUAC está en todo su furor y en la que el senador Joseph McCarthy cada semana encontraba un enemigo público diferente. Un director como Sam Fuller no utilizó su cine para señalar un enemigo, ni para defenderlo, él y su obra se encontraban en medio del conflicto y tuvo la habilidad artística suficiente para tratar con esta clase de problemáticas, sabía a lo que se enfrentaba, en 1951 le acusaron de ser comunista por su película “The Steel Helmet”, y por eso su siguiente filme aparentemente tendía a colaborar con los ideales y prejuicios impuestos por la elite política del gobierno¹⁹⁵, acrecentados por la *histeria roja* imperante en la sociedad estadounidense del momento. De igual forma, dentro del filme se encuentran pesquisas importantes que ayudan a demostrar la tesis acerca de la capacidad generadora de imaginarios colectivos que tiene el cine y cómo en ocasiones puede ponerse al servicio de una ideología política surgida en un contexto político-social específico.

¹⁹⁵ Años más tarde durante su exilio en Europa, Sam Fuller diría: "Cuando se estrenó *Casco de acero*, en 1950, me acusaron de comunista, pero en la película siguiente me convirtieron en reaccionario recalcitrante", en, John Cavestani, “Samuel Fuller, francotirador del cine negro, muere a los 86 años en los Ángeles”, *El País* (Madrid) sábado 1 de noviembre de 1997.

Sin embargo, es difícil encajar a un director como Sam Fuller dentro del molde tradicional impuesto por las altas directrices de Hollywood, las cuales trabajan día a día por ofrecer productos “fabricados expresamente para un consumo distraído, no comprometido, que reflejan, en cada uno de ellos, el modelo del mecanismo económico que domina el tiempo del trabajo y el del no trabajo”¹⁹⁶, en la mayoría de las películas mainstream de Hollywood el espectador siente que viaja en un tren seguro durante todo el tiempo, y eso es precisamente lo que no pasa en un filme dirigido por esta clase de personajes. Razón por la cual a finales de la década de 1970 tuvo que autoexiliarse en Francia, tras no ir más con las formas de trabajo impuestas por las *majors* californianas. Otro motivo más para pensar y plantear el camaleónico comportamiento de Fuller fue su controvertido filme “*House of Bambbo*” (1955) en donde al final la protagonista se enamora de un japonés y no del “americano”, este simple hecho llevó a que muchos espectadores despreciaran el filme, junto con algunos disturbios entre los mismos, que no concebían la idea de que alguien considerado *inferior* triunfara sobre los valores y atributos del “americano anglosajón”. El mismo Sam Fuller confesó que Columbia Pictures “intentó censurar el filme: “...imponerme que el americano fuera un malvado, de manera que la elección de ella quedara justificada. Me negué. Yo nunca he hecho política. La única causa por la que lucho es la de la erradicación del racismo”¹⁹⁷.

Esta es la muestra de cómo Fuller supo moverse por mucho tiempo entre los convulsionados y peligrosos pasillos de Hollywood, mucho más en una época (años cincuenta) en que la industria del cine estaba totalmente doblegada y vigilada por las altas esferas institucionales del poder.

“Pickup on South Street” fue la muestra de ello, y el personaje de Skip, el carterista, representa al hombre que le importa poco los intereses ideológicos por los que luchaban en su momento los estadounidenses, concentrándose más en tratar de enfrentar a su manera, las vicisitudes de la vida diaria, la vida en las calles. Su decisión de no elegir ninguna de las dos posiciones ideológicas del momento, lo convierten de entrada en un personaje característico

¹⁹⁶ Wolf 98.

¹⁹⁷ Cavestani, sábado 1 de noviembre de 1997.

del cine negro, compuesto de conflictos psicológicos y problemas económicos, reales, que lo conducen a contemplar lo realmente problemático de una sociedad, sin caer en la necesidad de justificar los problemas basado en juicios impuestos a partir de la lectura estereotipada del momento.

Este filme representa la continuación por otros medios de la corriente del cine crítico de los años cuarenta que precisamente fue brutalmente decapitada a raíz de la campaña iniciada en 1947 por el HUAC, destinada a extirpar de raíz la “infiltración subversiva” en el seno de la industria del cine¹⁹⁸. La sórdida negrura ofrecida por esta corriente cinematográfica (cine negro) daba a modo de parábola un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos y policías vendidos¹⁹⁹. Soportado sobre la iluminación claro/oscuro, el cine negro logra representar la oscuridad y luz de los personajes, dejando entrever de esta forma una especie de ambivalencia moral. A la vez, se observa que su fotografía estuvo fuertemente influenciada por el expresionismo alemán. (Ver fotograma 28 y 29)



Fotograma 28. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)

¹⁹⁸ Gubern 226.

¹⁹⁹ Gubern 233.



Fotograma 29. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)

En el fotograma 28 se observa que sobre el rostro de Candy resalta esa iluminación claro/oscura, lo que representa una figura de la mujer traicionera y sagaz, es decir, ambivalente. Esta clase de cine estuvo plagado de mujeres amorales, en este caso representadas por el papel de Jean Peters, mujer hermosa pero peligrosa, que reúne todas las características del estereotipo construido por el mismo hombre en los años cuarenta conocido como "Femme Fatal"²⁰⁰, en el que los personajes roídos siempre por la ambición y la sed de dinero y poder, caen sobre las redes peligrosas que estas damas hermosas, también ambiciosas y en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos, les sitúan. En el fotograma 29, por su parte, se observa solo una leve sombra en el costado izquierdo del rostro de Skip, lo que denota a un personaje que acepta su condición de ladrón sin ningún tipo de vergüenza y a su vez resalta la concepción de su realidad, que lo conduce a no esconderse detrás de máscaras para enfrentarse a la misma.

Este género cinematográfico es el primero que introdujo a la mujer como personaje principal y le permite un escalonamiento importante dentro de la sociedad, reflejo del gran peso que la población femenina comenzó a adquirir en los Estados Unidos desde su incorporación masiva al trabajo durante la II Guerra Mundial²⁰¹. El caso específico de *Candy* lleva a pensar como

²⁰⁰ La denominación de *femme fatale* viene de la expresión francesa que se traduce a mujer mortífera, mujer mortal.

²⁰¹ José Carlos Rodríguez, "La representación de la mujer fatal en el cine negro", en *35 Ensayos sobre la imagen, trabajos de estudiantes y egresados de la facultad de Diseño y Comunicación VII*. 7. 35 (diciembre de 2010) 23.

este personaje encarna elementos básicos del arquetipo construido por el cine negro para representar a la mujer dentro de una sociedad en decadencia y sin decencia, Candy es hermosa, astuta y peligrosa, pero a la vez inocente, no es gratis que ella haga el trabajo sucio en vez de su amigo comunista, del cual ella no tiene ni la más remota idea de que lo es. Después del incidente con Skip en la barca, y al ser acusada de comunista por éste, Candy se dirige a su amigo Joey y sus colegas, para plantear tal señalamiento, lo hace con una indignación que deja entrever que esta mujer no sabía realmente en lo que estaba metida, los gestos de los tres individuos que la acompañan en la sala, corroboran sus objetivos de fondo y como utilizaron a dicha mujer para conseguirlos. (Ver fotograma 30, 31, 32 y 33)



Fotograma 30. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)



Fotograma 31. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)



Fotograma 32. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)



Fotograma 33. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)

Tales elementos facilitan que esta clase de personajes puedan encarnar la introducción del comunismo dentro de la sociedad estadounidense de posguerra. En el filme es Candy quien de una forma indirecta representa el peligro *rojo* que amenaza el equilibrio perfecto ofrecido por la democracia liberal estadounidense. En otro momento del filme, Joey le expresa a Candy sus verdaderos intereses, relacionándola directamente con el poder comunista y haciendo de este, una descripción típica del momento, configurada a partir de las representaciones colectivas, que se formaron gracias a escritos, discursos, o imágenes audiovisuales y publicitarias donde circularon las fantasías y juicios con respecto a la imagen y papel de ese *otro* dentro de la sociedad estadounidense y mundial del momento, esta clase

de sentencias se grabaron en forma de dichos, aforismos, frases y refranes²⁰² en la memoria de la sociedad “americana” de ayer y hoy.

- **Skip:** “[...] ¡Dígale al rojo que quiero mucha plata por la película! [...] (Ella pregunta qué pasa y el aduce)
- “[...] Dígamelo usted, se supone que ustedes (refiriéndose a los comunistas) lo saben todo [...]”
- **Candy:** “¿Crees que soy una roja?”
- **Skip:** “[...] Puedo negociar con una roja, pero no tengo por qué creerle [...]”²⁰³

En la cinta, la construcción de los personajes es la base sobre la cual la misma narración toma sentido y por medio de los cuales se logra identificar el verdadero fin que su director, Sam Fuller, buscaba con su construcción. Se entiende, que su objetivo no era validar ni criticar el discurso hegemónico anticomunista del momento, logrando construir una cinta aparentemente adepata a ello, dado que el enemigo de la misma es el comunista, y el héroe es un estadounidense, pero es un criminal. Es en este punto donde Fuller construye una crítica de la concepción de justicia estadounidense y por ende del patriotismo. Personajes como el de Moe (Thelma Ritter), representan de forma insistente, esa brecha entre un *ladrón* y un *traidor*, dado que por medio de este personaje se justifica el delito interno frente al externo. El diálogo entre ella y Skip mientras, se encuentran sentados en la barra de un café, es el más representativo del filme y el que arroja más información acerca de cómo la sociedad veía y sentía la presencia del comunismo en “América”:

- **Moe:** “[...] ¿Estás loco intimando con los comunistas? [...]”
- **Skip:** “[...] Otra patriótica [...]”
- **Moe:** “[...] Mira, te conozco desde niño. Siempre fuiste un ladrón normal. Jamás pensé que pudieras ser un canalla [...]”
- **Skip:** “[...] ¡Me rompes el corazón!
- **Moe:** “[...] Incluso en negocios sucios como los nuestros hay que poner un límite [...]”²⁰⁴

Otra muestra del gran impacto de las representaciones colectivas para con la sociedad estadounidense se manifiesta en el diálogo entre Joey (el comunista) y la astuta Moe:

- **Joey:** “[...] Acaba de meter usted un pie en la tumba [...] ¿Qué más sabe? [...]”
- **Moe:** “¿Qué más sé sobre los comunistas? ¡Nada! Sólo sé que no me gustan [...]”²⁰⁵

²⁰² Domínguez Gómez 25.

