



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales
Maestría en Estudios en Relaciones Internacionales

La mitología “fundacional” en la política exterior de Estados Unidos. Una lectura a través del cine hollywoodense (1989-2013)

T E S I S

Que para optar por el grado de Maestro en Estudios en Relaciones Internacionales

Presenta:

Gerardo Vélez Argueta

Tutora:

Graciela Martínez-Zalce Sánchez (CISAN)

México, D.F., Octubre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

Gracias a la suma potestad infinita que mantiene al universo en constante movimiento y lega a nuestros cuerpos el ánima para continuar en este mundo.

Gracias a la Universidad por su noble labor institucional, protectora del conocimiento y destello de luz en la oscuridad de la ignorancia.

Gracias al CONACyT sin cuyo financiamiento esta investigación jamás nunca hubiese podido ser cristalizada.

Gracias a los sabios que acompañaron mi camino como profesores desde el primer momento que pise el posgrado: a la Dra. Paz Consuelo Márquez, al Dr. Roberto Peña y al Dr. Carlos Levy (†), gracias.

Gracias a mis lectores y sinodales, otros grandes sabios, quienes con sus consejos, experiencia y conocimiento enriquecieron de manera absoluta este estudio: al Dr. José Luis Orozco; al Dr. Francisco Peredo; al Dr. Julio Amador y al Dr. Víctor Grandado, muchas gracias.

Gracias a mi tutora, quien pacientemente leyó cada una de mis palabras y me guió sin descanso en el diligente pero eriquecedor camino de la investigación académica: a la Dra. Graciela Martínez-Zalce no sólo deseo darle las gracias sino también enviarle un cálido abrazo por brindarme parte de su valiosísimo tiempo y sapiencia.

Gracias a todos y cada uno de mis compañeros de posgrado, personas dedicadas e inteligentes, cuya disciplina les hizo ganarse un lugar dentro de una de las más prestigiosas instituciones educativas del mundo. Especialmente quiero agradecer a Agata, a Sonia, a Elena, a Cluadia, a Maritza, a Marcela, a Jimena, a Liz, a Erik y a Karla por su hermosa amabilidad para conmigo.

Gracias a todas aquellas personas que, por alguna razón, salieron de mi vida.
Gracias por la experiencia y las vivencias.

Gracias a esos seres a quienes puedo llamar amigos, que ayudan a cargar mis penas y potencializan mi dicha: Isaac (Sacki), Mau, Mariananiela, Irene, Viri y Esme, infinitas gracias.

Gracias a mi familia, mis padres y hermana (Sonia, Gerardo y Paola), sin ellos mi vida perdería sentido. Están en cada respirar mío, en lo más profundo de mi ser. No hay palabras en todo el universo para describir mi amor hacia ustedes.

Hollywood is a place where they will pay you a thousand dollars for a kiss and fifty cents for your soul (Marilyn Monroe).

Americans have a warrior's mentality, most of them. That is how this society was built. The fact that you own a gun and shoot to defend your life is a very American way of thinking (Isabel Allende).

Contenido

Introducción	4
1. El poder duro del poder blando	10
1.1. El triunfalismo estadounidense y el fin de la historia.....	13
1.2. Los universos simbólicos en el proceso social de legitimación	20
1.3. El <i>soft power</i> o la diplomacia cultural.....	24
1.4. Poder Suave y constructivismo desde la teoría en Relaciones Internacionales.....	31
1.5. Cine como una forma de poder blando	33
1.6. Ha nacido una industria: Hollywood.....	37
2. Las bases mitológicas de la política exterior estadounidense	41
2.1. La teoría de las élites y el caso estadounidense.....	45
2.2. Elementos mitológicos en la cultura estadounidense: los mitos fundacionales	53
2.3. El destino manifiesto, la ciudad sobre la colina y la <i>frontier</i> o la construcción del <i>American dream</i> y el <i>American way of life</i>	61
3. Lo internacional de lo visual	69
3.1. Una geografía del cine hollywoodense	73
3.2. Cine e interpretación: el poder de las imágenes audiovisuales a través de la hermenéutica	78
3.3. Las reconstrucciones históricas: lo oculto de lo visible	85
3.3.1. La Segunda Guerra Mundial	92
3.3.2. La Guerra Fría	120
3.3.3. Guerras de hoy, reconstrucciones del mañana	135
3.4. Más allá de lo que se ve en la pantalla: el Oscar como un discurso político.....	139
Reflexiones Finales	141
Anexos.....	147
Fuentes de Consulta	167

Introducción

Al comenzar este modesto estudio, el primer planteamiento que surgió fue el de retratar, o más bien mostrar, a Hollywood como una industria monopólica a nivel internacional. No obstante, al avanzar en el trabajo de investigación, nos dimos cuenta de que el cine, desde las relaciones internacionales, no sólo ya había sido tratado en varias ocasiones con una perspectiva económica, sino que además estas investigaciones eran magistrales¹. Por lo tanto, quisimos dar un aporte más “innovador” o diferente a lo que tradicionalmente se venía realizando dentro de la disciplina. Así, decidimos dar un giro más cultural para ver al cine como un producto complejo que lo mismo compagina al arte con el entretenimiento o la ganancia económica con el poder político. En ese sentido, intentamos hacer un cruce entre varias disciplinas: la historia (Hollywood como una industria ligada a la historia de Estados Unidos), la economía (las ganancias), la geopolítica (su distribución mundial), la antropología (la mitología de un país que se refleja en sus productos culturales), la ciencia política (la creación de un sistema mitológico creado por ciertas élites para mantener su *status quo*), la sociología (el constructivismo como base teórica para explicar el vínculo entre cine y mito), la hermenéutica (la interpretación del cine por medio de esos mitos) y, por supuesto, la relaciones internacionales (el estudio de la política exterior).