²⁰³ “Pickup on South Street”, min. 41:28//42:22

²⁰⁴ “Pickup on South Street”, min. 48:20//48:39

²⁰⁵ “Pickup on South Street”, min. 53:52//54:05

En la misma secuencia, se observa cómo se enfoca el rostro de Joey en un primerísimo primer plano, donde resalta la sombra sobre el lado izquierdo de su rostro, representando de esta manera la posición ideológica del personaje, izquierdo equivalente a comunismo, a su vez se ve rodeado de sombras oscuras, donde resalta detrás suyo una leve luz blanca que sirve simplemente para ubicarlo en un espacio, para darle un fondo. Por su parte, la toma que se le hace a la vieja y cansada Moe, denota una pequeña sombra en su rostro, dentro de una toma totalmente clara, iluminada, su pequeña sombra, representa que hay un “pequeño mal” en su ser, el ser ladrona, pero que no se compara con el mal con que carga el personaje de Joey. (Ver Fotogramas 34 y 35)



Fotograma 34. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)



Fotograma 35. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)

El asesinato de Moe, es el accionar para que el personaje de Skip deje su posición de irreverencia y tome cartas sobre el asunto, ubicando en la mira al enemigo comunista,

enemigo que adopta como propio, no por su carga ideológica, sino por su accionar violento. Esto conduce a que el filme introduzca dentro de su lenguaje otra característica estereotipada del enemigo común del momento; se plantea aquí al estadounidense como un hombre valiente, decidido, mientras que el comunista simplemente es un cobarde. La escena en el baño de la estación del tren resalta la forma en que Joey afronta el peligro de enfrentarse ante Skip. (Ver fotograma 36 y 37)



Fotograma 36. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)



Fotograma 37. Tomado de la película "Pickup on South Street" (1953)

De esta forma se observa cómo el cine negro con filmes y directores de esta clase continuó la tarea impuesta años atrás por el *cine crítico americano* denunciando los abusos del poder, la decadencia social estadounidense junto a la intolerancia racial, ideológica y de género, haciendo, por medio de la parábola, un llamado de atención a la sociedad estadounidense que

por haberse dejado ganar del miedo llegó al punto de colaborar y alcahuetear con lo más malo de esa sociedad, por ejemplo el crimen, que se desintegraba y no tenía la menor importancia cuando se colocaba en frente de la “maldad” de los comunistas, tal como da a entender el agente del FBI al comisario de policía *Tiger*, cuando le expresaba “*que no era lo mismo ser un carterista que un traidor*”.²⁰⁶

El cine como revelador de verdades políticas

El director estadounidense Stanley Kubrick (1928-1999), posiblemente fue uno de los directores más críticos de asuntos relacionados con el abuso del poder por parte de una específica élite política y militar. Títulos como “*Paths of Glory*” (1957), “*Spartacus*” (1960), “*Dr. Strangelove*” (1964), o “*Full Metal Jacket*” (1987), son muestra de ello. Pero fue en “*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*” donde mejor se reflejó el mal manejo de armamento nuclear por parte de un grupo de personas adeptas al poder, totalmente irresponsables e ineptas para tan delicada tarea, convirtiéndose en un filme reflexivo, ayudado por el característico humor negro del director, acerca de lo acontecido durante el contexto de la segunda posguerra mundial.

Basada en la novela dramática *Red Alert* escrita por el británico Peter George (1924-1966), el filme de Kubrick da vuelta a esto y la transforma en una comedia negra, que por medio de la sátira logra poner de relieve las contradicciones irracionales de la Guerra Fría²⁰⁷. Con la participación estelar del humorista Peter Sellers (1925-1980), quien interpreta dentro del filme a tres personajes diferentes, la cinta muestra el reflejo de cómo se comportaba, o aún se comporta, la élite política y militar que ostenta el poder en países como los Estados Unidos y la Unión Soviética. Kubrick fue muy claro cuando le advirtió al mundo de lo peligroso que resultaba jugar con la bomba atómica y ese fue el propósito de una tremenda fábula tragicómica como ésta, que se inscribe en el género relativamente nuevo de la “política-ficción”, que floreció durante la era del presidente John F. Kennedy²⁰⁸, y el gobierno

²⁰⁶ “Pickup on South Street”, min. 01:03:45//01:03:49

²⁰⁷ En 1964, el mismo año en que se estrena el filme de Kubrick, se lanza la película dirigida por Sidney Lumet: “Fail Safe” que se propone retratar la misma problemática absurda de la defensa nuclear estadounidense y los cargos de conciencia de los hombres responsables de la misma. La diferencia entre ambos filmes está en el enfoque genérico que le dan a la obra.

²⁰⁸ Gubern 350.

soviético de Nikita Jrushchov (1894-1971). Las constantes amenazas por parte de ambos gobiernos, hacían del momento, un periodo histórico bastante tenso; en 1961 el problema en Berlín llevó a que el presidente Kennedy lanzará una advertencia al gobierno soviético, argumentando que “*no permitiremos que se nos saque de Berlín porque la libertad de esa ciudad no es negociable y además la OTAN se ha comprometido a su defensa*”, dando pie a la justificación de la violencia como excusa de la defensa de la paz mundial y así pedir al congreso de los Estados Unidos el desembolso de tres mil quinientos millones de dólares para defenderla²⁰⁹.

La obra de Kubrick es la fiel muestra de cómo el cine tiene la capacidad de enseñar a los espectadores las *verdades políticas* de un contexto específico y así sobreponerse a las viejas creencias de que la política solo se puede analizar desde las respectivas instituciones. Lo que conlleva a nutrir aún más el debate acerca de la utilidad de los medios audiovisuales actuales para entender y hablar de política, el general “Buck” Turgidson²¹⁰ interpretado por George C. Scott (1927-1999) es muy claro en este punto cuando le expresa al presidente de los Estados Unidos Merkin Muffley (Sellers) la posición que debería tomar ante el conflicto:

[...] Señor presidente, nos acercamos rápidamente al momento de la verdad para nosotros como personas y para la vida de esta nación. La verdad no es siempre agradable. Pero ahora es necesario hacer una elección. Elegir entre dos, cierto que lamentables, pero claramente distinguibles paisajes de posguerra. Uno, donde mueren veinte millones de personas y el otro, donde mueren 150 millones [...] no estoy diciendo que no nos ensuciemos las manos, pero sí le digo que no morirán más de diez o veinte millones, no más [...].²¹¹

En el capítulo anterior se habló del cine utilizado como una herramienta política por parte del poder, obedeciendo a las actuales circunstancias políticas y sociales que obligaron a que muchos de los gobiernos inscritos en el ideal “democrático” occidental utilizaran otro tipo de

²⁰⁹ AHM, Radio Periódico Clarín, t. 83, f. 200, julio 26 de 1961.

²¹⁰ Este personaje es el tipo “Redneck” estadounidense, término utilizado para denominar de manera peyorativa a los blancos sureños conservadores. Su forma extravagante de actuar, su forma de hablar y su fidelidad a los valores y tradiciones conservadoras son resaltados a lo largo de la película por la interpretación de George C. Scott. Originalmente el término “Redneck” obedece al estereotipo de un hombre blanco pobre que vive en el interior de los Estados Unidos (campesinos) y que por su trabajo constante expuestos al sol acaban con sus cuellos enrojecidos.

²¹¹ Stanley Kubrick, “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, USA-Reino Unido., Columbia/Hawk Films, 1964, (95 min.) min. 33:47//34:26 (Subtítulos en español en el original).

herramientas diferentes a las de coerción militar o lo que en palabras de Joseph Nye sería el *soft power*.

Por consiguiente, mientras que las altas esferas del poder no solo en los Estados Unidos, sino también en otros países del mundo como China e India, sigan utilizando el cine como una herramienta política; permitirá encontrar en muchos de los filmes producidos bajo su influencia, una cierta carga ideológica acorde a sus diversos proyectos de nación. Junto a algunas señales o pistas que dan a entender por medio de uno o varios personajes que gracias a sus intervenciones o acciones, dejan de relieve algunos conceptos utilizados dentro de la teoría política y del derecho acordes con el funcionamiento de ciertas estructuras del poder interno de una nación, que permite a su vez analizar y entender esas *verdades políticas*, resultado de las políticas internacionales, en este caso de los Estados Unidos, que buscan cumplir ciertos objetivos que obedecen a la aplicación estricta de su *credo* político.

Uno de los conceptos útiles para entender el cine como herramienta política es el de *excepcionalidad del poder*; en este trabajo se identifica cómo esa herramienta del derecho es utilizada por las grandes esferas del poder y a su vez cómo el cine logra representarla.

La excepcionalidad del poder

Para el pensador romano Giorgio Agamben (1942-) el concepto de *estado de excepción* surge a partir de dos libros: “La teología de la política” y “La dictadura”, ambos del filósofo alemán Carl Schmitt. Dichos escritos desarrollan lo que Schmitt llamó *Estado de sitio*, que en pocas palabras sería la suspensión concreta de todo derecho, y que se desarrollarían en dos campos establecidos, el primero de ellos será lo que el pensador alemán llamó *la dictadura comisarial*, cuyo objetivo sería defender o restaurar la constitución vigente, mientras que el otro campo sería *la dictadura soberana* dentro de la cual no existe una constitución por defender o restaurar sino más bien una en la que se busca constituir un nuevo orden²¹².

Para Schmitt, la dictadura comisarial no se aleja por completo del ámbito jurídico que de cierta forma le da legitimidad a ese tipo de gobierno, apartándola de comparaciones con la anarquía y el desgobierno total, dado que ambas categorías se ubican fuera de cualquier forma

²¹² Giorgio Agamben, *Estado de excepción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007) 71.

de política legítima. La dictadura en mención, no está dentro del derecho y sin embargo, no se separa de él. No lo hace precisamente porque necesita mantenerse en el terreno de la validez de una decisión, que a su vez necesita argumentarse por medio de una norma. Este es el objetivo del estado de excepción, mantenerse dentro y fuera del ámbito jurídico según las circunstancias lo fueren²¹³. Es decir, el Estado de excepción suspende temporalmente el orden jurídico, dando la libertad al poder del soberano para que este tome las decisiones durante la excepción, y tenga como tarea restablecer el orden jurídico suspendido.

Precisamente esa *inclusión-exclusión* por parte del poder soberano, es la tesis principal del estado de excepción, que encuentra su punto más álgido en la oposición entre norma y aplicación. La norma es concebida para actuar en contextos donde se sobrepone la normalidad, su aplicación se basa en un mínimo de vigencia formal, y es en esta vigencia en donde surge la problemática de qué hacer cuando aparecen situaciones anormales. Estas, automáticamente son excluidas de la aplicación de la norma, pues como se dijo anteriormente, la vigencia de la norma solo aparece en contextos donde reina la total normalidad. Excusa perfecta para que, en casos de anormalidad, el poder soberano se salga de lo jurídico y tome sus propias decisiones sin tener que afectar la norma establecida, en pocas palabras: es simplemente la suspensión temporal de la ley. Por ende, es en este campo en donde funciona el Estado de excepción.

Dice Agamben en su obra “Estado de excepción” (2007), en relación con el fenómeno de excluir para incluir dentro de un orden jurídico, es decir que la ley estando fuera de sí misma, se hace restablecedora del orden de su propio orden, dado que para restablecer u organizar una problemática que está fuera de lo normal, la ley tiene que estar fuera de sí, para tener la libertad de aplicar una norma a un caso de excepción²¹⁴. En palabras claras del filósofo italiano esa ambigüedad se explica de la siguiente manera:

[...] El ordenamiento jurídico, según lo visto, será un consumidor habitual de la excepción, para así mismo mantener su plena vigencia, muy a pesar de que se existan contradicciones

²¹³ Agamben 75.

²¹⁴ Agamben 35.

entre el derecho positivo y los derechos consagrados allí. La norma, en tal escenario, se aplicará a la excepción desaplicándose, retirándose de ella [...] ²¹⁵

Lo que plantean Schmitt y Agamben, en pocas palabras, es dejar claro que el estado de excepción es el encargado de restablecer el derecho, desaparecido cuando surge una situación anormal. Así, el objetivo del soberano es buscar el restablecimiento de la normalidad por medio de la utilización de la herramienta de la excepción, que al final termina siendo la regla y no la excepción ²¹⁶.

Retomando a Pablo Iglesias Turrión, se refiere al concepto de excepcionalidad del poder tratada por Giorgio Agamben, centrando el análisis en dos películas en las que se muestran dos representaciones diferentes pero igualmente válidas: en “A Few Good Men” (1992), la excepcionalidad aparece como última razón de la política, mientras que en “Dogville” (2003), se muestra que la violencia es el fundamento del poder y por lo tanto la condición de posibilidad de todo proyecto moral ²¹⁷, de toda obligación moral. El autor español, explica muy bien esa noción schmittiana según la cual el soberano está tanto dentro como fuera del ordenamiento jurídico. En las películas, señala Iglesias, el soberano de Schmitt está defendiendo la frontera como Jessep (papel que interpreta Jack Nicholson en “Algunos hombres buenos”) y destruyendo la villa como Grace (Nicole Kidman en “Dogville”), demostrando que Schmitt enseña que la soberanía es, ante todo, una potencia de poder exterior al derecho, pues no se puede obligar a la excepción a ajustarse a la ley ²¹⁸, esta se justifica por la obligación ética y moral para la que es llamada a la hora de instaurar la norma dentro de esa anormalidad, que es motivo de aparición del estado de excepción.

Esta teoría agambeniana y a su vez schmittiana cala muy bien en la clase de película que es “Dr. Strangelove”, dado que retrata cómo la política y los juegos de poder en los Estados

²¹⁵ David Felipe Guarín, “Breve análisis para comprender la excepcionalidad de la fuerza de la ley en Agamben”, en <http://grupoeditorialibanez.com/2/index.php/others/all-categories/numero-12/310-breve-analisis-para-comprender-la-excepcionalidad-de-la-fuerza-de-ley-en-agamben>, (27-05-2016)

²¹⁶ Guarín, <http://grupoeditorialibanez.com/2/index.php/others/all-categories/numero-12/310-breve-analisis-para-comprender-la-excepcionalidad-de-la-fuerza-de-ley-en-agamben>.

²¹⁷ Iglesias Turrión 53.

²¹⁸ Iglesias Turrión 60.

Unidos de la segunda posguerra, recurrieron a este tipo de estrategias para fortalecer y expandir su poder.

La excepcionalidad del poder en *Dr. Strangelove*

Magistralmente y con la ayuda de las actuaciones sobresalientes de Peter Sellers y George C. Scott, Kubrick logra desarrollar una comedia negra que deja en evidencia las grandes debilidades de una sociedad no solo estadounidense, sino también europea, en la que el miedo es el ingrediente principal de todas las relaciones internacionales del momento, ridiculizando y colocando en entredicho los verdaderos objetivos de una guerra ideológica teatralizada por las dos potencias del momento. Por medio de los personajes principales, este director logró transmitir dicha realidad social, otorgándole características específicas a cada personaje que lo llevaron a establecer una relación directa con cada una de las problemáticas acaecidas de ese período histórico.

Sterling Hayden interpreta al General del ejército de los Estados Unidos Jack D. Ripper, personaje que representa dos características de la sociedad estadounidense: paranoica y violenta. Ripper simboliza al miedo irracional, es el reflejo del típico personaje de los años cincuenta que se aprovechó de las ideas comunistas para llevar a cabo una serie de acciones violentas en contra de ese *otro* diferente, tal cual lo expresa en el discurso a los soldados pertenecientes a su base militar, advirtiéndoles acerca de la necesidad de establecer una vigilancia extrema, atenta a la aparición de dicho enemigo sea individual o grupal, infundiendo en ellos, el miedo a sus compatriotas, dado que “*aparezca como aparezca, debemos detenerlo*”, e incitando a una forma de comportamiento irracional en donde la violencia es la base de todo accionar humano, esta clase de personajes prefirieron y existen hoy día, quienes siguen prefiriendo: “*algunas muertes por accidente que perder toda la base y a su personal por descuido*”²¹⁹ . Ripper representa parte de la élite política y militar del país que, precisamente, se aprovechó y aprovecha del miedo para cumplir unos objetivos específicos en pro de robustecer el *credo político nacional*.

²¹⁹ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 14:57//16:01

Ripper es a su vez el resultado de la denominada *histeria roja*, lo que hace que esté cegado por el odio infundido por sus altos mandos y tradiciones culturales hacia el *otro*. Se identifica con un proyecto fundacional de nación, y es miembro de una sociedad con valores y acciones muy por encima de las demás. Cuando le dice al capitán Lionel Mandrake (Sellers) que él no evita a las mujeres, pero si les niega su esencia²²⁰ está representando la forma en que los estadounidenses adeptos a la ideología WASP entienden y se mueven por el mundo. Sus órdenes con respecto al peligroso ataque sorpresa hacia la Unión Soviética obedecen a un contexto social y político típico de la época. De ahí que el título del film resuma todo esto y no sea ajeno a dicha situación, dado que parte de la sociedad y la misma política estadounidense y soviética de los años cincuenta y sesenta llegaron a tal punto de *dejarse de preocupar y terminar amando a la bomba atómica*, muchos ciudadanos terminaron construyendo bunkers que los protegieran de una inevitable guerra atómica, a la que de forma indirecta apoyaron. Una posible guerra atómica que constantemente se reforzaba desde el discurso político por dirigentes de ambas naciones en disputa²²¹.

Las palabras del general Ripper al capitán de la Real Armada, a lo largo de las escenas que comparten, son de un estilo propio del momento: caótico y apocalíptico que lo único que muestran es el reflejo de una sociedad totalmente influenciada por la idea providencialista del fin del mundo, que en su caso sería efectuado por la *amenaza roja*. La lucha irracional de dicha sociedad ante un enemigo que en el plano de la guerra no significaba realmente una verdadera amenaza se deja entrever en las palabras del Capitán Mandrake a su alto mando Ripper cuando le dice: “*si los rusos estuvieran atacando no estarían transmitiendo sus cadenas comerciales*”²²²

El general Jack D. Ripper sin duda alguna representa la *excepcionalidad del poder*, que sus órdenes con respecto a qué hacer en contra de los rusos, se escudan en la legalidad, lo ilegal en este caso es el hecho en sí, irreal totalmente y que, en el filme como en la vida real, solo

²²⁰ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 57:15//57:20

²²¹ En 1961 el gobierno soviético declaraba que, si las potencias occidentales continuaban con las pruebas de armas atómicas, estos se verían “en la obligación, por su propia seguridad, de entregarse también a experiencias nucleares necesarias para el refuerzo de la defensa nacional”, en AHM, Radio Periódico Clarín, t. 96, f. 119, 4 de diciembre de 1961.

²²² “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 19:53//21:00

existía en la mente de algunos ciudadanos. Dicha excepcionalidad se manifiesta cuando Ripper aduce el ataque a la defensa total del bienestar del Estado, hecho que le permite llevar a cabo cualquier acción, sea violenta, ilegal, jurídica o diplomática en pro de la seguridad nacional de los Estados Unidos y la erradicación total de ese *otro* enemigo. Es el poder sobre el poder, no es casualidad que Kubrick en uno de los discursos por parte del general Ripper hacia el capitán Mandrake, ubique la cámara en un ángulo contrapicado, para de esta forma hacer alusión a la grandeza y exaltación ideológica del personaje (Ver fotograma 38).



Fotograma 38. Tomado de la película "Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb" (1964)

En octubre de 1962, tan solo dos años atrás de que el filme se estrenara, el mundo estuvo a punto de presenciar el inicio de un verdadero conflicto nuclear, y un año antes, diciembre de 1961, el dirigente de la URSS, Nikita Jrushchov, revelaba que su país poseía bombas de más de cien megatones, aduciendo que no amenazaba a nadie en especial, pero que, si los agresores persistían en su actitud, serían aplastados²²³. Este tipo de acciones retóricas conllevaron a que esa *histeria roja* surgida en los años cincuenta se mantuviera intacta en aquel momento.

En medio del infierno que desata el general Ripper a raíz de la orden de atacar atómicamente al territorio soviético, la figura del general Turgidson toma más relevancia, este se ubica entre dos posiciones ideológicas: la radical segregacionista representada por su par Ripper, o la de la aparente racionalidad y legalidad política y diplomática representada en la figura del

²²³ AHM, Radio Periódico Clarín, t. 96, f. 331r, 9 de diciembre de 1961.

presidente Merkin Muffley. Turgidson es la representación de la sociedad estadounidense de la época, conservadora, puritana, y doble moralista, este personaje encierra dentro de sí dichas características, dejando entrever la fuerte influencia de un proyecto político de nación que afectó severamente la figura de quien no era parte del mismo y a su vez robusteció el odio hacia ellos. Por otro lado, es la muestra de que hasta el ideólogo más radical lo pensó dos veces en el momento clave de desatar una apocalíptica guerra nuclear²²⁴.

Es él quien le confirma al presidente la existencia de un Plan R, como fue bautizado, en el que “*un comandante de rango inferior puede ordenar un contraataque nuclear después de un ataque sorpresa cuando la cadena de mando normal se ha roto. Usted lo aprobó, señor lo recordará*”,²²⁵ con la misma norma sobrepone la excepción y por ende a la violencia por encima de la misma ley; esto en casos donde surjan situaciones anormales. A su vez, las palabras del general Turgidson dejan de manifiesto la ineptitud de los dirigentes y las leyes irresponsables que ellos mismos elaboran, no estando muy alejados del desequilibrio ideológico de un hombre como Ripper²²⁶. Es este precisamente el resultado de las políticas puestas en práctica por esa clase de dirigentes, que culpan de sus propios problemas a *otro* que no hace parte de una sociedad capitalista y liberal, lo que los convierte de inmediato en una amenaza a su estabilidad.

La sutileza del humor clásico de Kubrick se burla de esa supuesta e impenetrable seguridad nacional de los Estados Unidos y más en un lugar como el *salón de guerra* que es penetrado por sus líneas telefónicas, simple y llanamente por la amante del general Turgidson, su secretaria, quien elude la conversación antes de que el mismo presidente de los Estados Unidos se dé cuenta de esto²²⁷. Este tipo de acciones confirma el doble moralismo del personaje, que ante la sociedad es un hombre de principios, religioso y patriota, pero que en el fondo es un hombre que accede a lo que critica, es decir, al tipo de acciones típicas que son objeto de críticas por parte de una sociedad conservadora y puritana, entre tantas cosas

²²⁴ La película se rueda tan solo dos años después del hallazgo por parte de los Estados Unidos de bases militares nucleares en la isla de Cuba, y que por poco desata una catástrofe nuclear.