Por lo tanto, nuestra hipótesis es que: después de la Guerra Fría, Estados Unidos ha debido replantear los caminos de su política exterior, la cual históricamente se ha sustentado sobre la base de mitos muy claros, como son la frontera, la ciudad sobre la colina y el destino manifiesto que, a su vez, le han permitido un rol muy activo en la sociedad internacional. Sin embargo, aunque ya no hay un enemigo estatal claro al cual vencer, las intervenciones han continuado. Para justificar estas acciones, el gobierno estadounidense ha reforzado su *soft power* a partir de prácticas muy añejas como han sido la diplomacia cultural en su vertiente cinematográfica. No obstante, este discurso político no está expuesto de manera directa, sino

¹ Aunque en realidad ha habido pocos estudios en México de cine y relaciones internacionales, muchos de éstos han sido abordados desde la economía. Sólo por poner un ejemplo, podemos citar el trabajo de Argelia Erandi Muñoz, quien explica la forma cómo Hollywood se convirtió en un polo mundial para la cinematografía, pero que además ha orillado a las cinematografías locales de México y de Canadá a implementar políticas culturales reactivas para minimizar los efectos hegemónicos hollywoodenses. Cfr. Argelia Erandi Muñoz Larroa, *La industria cinematográfica en América del Norte, 1992-2006*, Tesis de maestría en Relaciones Internacionales, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2009, 289 pp. Otro trabajo interesante es el de Peredo Castro, quien, desde la historiografía, a partir de la revisión de algunos documentos del propio gobierno estadounidense (muchos de ellos desclasificados en años recientes), nos enseña el apoyo que el gobierno de Estados Unidos dio a la industria cinematográfica de Hollywood para que, a través de sus productos, ésta neutralizara la propaganda nazi en América Latina. Cfr. Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM-CIALC, segunda edición, 2011, 526 pp.

más bien está dado a través de reconstrucciones históricas, metáforas, representaciones, estereotipos y resignificaciones. Por lo tanto, para reforzar la mitificación de su política exterior, en Estados Unidos se ha establecido una estructura de doble legitimación, en la cual, por un lado, ciertos filmes justifican, aunque de manera disonante, aquellos mitos originarios y, por la otra, estas cintas, al mismo tiempo, son legitimadas ante el público y la crítica a través de prestigiadas premiaciones como los Oscar.

En pocas palabras, aunque el cine hollywoodense es un cine transnacional, éste aún conserva cierto parroquialismo nacional. No obstante, es justo esa transnacionalidad la que ha hecho que la representación de estos mitos sea velada (y resignificada), lo que a su vez crea un sistema cultural mundial para la legitimación de la política exterior de Estados Unidos. Pero, como veremos en el último capítulo, la pureza de nuestra hipótesis se vio afectada por los caprichos de la empiria pues, dentro de nuestro *corpus*, podemos encontrar cintas paradigmáticas que realmente reflejan los valores más esenciales de “lo estadounidense” y cómo tal representan perfectamente aquellos “mitos fundacionales”, no obstante, también existen otras que más bien los tocan accidentalmente pues no son parte de sus inquietudes narrativas, ni mucho menos creativas.

Prácticamente desde su inicio, el cine nació como un producto cultural global. Sin embargo, a pesar de su característica de globalidad, por muchos años, las industrias culturales en general y, el cine en particular, no se tomaron en cuenta dentro de la teoría en Relaciones Internacionales como objetos de estudio válidos. Por el contrario, a partir de los tres paradigmas dominantes: el realismo (el estudio de la guerra y la paz), el economicismo (el estudio de la empresa transnacional y los organismos financieros) y, el juridicismo (el estudio de la historia diplomática y los tratados internacionales) la cultura, y todo aquello que ésta implica, quedó, a lo sumo, relegada a un segundo o tercer plano. No obstante, con la caída del Muro de Berlín y el Fin de la Guerra Fría, las raíces de la disciplina se vieron trastocadas. Así, en un primer momento, hubo dos respuestas teóricas importantes. Por un lado, el *Fin de la Historia* de Fukuyama, donde planteaba a la ideología como el factor de más relevancia en el estudio de las relaciones internacionales y, por el otro, el *Choque de Civilizaciones* de Huntington, donde establecía a la cultura como el fenómeno más importante en la sociedad internacional.