²²⁵ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 25:10//27:00

²²⁶ Fernando Flores, *Senderos de Gloria: Obedecer, ¿a qué derecho?* (Valencia: Tirant Lo Blanch Editores, 2005) 49.

²²⁷ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 30:42//31:20

como la infidelidad. La escena en que su secretaria-amante le transmite el mensaje del ataque atómico hacia los soviéticos, se burla de la desfachatez con que se lleva a cabo tal acción, el hecho de que algo tan importante sea transmitido por un tercero y en voz alta, es una crítica a la forma en que los estadounidenses tomaban dicha problemática.

La figura de Turgidson complementa la figura del violento Ripper. Ambos representan el poder superior estadounidense y la capacidad de *decisión* y a su vez la *licencia para matar* adquirida por su proyecto político. Ripper es a su vez la representación de esa *patria* por la cual se sacrificaron miles de soldados estadounidenses en las diferentes guerras en las que participaron u apoyaron los Estados Unidos tras finalizar la II Guerra Mundial, las palabras de Mandrake al general es muestra de ello, “*no Jack. Seguro que se esforzaron todo lo que pudieron. Y seguro que todos murieron pensando en usted. Cada uno de sus hijitos, Jack*”.²²⁸

Otro de los aspectos característicos de la sociedad occidental, en general, que el filme trae a colación, es el de la idiosincrasia liberal-capitalista. En la escena entre Mandrake y el coronel “Bat” Guano, interpretado por Keenan Wynn (1916-1986), el capitán quiere comunicarse con el presidente de los Estados Unidos para evitar una tragedia nuclear, Bat Guano no le cree, sin embargo, accede a ayudarlo. Mandrake le pide que dispare a la máquina dispensadora de bebidas (la cual tiene el logo de *Coca-Cola*) y así servirse de las monedas que tenga. Inicialmente, Bat Guano, y esta es la esencia de la escena, se niega a colaborar aduciendo que la máquina es propiedad privada y por ende se debe proteger y respetar. Esto simboliza toda una cultura “americana” que desde tiempos coloniales funda su pueblo a raíz de la protección de la libre empresa y por consiguiente de la propiedad privada²²⁹. A la vez que resalta la importancia de las multinacionales en el campo de la política, en dónde tienen una gran influencia en lo que respecta a muchas de las decisiones relacionadas con la política

²²⁸ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 58:21//58:27

²²⁹ De ahí el problema del libre acceso del ciudadano de a pie a la adquisición de todo tipo de armas. Esta problemática la trata de forma muy seria la investigación y posterior film del documentalista Michael Moore. Ver, Michael Moore, “*Bowling for Columbine*”, USA, Dog Eat Dog Films/Alliance Atlantis Communications, 2002 (120 min.) <https://www.youtube.com/watch?v=NYKe2kgfgXY>

internacional estadounidense. Al final, Bat Guano accede a colaborar con la amenaza de que *“si no habla con el presidente, se las va a tener que ver con la compañía embotelladora”*²³⁰.

El talento cinematográfico de Kubrick, conduce a formular una crítica sutil referente al conflicto interno entre la sociedad estadounidense, generado en parte, por un discurso hegemónico de persecución anticomunista, que al final condujo a que la misma sociedad “americana” comenzará a señalarse entre sí. Por medio de secuencias donde se enfrentan los mismos miembros del ejército, el autor resalta la forma en que se había señalado, perseguido y juzgado a más de un compatriota, relacionándolos con el enemigo externo construido a partir de un discurso argumentado en el miedo. Las constantes tomas a las vallas dónde se resalta el aparente objetivo del ejército estadounidense: *“La paz es nuestra profesión”*, hace alusión a la forma de operar de los Estados Unidos, escudados en un discurso de paz y auto otorgándose el título de los “protectores y salvadores de las naciones más desprotegidas”, para llevar a cabo guerras en nombre de la “paz” y de las “causas justas”, todo, con el objetivo único de cumplir a sus propios intereses, el hecho de que Kubrick haga una toma de dicha valla, y ubique un rifle en medio de la misma imagen, hace alusión directa a este tipo de problemática y al problema de la autodestrucción (Ver fotograma 39).



Fotograma 39. Tomado de la película *“Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”* (1964)

²³⁰ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 01:12:35//01:13:13

Otro aspecto a resaltar de la película, es la forma en que se representa en escena a los hombres encargados de llevar a cabo el ataque nuclear a territorio soviético. El mayor T.J. “King” Kong (Slim Pickens), es el típico “cowboy” estadounidense, que prefiere morir como un buen vaquero con las botas puestas, y decidido a enfrentar la muerte con el mayor orgullo posible. Por esta razón, decide reparar el dispositivo encargado de abrir las compuertas, escena en la que se puede apreciar claramente las dos gigantescas bombas, cada una con una expresión: “*Hi there!*” y “*Dear John*”, expresiones “americanas” utilizadas en el momento en que una mujer rompía por medio de una carta con un soldado que se encontraba en guerra. Dentro del contexto del filme, el hecho de que estas expresiones estén pintadas en cada bomba, hace referencia a la alianza entre los Estados Unidos y la Unión Soviética durante la II Guerra Mundial (relación amigo-enemigo), alianza que efectivamente se rompieron tras la guerra y que durante el conflicto bipolar, estuvo a punto de terminar en un enfrentamiento militar directo, en esa toma de la película se hace alusión al rompimiento por parte de los Estados Unidos para con los soviéticos, por medio de la destrucción total del mismo. (Ver fotograma 40).



Fotograma 40. Tomado de la película “*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*” (1964)

Finalmente, la aparición en escena del Dr. Strangelove resume la idea que se examina en este apartado acerca de la excepcionalidad del poder dentro de la política internacional estadounidense del momento.

Este personaje es el tercer y gran papel que interpreta dentro del filme Peter Sellers. Científico nazi bajo los servicios del gobierno estadounidense, una alusión por parte del autor al programa de la Agencia de Objetivos de Inteligencia que llevó a cabo la “operación paperclip” con el objetivo de cooptar científicos nazis especializados en alta tecnología. Su personalidad es muy bien captada por el autor por medio de los planos que hace del mismo, casi siempre, tratando de resaltar su “oscuridad” o “maldad” por medio de tomas que soportadas sobre la iluminación claro/oscuro denotan ese sentido que se le quiere dar al personaje. Como se observa en el fotograma 41, el rostro del Dr. Strangelove esta levemente iluminado, en la parte central de su rostro, entre las cejas y la boca, contrapuesto al resto de su cuerpo que está cubierto por oscuras sombras y rodeado de un fondo totalmente oscuro. Esta clase de detalles resaltan la personalidad de un personaje, que, aunque con un pasado “oscuro” es aceptado y respetado por una sociedad que en el papel fue contraria a la ideología y acciones de los gobiernos fascistas europeos.



Fotograma 41. Tomado de la película “Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb” (1964)

Los últimos minutos de la cinta proponen confirmar el ataque nuclear a los rusos con la excepción de que antes de ello se ponga en marcha un proyecto ambicioso de salvaguardar lo mejor de la sociedad estadounidense por medio de una selección computarizada que tendría en “*cuenta factores como la juventud, la salud, la fertilidad sexual, la inteligencia y un conjunto de habilidades estimadas necesarias*”, junto con “*la cúpula del gobierno y del*

ejército para fomentar e impartir los requeridos principios de liderazgo y tradición”²³¹ y así confirmar un posible nuevo mundo, tras la extinción nuclear, por fin una raza *blanca* superior. Lo que se puede interpretar como la alegoría y analogía entre la cultura y credo político fascista con el credo político estadounidense representado en lo que se dio a conocer a lo largo de la historia como la *american WASP*.

La comedia bombardea: *The Russians Are Coming, the Russians Are Coming*

“¡Que vienen los rusos!” (1966), traducción al castellano de este filme, dirigido y producido por Norman Jewison (1926-). Fue una comedia que adaptó la novela *The off Islanders* de Nathaniel Benchley (1915-1981) al campo cinematográfico. Esta utilizó las características principales de la Guerra Fría para escenificar, al igual que *Dr. Strangelove*, una sátira acerca de las relaciones internacionales del gobierno de los Estados Unidos y a su vez sobre los comportamientos de una masa colectiva, presa de la *histeria roja*, ante el contacto directo con un grupo de marineros soviéticos que terminaron encallando con su submarino en las costas de Nueva Inglaterra. Submarinos que a propósito tendían a representar la fuerza militar y nuclear tanto del gobierno estadounidense como del soviético, submarinos de estos últimos que en 1961 fueron calificados por el entonces secretario de justicia, Robert Kennedy (1925-1965) como “*rápidos y por lo menos tan bien armados como los submarinos norteamericanos*”²³², afirmación ésta que pondría los “nervios de punta” a cualquier comunidad.

En el transcurso de la película destaca de forma maravillosa el personaje *Pete Whitaker*, interpretado por Sheldon Collins (1955-), un niño de tan solo nueve años que se identifica de entrada con el típico rabioso anticomunista, influenciado por los mensajes constantes en contra del comunismo emitidos por las cadenas radiales y por supuesto por la televisión, representación del difícil contexto político-social del momento. Tal como lo deja ver el siguiente diálogo con uno de los personajes soviéticos:

- **Pete:** “[...] pregúntales si son rusos [...]” (le dice a su padre cuando los extraviados soviéticos tocan la puerta de su casa).

²³¹ “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, min. 01:27:43//01:29:51

²³² AHM, Radio Periódico Clarín, t. 83, f. 344r, julio 29 de 1961.

- **Rozanov:** “Un niño muy listo, al ver que somos extranjeros, pero no rusos, claro. ¿Qué harían rusos en isla de Estados Unidos?, con tanto odio y enemistad entre estos dos países, es una idea demasiado extraña, ¿no? (risas), No, somos noruegos, naturalmente”²³³

Es la representación de la sociedad estadounidense: infantil y fácilmente influenciable por un sector de la sociedad que supo aprovecharse al máximo del miedo ante el *peligro rojo* emitido constantemente de forma vertical por parte de las élites políticas del país, infundiendo en estos ciudadanos pensamientos radicales como, por ejemplo, un patriotismo desbordado que lleva a las personas a responder únicamente con acciones violentas. Pete lo representa de nuevo cuando ataca a su padre diciéndole: “[...] *No le digas más, seríamos unos traidores [...] No les digas nada, ni siquiera te ha torturado [...]*”²³⁴.



Fotograma 42. Tomado de la película “The Russians Are Coming, the Russians Are Coming” (1966)

Lo que hace diferente este filme al de Kubrick, es que aquí se le da voz al *otro*, al enemigo. La película revela que el ser humano tiene la capacidad de demonizar a otros seres vivos sin tomarse el trabajo, antes de ello, de conocer a fondo por qué desnaturalizarlo de esa forma. Aquí se manifiesta cómo la imagen del ruso dentro del cine hollywoodense vuelve a tomar forma humana, con valores y principios de un ser humano cualquiera. Ante la absurda resistencia emitida por la familia, Rozanov, interpretado por Alan Arkin (1934-), se ve obligado a entablar unas amenazas, ante lo cual su mismo compañero *Alexei Kolchin* (John Phillip Law, 1937-2008), se siente sorprendido e igual que la familia muy asustado, ya que

²³³ Norman Jewison, “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, USA, the Mirisch Corporation. Distribuida por United Artists, 1966 (126 min.) min. 15:18//15:50 (Subtítulos en español en el original).

²³⁴ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 19:21//19:25

inicialmente no percibe que lo dicho por su *camarada* es totalmente falso. Jewison está mostrando implícitamente la humanidad de los rusos. Un poco más adelante Kolchin les pide disculpas a los miembros de la familia por las molestas ocasionadas y por un incidente con su pequeña hija a la que estuvo a punto de disparar creyéndola una amenaza mayor. Precisamente, va a ser otro miembro de la infancia: Annie, quien represente a la contraparte de la sociedad “americana” encarnada en Pete, su hermana menor, aunque infantil, es inocente y por ende desligada de cualquier clase de prejuicio, siendo la primera de su “clase” en entablar un diálogo cordial con este joven soviético:

- **Annie:** “¿Cómo te llamas?”
- **Kolchin:** (se sonríe y dice) “Alexei Kolchanov”
- **Annie:** “Yo me llamo Annie Whitaker. Voy a cumplir cuatro años. ¿De dónde has venido?”
- **Kolchin:** “De submarino de la armada Soviética”²³⁵

Kolchin, tras relatarles porqué terminó junto a sus compañeros en Gloucester, les manifiesta su miedo ante la armada de los Estados Unidos, que esta reaccionaría de forma violenta si llegase a enterarse de su infortunada presencia en este lugar, a lo que *Elsbeth Whitaker* (Eva Marie Saint (1924-)) aduce:

- **Elsbeth:** “Pero no harían eso. No podrían.”
- **Kolchin:** “¿Por favor?”
- **Elsbeth:** “Han encallado, pero no fue deliberado. Sólo fue un accidente, ¿Verdad? [...] serían comprensivos [...]”
- **Walt:** “Cariño”²³⁶

Esta conversación demuestra cómo algunos ciudadanos estadounidenses no alcanzan a entender y percibir las complejidades de las relaciones políticas y guerras entabladas por su gobierno fuera de sus fronteras territoriales, y no se esfuerzan en analizar un poco más la información brindada por los medios de comunicación masiva, terminando por pensar fácilmente en lo que otros quieren que se piense acerca de algo o alguien. En ello el pequeño Pete continúa siendo un ejemplo:

- **Pete:** “[...] “cuando los capturen, los matarán. Y espero que lo hagan” (apuntándole a Kolchanov con un tenedor).
- **Walt:** “No lo dices en serio”
- **Pete:** “¡Sí! [...] tú les has ayudado [...]”
- **Walt:** “¿Qué quieres decir con eso?”

²³⁵ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 23:40//23:52

²³⁶ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 24:43//25:22

- **Pete:** “Se lo has dicho todo, como Arnold Benedict”
- **Walt:** “Es Benedict Arnold, no Arnold [...] ¿Qué insinúas, Pete? ¿Estás diciendo que crees que tu padre es un traidor?”
- **Pete:** “Sí, seguro que soy el único de mi clase cuyo padre es un famoso “traedor” [...]”
- **Elsbeth:** “Traidor [...] ¡Para, Pete, ¡no dices más que tonterías!”²³⁷

La presión ejercida por Pete hacia su padre Walt (Carl Reiner, 1922-) es la representación de cómo muchos ciudadanos estadounidenses de la época se vieron presionados a pensar de una forma por el resto de la sociedad, guiados por el miedo a ser juzgados irracionalmente por un Estado inquisidor e intolerante ante las ideas contraproducentes a sus intereses. Mientras va corriendo el filme, el racional y pacifista Walt se irá convirtiendo en un loco desenfrenado, atormentado por el miedo al daño que les pueda ocasionar el *otro* a los miembros de su familia. Junto a esto, el rumor de la presencia rusa en la isla crece y se evidencia cómo la población entra en pánico con el solo hecho de que unos cuantos hayan corrido la voz de una posible invasión de paracaidistas rusos. La población no ve los marinos soviéticos sino hasta el final del filme; la manera en que se propaga la información es una analogía de cómo ese discurso anticomunista en la realidad se empezó a propagar bajo la modalidad de teléfono roto, lo que permitió que la paranoia generada alrededor del tema fuese mucho más grande.

El veterano soldado *Fendall Hawkins* (Paul Ford, 1901-1976) completa lo iniciado por Pete: segregacionismo y violencia ante el *otro*, incita a las *masas* a levantarse, por encima de cualquier ley, ante el “ataque” ruso y a defender el territorio. Ahora sí la pequeña población de Gloucester entra en pánico, algunos inician su éxodo y otros empuñan todo tipo de armas para acabar con la “amenaza”. Un habitante del pueblo alude a ellos diciendo que “*son capaces de todo. Matarán a la gente por la calle. Tomarán a nuestros hijos como rehenes*”²³⁸, mientras que *Norman Jonas* (Jonathan Winters, 1925-2013), un policía del pueblo, alarma aún más a la gente tras malinterpretar las palabras de aviso por parte de Walt, diciendo: “*No solo hay paracaidistas. Llegó la marina rusa. Han tomado la mitad de la isla*”²³⁹, muestra ello de la poca atención y capacidad de raciocinio de una persona segada por el miedo y el odio. Pero como pasa en la realidad, la ficción enseña que hay personas en medio de esa clase de acontecimientos que no cesan ante la presión e ideas del resto de la

²³⁷ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 26:47//27:30

²³⁸ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 1:31:20//1:31:24

²³⁹ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 1:01:28//1:01:32

población y anteponen una auténtica forma de pensar y actuar que hacen ver el panorama de dicha crisis un poco más esperanzador. El siguiente diálogo entre Alexei Kolchin y Alison Palmer (Andrea Dromm, 1941-) lo demuestra:

- **Kolchin:** “En Unión de Soviéticas, cuando sólo soy un niño muchos dicen que americanos son mala gente. Atacarán a rusos. Todos desconfían de americanos. Pero yo creo que no desconfío de americanos. No “sinceramente” No deseo odiar a nadie. ¿Es razonable para ti, Alison Palmer?”
- **Alison:** “Claro que lo es. No tiene sentido odiar a la gente. Es una pérdida de tiempo”.
- **Kolchin:** “Pero ahora no importa. Algo va mal. Si no, Rozanov, mi oficial habrá venido a por mí. Pero creo que ahora todo está acabado para mí” (Alison coge la mano de Alexei, demostrándole que ella no es igual al resto de su pueblo y que él no es diferente a ella, como desde niño se lo habían dicho). (Tras un beso en la boca, él dice):
- **Kolchin:** “Me has besado. ¿Significa lo mismo que en Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas? ¿Sí?”²⁴⁰

Este diálogo entre Kolchin y Alison ilustra que no sólo en los Estados Unidos se construyó una imagen del *otro* totalmente diferente a la realidad, imagen desdibujada por los intereses políticos del momento y el miedo esparcido por estos como medio de blindaje ante cualquier bache que los impidiera cumplir. Es así como durante todo el periodo de la Guerra Fría la industria cultural soviética no permitió la distribución y exhibición legal de filmes estadounidenses, con el argumento de evitar la influencia del capitalismo *infernal* en su sociedad. Esta clase de políticas internas les permitió a cines emergentes penetrar en territorios ideológicamente contrarios al credo político estadounidense²⁴¹.

Este conflicto bipolar llevó a la destrucción de muchas vidas, no solo de las personas que iban directamente a las guerras a combatir, también de otras que en las calles de diferentes pueblos y ciudades morían asesinadas por la irracionalidad e intolerancia ante lo diferente, Rozanov, el marino soviético que quiere arreglar todo el malentendido, en los últimos minutos del filme es atacado por el desequilibrado Walt, pero que regresa a su estado racional cuando ve que posiblemente hirió a un ser humano:

- **Walt:** “¿Está herido?”

²⁴⁰ “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 1:35:19//1:35:48

²⁴¹ “[...] Hay otros mercados (para el caso Bollywood) igualmente importantes, a menudo por razones políticas, como Cuba, Rusia y las repúblicas de Asia central de Turkmenistán y Kazajistán (en tiempos de la URSS, allí se prefería el cine de Bollywood en contra del de Hollywood, que estaba prohibido por razones políticas) [...]”, véase: Martel 250.

- **Rozanov:** “Estoy herido sólo en dignidad. Por favor, sé que todos en esta isla están completamente locos. Pero usted, Whitaker Walt, ¿también está loco? Sólo he vuelto por Kolchin”
- **Walt:** “Pero pensé [...] al ver este auto aquí [...] pensamos que le había pasado algo a Annie, nuestra hija. Lo siento. No pretendía [...] Bueno, pretendía matarle, lo admito, pero no [...] no era nada personal”
- **Rozanov:** “No hacerlo nunca más”
- **Walt:** “Se lo prometo. Es la última vez que le disparo a alguien”
- **Rozanov:** “Paz”
- **Walt:** “Paz”²⁴²

El filme cierra con un submarino desencallado dentro del puerto del pequeño poblado, junto a su capitán amenazando a los pueblerinos, pues cree que el resto de sus hombres fue capturado por el ejército “americano”, dado que igual que muchos de los soviéticos, también desconfía de los estadounidenses. A punto de entrar en fuego ambos bandos, y de iniciar lo que sería un conflicto de mayor proporción, sucede algo inesperado que los unirá en pro de un solo objetivo: salvar a un pequeño que está a punto de caer desde lo más alto del campanario de la iglesia del pueblo. Uniendo fuerzas para hacer una pirámide humana, Kolchin logra salvar al niño y demostrar una vez más que los miedos acerca de la existencia de un enemigo externo que amenaza sus vidas, no existen y no han existido nunca.

Este es el mensaje de Jewison, demostrar que más que republicanos, demócratas, comunistas, socialistas, derecha, izquierda, liberal, conservador somos humanos y como humanos no se debe hacer daño ni hacerle daño al resto de los seres que habitan el planeta tierra. Aquí la figura del niño ya no representa lo infantil que pudo llegar a ser un ciudadano estadounidense, influenciado por un discurso anticomunista, en este punto, dicha figura es símbolo de futuro, se le muestra al espectador el peligro que corren estos si se continua con una lucha ideológico-política tan irracional, llamando la atención acerca de la unión entre diversos pueblos para lograr una sola cosa: “progreso”, y el hecho de que Jewison haga un plano general donde se encuadra ciudadanos estadounidenses y rusos es la muestra de su discurso de conciliación (ver fotograma 43).

²⁴² “The Russians are Coming, the Russians are Coming”, min. 1:38:45//1:39:32



Fotograma 43. Tomado de la película "The Russians Are Coming, the Russians Are Coming" (1966)

Los filmes analizados en este apartado dejan entrever que a diferencia de la gama de filmes propagandísticos que se generaron en Hollywood durante la segunda mitad del siglo XX, especialmente en los años cincuenta y sesenta, existió un cine que renunciaba a ser parte de las acciones bélicas internacionales y, por el contrario, se preocupó por analizar y representar las situaciones conflictivas generadas en el seno de la sociedad estadounidense, dejando manifiesta la capacidad que tiene el cine de desmitificar y despertar la conciencia del público²⁴³; abriendo paso a una generación de artistas que buscaron contrarrestar o eliminar el molde con que se venían realizando muchas de las producciones más taquilleras de Hollywood. Este nuevo aire escrutó no tanto en la línea de un cine político militante que fuera la contracara del poder dentro del territorio estadounidense, sino que intentó llevar a Hollywood de nuevo a relacionarse con un cine más artístico y por ende crítico y organizado²⁴⁴.

²⁴³ Burke 212.

²⁴⁴ Esta es la generación sobresaliente de Hollywood, conformada por hombres de la talla de Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian de Palma, etc.

Capítulo III. La expansión de la frontera cultural y el enemigo político en América Latina

La expansión de la frontera cultural por parte de Hollywood en América Latina contribuyó, por un lado, al fortalecimiento del proyecto de nación estadounidense y por otro, ayudó a expandir los negocios de los nuevos empresarios del cine. A principios del siglo XX compañías de cine francesas como Pathe y Eclair comenzaron a posesionarse como los primeros exportadores de películas en todo Latinoamérica, de igual forma, algunos empresarios estadounidenses también arribaron a países del cono sur con el propósito de exhibir el kinetoscopio y sus maravillas en lugares donde no se esperaba esta clase de inventos, a la vez que grabar con el mismo, variadas escenas de las sociedades latinoamericanas. Esta llegada de inmigrantes extranjeros “proto cineastas” impidió de entrada un prometedor arranque de las industrias cinematográficas locales como fue el caso de Brasil, que para 1913 había logrado una producción cinematográfica, apoyada por el gobierno brasileño, algo promisorio pero que se vino abajo por la alta rentabilidad que encontraron en el cine hollywoodense los exhibidores y distribuidores nacionales, que poco a poco, también fueron perdiendo terreno, dado que las empresas cinematográficas estadounidenses establecieron diversas sucursales en territorio brasileño, desbancando de esta forma, a muchos de los distribuidores locales, lo que significó que para la década de 1920 estas multinacionales del cine ya tuvieran en sus manos más del 80% de la participación en el mercado local. Resultado: Brasil se convirtió en el cuarto mercado más importante de los Estados Unidos después de Gran Bretaña, Australia y Argentina²⁴⁵.

Mercado que se fortaleció aún más con la consolidación de los Estados Unidos como la primera potencia hegemónica a nivel mundial tras finalizada la *Gran Guerra* en 1918 y posterior decadencia de la industria cinematográfica francesa a nivel mundial, quedando para la década en mención con el 6% del mercado cinematográfico latinoamericano, pero sobreponiéndose a los exhibidores y distribuidores locales que tenían el 4% de dicho

²⁴⁵ John King, *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano* (Santafé de Bogotá: Tercer Mundo editores, 1994) 45.

mercado. Este panorama de la industria del cine en Brasil fue extendiéndose hacia industrias locales de Uruguay, Chile, Perú y Colombia, que le abrieron las puertas a la producción cinematográfica hollywoodense, arma fundamental de la política internacional impuesta por el mandatario de los Estados Unidos, Woodrow Wilson (1856-1924), que pregonaba una conquista pacífica del mundo (*soft power*) por medio de la expansión de estrategias hegemónicas no coercitivas y que no concentraban sus esfuerzos en limitadas intervenciones militares, económicas y diplomáticas sino en fomentar variadas formas y expresiones culturales como el cine en países “tercermundistas”²⁴⁶.

El cine se manifiesta de nuevo como la herramienta política principal para la expansión fronteriza de un proyecto político de nación y asegura así un amplio mercado para las producciones cinematográficas que defenderán un estilo de vida y unos valores propios de del credo estadounidense, representados en las diversas películas que los latinoamericanos fueron acogiendo como propias; la saga *007*, aunque británica, se ha tomado por la comunidad latina, como símbolo del “americanismo”, convirtiéndose en un filme que jugó un papel importante a la hora de entender la excepcionalidad permanente en la defensa de la seguridad del “mundo libre” defendido por los Estados Unidos. El agente James Bond es quizá el personaje ficticio que mejor representa, por medio de la imagen, “la licencia para matar”, brindada por la soberanía de un poder político que obedece a una ética política específica, ética que se analizó en el capítulo anterior. Es este mismo personaje que a finales de la década de 1960, fascinaba al público de la ciudad de Medellín, cuando se anunciaba el estreno de la quinta entrega de la saga titulada “*You Only Live Twice*” (‘Sólo se vive dos veces’, 1967), en donde se informaba con entusiasmo que:

[...] Ha regresado James Bond [...] el agente 007 sigue siendo genial [...] Medellín está contento con el regreso de James Bond. El teatro Ópera ha visto su platea llena con “*Sólo se vive dos veces*”, película que se puede ver porque uno se desintoxica de los problemas cotidianos. Y eso está bien [...]²⁴⁷

²⁴⁶ Fernando Purcell, “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile”, en *Historia crítica* 38 (mayo-agosto 2009): 48.

²⁴⁷ AHM, Radio Periódico Clarín, t. 371, F. 460r, junio 28 de 1969.

Este tipo de acciones demuestra la fuerza con que fue penetrando el cine extranjero Colombia, especialmente el relacionado con Hollywood, que se ayudó de instituciones como la Motion Picture Association of América (MPAA) para llevar a cabo una presión temprana sobre los diversos gobiernos latinoamericanos y las entidades encargadas de regular la distribución y exhibición de filmes a nivel local, conocida en estos territorios como la MPA, para evitar sonar tan “americana”, entidad encargada de velar aún por los intereses de Hollywood en el exterior.²⁴⁸ Su control fue tan preciso que desde la década de 1920 estableció un Comité de Relaciones Exteriores, cuya misión fue mantener un contacto permanente con agentes ubicados en todos los mercados del mundo, lo que le permitió conocer todos los movimientos relacionados con la producción y exhibición cinematográfica en los países de América Latina, tanto que en esa misma década sabían que en Colombia se censuraban las escenas inmorales que exaltaban el crimen y la violencia, aquellas que ridiculizaban autoridades públicas y la religión católica, así como el uso de palabras contrarias a las costumbres del país²⁴⁹; esta clase de asuntos dejan entrever la capacidad que tuvo Hollywood para conocer las formas de comportarse, pensar, y relacionarse con los públicos latinoamericanos, lo que les permitió acomodar un modelo de producción a cada contexto específico.

Por otro lado, la lucha contra el *otro* comunista se extendió al sur de la frontera estadounidense y se potenció más el control sobre el mercado cinematográfico de los diversos países a los que Estados Unidos consideró incapaces de gobernarse a sí mismos. El gobierno Truman, a finales de la década de 1940, intensificó el conflicto bipolar entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, adoptando una política cuyo objetivo era contener la expansión del comunismo en el mundo, política que continuaron sus predecesores, teniendo por norma ayudar a los pueblos libres que se resistían a la subyugación por parte de minorías armadas o de presiones externas, encontrando así en la defensa de estos países, “tercermundistas”, un motivo para argumentar la lucha mundial “*entre diferentes formas de vida*” y que la “*caída de estas naciones en el comunismo producirían resultados parecidos en otras partes*”²⁵⁰.

²⁴⁸ Martel 27.

²⁴⁹ Purcell 56.

²⁵⁰ Powaski 96.

Lucha que se manifestó en la colaboración económica y cultural a países como Turquía y Grecia²⁵¹, que atravesaban luchas internas por el poder y la restitución de derechos sociales, que ante los ojos del gobierno estadounidense significó un campo vulnerable que aprovecharían los comunistas. Política internacional que se vio complementada con el pacto de Río de Janeiro firmado en septiembre de 1947 entre los Estados Unidos y diecinueve naciones latinoamericanas con el fin de proteger al continente de cualquier ataque externo, y la creación en abril de 1948 de la organización de Estados Americanos (OEA) en la “IX Conferencia Internacional de Estados Americanos” celebrada en Bogotá.

Las condiciones de pobreza, analfabetismo, las enfermedades y un desmesurado crecimiento en la demografía hacían de Latinoamérica un terreno propio para que el comunismo echara sus raíces²⁵². La desigual distribución de las riquezas y la tierra, conducía a que una reducida elite política y social controlara casi todo, desde el gobierno entero hasta las instituciones adeptas como el ejército. Las elites resistieron al cambio y esto permitió a que ideologías como el comunismo llamaran la atención de un sector de la sociedad más desprotegido. Esta situación que llevó al gobierno “americano” a apoyar los personajes detentores del poder en estos países e impedir la propagación en Latinoamérica del comunismo, o al menos hacer creer que era su objetivo con el fin único de penetrar en territorios donde los intereses económicos eran muy altos como para dejarlos de lado.

La primera víctima de este proceso fue el gobierno guatemalteco de Jacobo Árbenz G. (1913-1971) que tras llevar a cabo una reforma agraria en 1953 y expropiar cerca de 95.000 hectáreas de tierra a la United Fruit Company, sufrió las consecuencias al relacionársele con el comunismo y depuesto con un golpe militar comandado por Carlos Alberto Castillo Armas (1914-1957), financiado por el gobierno estadounidense. El caso de Guatemala reafirmó la “doctrina Monroe”, para algunos políticos estadounidenses puso en riesgo la seguridad

²⁵¹ *El Siglo*, “Truman sancionó ayer la ley contra la expansión del comunismo en el mundo”, 23 de mayo de 1947, Edición No. 4053, pág. 1, *El nuevo siglo: 70 años de historia 1936-2006*, dir. Juan Gabriel Uribe (Santafé de Bogotá: Editorial la Unidad S.A., 2006) 100.

²⁵² En términos de poder blando, la ideología comunista promovida por la Unión Soviética y su organización trasnacional habían obtenido prestigio en Europa y en el “Tercer Mundo”, su identificación con el movimiento popular a favor de la descolonización le hizo ganar adeptos en este tipo de países. Para profundizar ver: Nye Jr. 51.

nacional de los Estados Unidos debido a la cercanía geográfica con Centroamérica. Esta clase de situaciones se repitieron a lo largo de la Guerra Fría en diferentes puntos del planeta. El enfrentarse a la perspectiva de una expansión comunista en los países tercermundistas, las altas esferas del poder estadounidense confundieron al comunismo con movimientos anti coloniales auténticos, lo que los llevó a formar alianzas con las dictaduras, y así atacar violentamente a los partidarios de reformas que buscaron cambiar el rumbo de la historia de muchas de estas naciones. En 1961 el delegado soviético ante el Consejo de Seguridad, Platon Morozov, afirmaba que Francia había presentado a Túnez un verdadero ultimátum al requerirle que reconociera plenamente la presencia del ejército francés en la ciudad mediterránea de Bizerta por un periodo indeterminado, “*so pena de reiniciación de las hostilidades*”²⁵³, acusando que tras dichas acciones se encontraban las grandes potencias colonialistas y la OTAN. Dentro de este juego de intereses, la Iglesia católica no dejó de participar y concentró gran parte de su poderío en aportar a la “lucha mundial contra el comunismo” decretando, de la mano del papa Pio XII, una excomunión mayor en 1949 de todos los seguidores de la ideología comunista en los países de creencia católica, quedando privados de los beneficios de la Iglesia y “*prohibidos de mantener contacto material o espiritual con los fieles*”²⁵⁴.

Paralelo a estos procesos de descolonización por medio de las armas, se fueron desarrollando procesos de descolonización cultural que desde finales de los años sesenta e influenciados por movimientos sociales y de liberación, entre ellos la Revolución cubana (1959), encontraron en los países denominados del Tercer Mundo un espacio propicio para germinar, abriendo la participación del intelectual dentro de la lucha anticolonial. Así como las armas, la pluma, la cámara y otros elementos se convirtieron en un símbolo de su lucha, conllevando a que el cine, la literatura, la pintura y la música fueron algunas de las tantas expresiones artísticas que manifestaron su descontento con la realidad que se veía en algunas naciones latinoamericanas, impulsando a los intelectuales a intervenir a partir de la sociabilidad entre estos, en busca de una identidad para toda América Latina como parte operativa de la

²⁵³ AHM, Radio periódico clarín, t. 83, F. 324r, viernes 28 de julio de 1961.

²⁵⁴ *El Siglo*, “Excomulgados los comunistas del mundo”, 14 de julio de 1949, Edición No. 4807, pág. 10, en Uribe 115.

voluntad de transformar el mundo²⁵⁵. El *nuevo cine latinoamericano* hizo parte de esta clase de procesos, buscando contrarrestar la producción extranjera, mayoritariamente estadounidense, en los diversos países latinoamericanos. Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Venezuela, Cuba y México fueron pioneros en la construcción de un cine que representara las otras realidades de la población latinoamericana, con el objetivo de mostrar por medio de la imagen, esas condiciones de pobreza, analfabetismo y enfermedades en que vivía una gran parte de la población. Con la fundación en 1959 del *Instituto cubano del arte e industria cinematográficos* (ICAIC) esta vertiente del cine tomó fuerza y ganó reconocimiento por medio de diferentes festivales cinematográficos independientes, tanto en Europa como la misma América Latina, pero a su vez le fue difícil competir en el medio más comercial con las grandes productoras de cine internacional que, con la ayuda de empresas exhibidoras y distribuidoras locales, se hicieron cada día más fuertes. El caso colombiano, muestra una próspera cosecha de cineastas adeptos al nuevo cine latinoamericano, el caso del director, escritor y crítico de cine Carlos Álvarez (1942-)²⁵⁶, quien se vio fuertemente comprometido en la lucha por la creación y exhibición de esta clase de cine en el país, pero que se vio obstaculizado por diferentes mecanismos jurídicos y políticos que en su momento se opusieron a que sus películas fueran distribuidas y vistas por más de un colombiano, por ser concebidas como peligrosas para el mantenimiento de la estabilidad social del país²⁵⁷. A él se suma la producción de Marta Rodríguez y Jorge Silva²⁵⁸, principalmente; producción que ayudaría a entender, para el caso colombiano, cómo el cine es un medio para construir un discurso contra hegemónico y profundamente social. Sin embargo, fueron más los

²⁵⁵Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003) 102.

²⁵⁶ Algunas de sus obras más representativas son: *¿Qué es la democracia?* (1971), *Los hijos del subdesarrollo* (1975), *Introducción a Camilo* (1978), entre otras. Tomado de <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=91> (21-08-18)

²⁵⁷ Este activismo cinematográfico condujo a su arresto junto con su esposa, la cineasta Julia Álvarez, bajo la sospecha de ser miembros de la organización guerrillera Ejército de Liberación Nacional (ELN). Estuvo en la cárcel entre julio de 1972 y julio de 1974, cuando fue indultado. Además de que su gran producción *¿Qué es la democracia?*, fue desaparecida, en King 295-96.

²⁵⁸ La obra más representativa de esta pareja cinematográfica, fue *Chircales* (1971), con la que ganaron reconocimiento internacional, convirtiéndose en uno de los documentales más relevantes del *Nuevo Cine Latinoamericano*. *Campesinos* (1976) ganó numerosos premios en festivales europeos entre 1975 y 1976.

productores, directores, exhibidores y distribuidores que vieron en el cine comercial extranjero una forma de hacer cine más rentable y amigable con el poder.

En Colombia

Dentro de la cinematografía local hay elementos para entender, al igual que con el caso específico de Hollywood, cómo el cine sirve de instrumento al servicio de una ideología específica y a la vez como medio para representar los imaginarios colectivos de un determinado grupo social. En el cine colombiano hay muestras de esa lucha simbólica que se desarrolla por medio de la imagen entre dos discursos totalmente opuestos que representan las dos caras del poder. La construcción de un enemigo en común para una sociedad por medio de la imagen en movimiento, se dio en repetidas ocasiones en Colombia. Por esta razón, este trabajo quiere fortalecer la iniciativa de otros, que se preguntan acerca de dicha construcción -estereotipada o no- de un enemigo en el caso de la cinematografía colombiana. Construcción que se puede ubicar en el cine relacionado con la problemática de la violencia bipartidista en nuestro país, dentro de la cual se construyeron dos bloques políticos e ideológicos altamente poderosos y que se enfrentaron por quién detentaría la hegemonía política, o en otro tipo de producciones que retrataron la aparición de otros conflictos.

En películas como “Cóndores no entierran todos los días” (1984, Francisco Norden), aparece el *otro enemigo* representado por medio de la figura del *liberal*, éste es el enemigo político de un proyecto ideológico y una ética política conservadora que detenta el poder en ese contexto de finales de los años cuarenta en que se ambienta la película, aprobando las acciones violentas del *Cóndor*, León María Lozano, que defiende los valores y principios de dicho proyecto.

Otro de los filmes representativos de la cinematografía colombiana acerca de la violencia, es “Canaguaro” (1981, Dunav Kuzmanich), en donde el *otro enemigo* cambia y se representa en la figura del guerrillero, esto, obedeciendo a un momento cuando las guerrillas colombianas se habían convertido en la amenaza principal para la estabilidad del Estado colombiano y aún perduraba en el ámbito internacional la amenaza del comunismo representada en América Latina por el gobierno revolucionario de Fidel Castro en Cuba, gobierno con el que el Estado colombiano no simpatizó desde su llegada al poder, pues tan

sólo dos años después de la Revolución cubana, el ministro colombiano de relaciones exteriores José Joaquín Caicedo Castilla, pidió la reunión de los ministros de relaciones exteriores de América para discutir sobre el *peligro del comunismo*²⁵⁹, y buscar medidas para erradicarlo, pues veían en él una fuente ideológica primordial para muchas de las guerrillas nacionales. “Ajuste de cuentas” (1984, Dunav Kuzmanich), es otra obra en la que, claramente, se refleja cómo esa figura del *otro* enemigo varía según los intereses políticos, sociales e ideológicos del momento, en ésta, el enemigo ya no es el liberal, ni el guerrillero, es el *narcotraficante*, sujeto que, en ese momento, mediados de los años ochenta, estaba tomando una fuerza impresionante dentro de la convulsionada sociedad colombiana. Es así como la construcción de un prototipo de enemigo se podría rastrear en muchas de las producciones nacionales, principalmente en el cine de ficción. Y confirmar, como en el caso del cine estadounidense, que el enemigo nunca será el mismo a lo largo de un proceso histórico, pues como lo ratificó en 1969 el diplomático estadounidense Ralph Dungan (1923-2013):

[...] hoy día, el mayor peligro para los Estados Unidos en el centro y sur del continente reside en el nasserismo y no en el comunismo [...] la causa superior del anticomunismo ya no tiene sentido [...] los elementos verdaderamente radicales son actualmente los católicos e incluso los curas como en Brasil o nacionalistas revolucionarios independiente de Pekín y de Moscú, como en Guatemala [...]²⁶⁰

Consideraciones finales

El enemigo político es quien, en pocas palabras, amenaza de cualquier forma y desde cualquier lugar, la estabilidad de un proyecto político de nación específico, construido para mantener en equilibrio la pirámide histórica del poder.

El cine como producto cultural, continúa retratando y representando las coyunturas políticas, económicas, sociales e ideológicas de la sociedad. Diversos largometrajes de ficción, cortometrajes y documentales siguen demostrando el poder que tiene el audiovisual, en general, para construir discursos hegemónicos o contra hegemónicos y dejar entrever la

²⁵⁹ AHM, Radio Periódico Clarín, t. 96, f. 133r, 4 de diciembre de 1961

²⁶⁰ AHM, Radio Periódico Clarín, t. 371, f. 208r, junio 25 de 1969.

relación que los seres humanos han tejido con sus espacios, con los otros y con los diversos proyectos políticos impuestos de forma vertical por los reducidos grupos humanos que detentan el poder en diferentes contextos sociales. Este trabajo fue construido con el fin de que se acoja de buena forma al cine como fuente y objeto de estudio y comenzar a expandir un poco más el campo de investigación para la historia. A la vez, se realizó con el entusiasmo de entender la forma en que opera un gigante de la industria cultural como Hollywood, y observar cómo a lo largo de su historia, y en momentos concretos, fue utilizado como herramienta al servicio de diversos intereses o éticas políticas. El interés se centró, primordialmente, por el proyecto político de nación construido por una elite poderosa que acogió en su seno a los principios, valores e ideas heredados de la sociedad puritano-protestante colonial del siglo XVII y que sentó gran parte de la base sobre la que se construyó la identidad nacional estadounidense y perdura como un proceso de larga duración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

Material audiovisual

A. Wellman, William, “The Iron Curtain”, USA, 20th Century Fox film corporation, 1948, thriller, (87 minutos).

Fuller, Samuel, “Pickup on South Street”, USA, 20th Century Fox, 1953, thriller, (80 minutos).

Griffith Wark, David, “The Birth of a Nation”, USA, David W. Griffith Corp., 1915, Drama-Bélico-Histórico, (187 minutos).

Jewison, Norman, “The Russians are Coming, the Russians are coming”, USA, the Mirisch Corporation. Distribuida por United Artists, 1966, comedia (120 minutos).

Kubrick, Stanley, “Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, USA-Reino Unido, Columbia/Hawk Films, 1964, comedia negra (93 minutos).

Wayne, John & Kellog, Ray, “The Green Berets”, USA, Warner Bros Pictures, 1968, bélico (136 minutos).

Wise, Robert, “The Day the Earth Stood Still”, USA, 20th Century Fox, 1951, ciencia ficción (87 minutos).

Publicaciones periódicas

Fernández Santos, Ángel, “Irwin Winkler y Robert de Niro rompen el tabú de la ‘caza de brujas’ en Hollywood”, *El País* (Madrid) sábado 18 de mayo de 1991.

Cavestani, John, “Samuel Fuller, francotirador del cine negro, muere a los 86 años en los Ángeles”, *El País* (Madrid) sábado 1 de noviembre de 1997.

Archivo

AHM, Radio periódico clarín, tomos 83 al 371, 1961-1969.

Páginas Web

Armed Forces, “How to stop a communist?”, Information film, A.F.I.F number 5, MCML, <https://www.youtube.com/watch?v=SkYlAH-qyk>

Armed Forces, “Face to face with communism” Information film, A.F.I.F number 21, MCML, (<https://catalog.archives.gov/id/7581088>

Armed Forces, “Are you a commie, or a citizen?”, Information film, A.F.I.F, MCML, <https://www.youtube.com/watch?v=w86QhV7whjs>

Declaración brindada por el actor Ronald Reagan ante el HUAC en octubre de 1947 <https://www.youtube.com/watch?v=saVnq3snkel>

Declaración de Walt Disney ante el HUAC, 1947 <https://www.youtube.com/watch?v=8rujLwY1C8k>

Entrevista a Marc Ferro, “El cine es una contra historia de la historia oficial”, *El Mercurio* (Santiago de Chile) 20 de diciembre de 2009. Tomado de <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contra-historia-de-la-historia-oficial> (Fecha de consulta: 10/06/2017)

Kipling, Rudyard, *La carga del hombre blanco*, 1899 <http://www.mediateca.cl/900/historia/universal/europa/impereialismo/img/LA%20CARGA%20DEL%20HOMBRE%20BLANCO%20de%20RUDYARD%20KIPLIN%20G.pdf> (24/06/2017)

Nakazawa, Keiji, “Hadashi no Gen”, Japón, Madhouse, 1980 <https://www.youtube.com/watch?v=kPODaugaNek>

Moore, Michael, “Bowling for Columbine”, USA, Dog Eat Dog Films/Alliance Atlantis Communications, 2002 (120 minutos.) <https://www.youtube.com/watch?v=NYKe2kgfgXY>

V. Silva, Cine y visualidad, la Fuga, (2015) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-y-visualidad/730> (Fecha de consulta: 18/08/2018)

Obras representativas Carlos Álvarez <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=91> (Fecha de consulta: 21/08/2018)

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Libros

Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

Aumont, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*.
Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

Barnow, Erik, *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.

Bossuet, Jacques, *Discurso sobre la historia universal para explicar la continuación perpetua de la religión y las varias mutaciones de los imperios*. París: Librería de la Rosa, 1834.

Burguière, André, *Diccionario Akal de Ciencias históricas*. Madrid: Ediciones Akal, 1991

Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: cultura libre, biblioteca de bolsillo, 2005.

Chomsky, Noam, *Hegemonía o supervivencia: el dominio mundial de EE. UU.* Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 2008.

Colmenares, Germán, *Convenciones contra la cultura: ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, cuarta edición, 1997.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

Díez Espinoza, José Ramón & otros autores, *Historia del mundo actual, desde 1945 hasta nuestros días*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2000.

Ferro, Marc, *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

Flores, Fernando, *Senderos de Gloria: obedecer, ¿a qué derecho?* Valencia: Tirant Lo Blanch Editores, 2005.

- Fontana, Josep, *El siglo de la revolución. Una historia del mundo de 1914 a 2017*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2017.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Gorkin, Julián, *El asesinato de Trotsky*. Valencia: Aymá Editora S.A., 1972.
- Gubern, Román, *Historia del cine*. Barcelona: Grupo Editorial Lumen, 1971.
- Iglesias Turrión, Pablo, *Maquiavelo frente a la gran pantalla: Cine y Política*. Madrid: Editorial Akal, 2013.
- King, John, *El Carrete Mágico: una historia del cine latinoamericano*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo editores, 1994.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. España: Paidós, 1982.
- Mammarella, Giuseppe, *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2008.
- Mann, Michael, *El lado oscuro de la democracia: un estudio sobre la limpieza étnica*. Valencia: Universitat de Valencia, 2009.
- Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe*. Santiago de Cali: Editorial prensa moderna, 1979.
- Martel, Frédéric, *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. México D.F: Editorial Taurus, 2011.
- Morgan, Edmund, *La invención del pueblo: El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2006.
- Nye Jr., Joseph, *La paradoja del poder norteamericano*. Santafé de Bogotá: Santillana ediciones generales, 2003.
- Parkinson, David, *Historia del cine*. Barcelona: Ediciones Destino, 1998.

- Powaski, Ronald E, *La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Barcelona: Editorial Crítica, 2011.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F.: Ediciones Era Colección problemas de México, traducción de Jorge Aguilar Mora, 2011.
- Schmitt, Carl, *El concepto de lo político*, traducido de la edición de 1963 por Dénes Martos.
- Uribe, Juan Gabriel, dir., *El nuevo siglo: 70 años de historia 1936-2006*. Santafé de Bogotá: Editorial la Unidad S.A., 2006.
- Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México D.F: Fondo de cultura económica, 2011.
- Weber, Max, *Política y Ciencia*, ediciones elaleph.com, 2000, tomado de: <http://fcpolit.unr.edu.ar/blogs/teoriapolitica/files/2014/05/Weber.La-pol%C3%ADtica-como-profesi%C3%B3n.pdf>
- Wolf, Mauro, *La investigación de la Comunicación de Masas: Crítica y Perspectivas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1987.

Capítulos de libros

- Domínguez Gómez, Eduardo, *Vigencia de las ideologías políticas*, Introducción “Proyecto Ágora: Historia de las Ideologías políticas”, en [https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/7328/6771\(05/08/2017\)](https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/7328/6771(05/08/2017))
- Hall, Stuart, “El trabajo de la representación”, *Representatioin: Cultural Representations and signifying practices*, traducción de Elías Sevilla Casas (Londres: Sage publications, 1997) Cap.1, 13-74.
- Hernández Martínez, Jorge, “Estados Unidos: hegemonía y legitimación ideológica”, *Estados Unidos y la crisis sistemática y las nuevas condiciones de legitimación*,

coord. Marco A. Gandásegui, hijo; Dídimo Castillo Fernández. México D.F.: Siglo XXI editores, CLACSO, 2010.

Marqusee, Mike, “El abrazo de hierro: la excepcionalidad y el imperio estadounidenses”, en *Casus Belli: cómo los Estados Unidos venden la guerra*. Ed. Achin Vanaik. Massachusetts: TNI – Interlink Publishing Group, 2010.

Zuluaga Nieto, Jaime, “La construcción de la identidad nacional de Estados Unidos”, *Estados Unidos y la crisis sistemática y las nuevas condiciones de legitimación*, coord. Marco A. Gandásegui, hijo; Dídimo Castillo Fernández. México D.F.: Siglo XXI editores, CLACSO, 2010.

Artículos de revista

Aguirre Rojas, Carlos Antonio, “Ocho lecciones de método de la historiografía occidental entre 1968 y 2002”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, 11 (2002): 197-217.

Dolan, Jay P. "The Immigrants and Their Gods: A New Perspective in American Religious History." *Church History* 57.1 (1988): 61-72.
<http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2117/stable/3165903>

Franzé, Javier, “El criterio ético de Maquiavelo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 642 (diciembre 2003).

Franzé, Javier, “¿Sin dolores? La ética política de Maquiavelo y Weber en *The Sweet Hereafter*”, en *Revista Enfoques* VII.10 (2009).

Gaventa, John, *Power and Powerlessness: Quiescence and Rebellion in an Appalachian Valley*, University of Illinois Press, en,
file:///C:/Users/USER/Downloads/mcleanp_01_920_290_01_gaventa_power.pdf
(17/08/2018)

Guarín, David Felipe, “Breve análisis para comprender la excepcionalidad de la fuerza de la ley en Agamben”, en <http://grupoeditorialibanez.com/2/index.php/others/all->

[categories/numero-12/310-breve-analisis-para-comprender-la-excepcionalidad-de-la-fuerza-de-ley-en-agamben](#) (27-05-2016).

Jackson Turner, Frederick, “El significado de la frontera en la historia americana”, en *Secuencia* 7 (enero-abril 1987) traducción de Ana Rosa Suárez.

Madrigal Serna, Luisa Fernanda, “Relación amigo-enemigo ¿homogeneización del otro?”, en *Revista Kavilando* 2.1 (enero-junio 2010).

Michaelsen, Robert S. "Red Man's Religion / White Man's Religious History." *Journal of the American Academy of Religion* 51.4 (1983): 667-84.
<http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2117/stable/1462587>

Nigra, Fabio, “La guerra fría de Reagan y Hollywood”, en *Revista Esbozos* 36.23 (febrero 2017): 405-428.

Purcell, Fernando, “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile”, en *Historia crítica* 38 (mayo-agosto 2009) Universidad de los Andes, Bogotá.

Rodríguez, José Carlos, “La representación de la mujer fatal en el cine negro”, en *35 Ensayos sobre la imagen, trabajos de estudiantes y egresados de la facultad de Diseño y Comunicación VII.7.35* (diciembre de 2010) Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.

Rosenstone, Robert, “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, en *The American Historical Review* 5.93 (diciembre de 1998): 91-108.

Sánchez Ruíz, Enrique E., “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural”, en *Colección de Babel Revista Universidad de Guadalajara*, 28 (septiembre 2003): 6-40.

Smylie, James H. "Protestant Clergymen and American Destiny: I. Promise and Judgment, 1781-1800." *The Harvard Theological Review* 56.3 (1963): 217-31.
<http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2117/stable/1508632>

Stokes, Melvyn, "Race, Politics, and Censorship: D. W. Griffith's "The Birth of a Nation" in France, 1916-1923", en *Cinema Journal*, Vol. 50.1 (Fall 2010): 19-38, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.

Temple Kirby, Jack, "D.W. Griffith's Racial Portraiture", en *Phylon* 39.2 (1960, 2nd Qtr. 1978): 118-127, Clark Atlanta University.

Vidal Jiménez, Rafael, "El "otro" como enemigo. Identidad y reacción en la nueva "cultura global del miedo"", en *Revista Nómadas* 9 (enero-junio 2004): 1-11.

Tesis

Rodríguez Agudo, Luís, "La Guerra Fría cultural: soft power, propaganda y diplomacia pública en un mundo enfrentado". Tesis pregrado en Historia, Universidad de Cantabria, 2016.

Ochoa Sánchez, Daniel, "La imagen y la historia: de la representación a la memoria. El cine de patricio Guzmán sobre la dictadura chilena". Tesis de pregrado en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

Material Audiovisual

Askin, Peter, "Trumbo", USA, Samuel Goldwyn Films, 2007, Documental, (96 minutos).

Clooney, George, "Good Night and Good Luck", USA, Warner Independent Pictures / 2929 Entertainment / Participant Productions, 2005, Drama, (90 minutos).

Roach, Jay, "Trumbo: La lista negra", USA, Groundswell Productions / Inimitable Pictures / ShivHans Pictures, 2015, Drama (124 minutos).

Winkler, Irwin, "Guilty by Suspición", USA, Warner Bros. Pictures, 1991, Drama (105 minutos).