No obstante, la respuesta teórica más interesante llegó de la mano de Joseph Nye quien, basándose en las ideas de Robert Cox, Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu y Michel Foucault, dividió el estudio de la política exterior de los estados en dos partes. Primero, por medio del poder duro, es decir, el poder político y económico y, después, a través del poder blando o, en otras palabras, las instituciones, la ideología y la cultura. Pero a pesar de los

esfuerzos teóricos del autor, dentro de su teoría, la cultura apareció como un ente abstracto y vacío. Afortunadamente, mientras Relaciones Internacionales entraba tardíamente a los debates culturales, otras disciplinas como Ciencias de la Comunicación, Sociología, Historia e incluso Antropología, ya habían avanzado bastante en el camino, no sólo desde un punto de vista ontológico preguntándose qué es la cultura, sino también desde una perspectiva más pragmática al aterrizar los estudios culturales en fenómenos más concretos como las industrias culturales.

Por ejemplo, desde la historia y la sociología, Pierre Sorlin se plantea el problema del cine como un documento histórico y social vivo. En ese sentido, no cabe duda que uno de los temas que ha preocupado casi desde siempre a los historiadores ha sido el límite, o los límites, entre la historia y la ficción. Cuando el historiador y el cronista, escriben la historia, tratan de que sus narraciones sean lo más verídicas posibles, para ello han desarrollado teorías, métodos y técnicas que, en la medida de lo posible, les asegura esta veracidad.

Así, la historia narrada no deja de ser una construcción y como tal jamás podrá acercarse a la verdad, si por verdad entendemos la totalidad de la realidad en sí. La historia se vive, no se narra, todo intento por recrearla es una ficción, un imaginario que nos sirve para darle sentido a los acontecimientos. Ahora bien, en la actualidad los historiadores no sólo se han topado con el problema de la historia narrada sino, también, de la historia filmada. En ese sentido, han surgido algunas preguntas como: ¿qué tan confiable es la utilización de novelas, cuentos o inclusive filmes como fuentes de historia?, ¿estos productos son capaces de decirnos algo sobre la sociedad o son simples mercancías banales creadas para el entretenimiento del vulgo?, ¿puede haber un grado de profundidad filosófica o histórica en los planteamientos mostrados por esta clase de obras?

Por lo anterior, la presente investigación nace de la inquietud de insertar el debate de la cultura dentro de la disciplina de las Relaciones Internacionales. Pero la cultura no sólo como un concepto abstracto, sino como un hecho más concreto que es parte de nuestro día a día. Para ello, se ha tomado como estudio de caso al cine de Hollywood, en primer lugar por ser una de las industrias culturales económicamente más redituables, pero mucho más importante; por el tamaño de su distribución ya que, aunque existen otros focos productores más grandes (Bollywood por ejemplo), éstos son a lo mucho competidores regionales y no mundiales como lo es Hollywood. En otras palabras, todos alguna vez en nuestras vidas hemos sido expuestos a alguna cinta hollywoodense. En ese sentido, aunque el objeto de estudio de las relaciones internacionales (la sociedad internacional) parece algo completamente alejado de nuestras vidas, en realidad está más cerca de lo que imaginamos. Por lo tanto, lo cotidiano también forma parte de lo internacional. Así, la importancia de las

industrias culturales para la disciplina de las relaciones internacionales radica en el hecho de que, alrededor de ellas, gira todo un aparato económico; en segundo lugar, son valiosas portadoras de significados, símbolos, estereotipos, resignificaciones, representaciones, etc., que reflejan de manera consciente o inconsciente la cultura de sus sociedades y; en tercer lugar, pueden ser utilizadas por los gobiernos para influir sobre otras culturales

Nuestra investigación se basa en siete ejes: 1) después de la Guerra Fría el discurso de seguridad nacional estadounidense cambia, pues ya no hay una superpotencia a la cual vencer, sino más bien “nuevas” amenazas que hay que enfrentar; 2) aunque estas amenazas son no estatales, se sigue interviniendo en estados susceptibles de contenerlas, por lo que el gasto militar se mantiene; 3) prácticamente desde el nacimiento de la industria cinematográfica estadounidense, ésta ha tenido profundos nexos con el gobierno, los cuales se han mantenido a pesar de algunos reveses (como el macarthismo); 4) la política exterior de Estados Unidos está sustentada en una serie de mitos fundacionales (la frontera, la ciudad sobre la colina, el destino manifiesto); 5) para fortalecerse al interior y al exterior, Estados Unidos utiliza al cine como una forma de poder blando o diplomacia cultural; 6) estas películas legitiman dicha mitología fundacional aunque de formas disonantes, a través de metáforas, metonimias, arquetipos, alegorías, símbolos, representaciones, reconstrucciones históricas, etc.; 7) aquéllas, a su vez, son legitimadas ante la crítica y el público por medio de premios como el Oscar.

Durante el primer capítulo, hemos intentado mostrar la forma cómo Relaciones Internacionales ha tratado de integrar a la cultura en su campo de estudio y darle relevancia a ésta después del fin de la Guerra Fría. Desde las primeras respuestas teóricas de Huntington y Fukuyama, hasta teorías más elaboradas y menos pretenciosas como la de Joseph Nye (poder suave). No obstante, a pesar de los esfuerzos de Nye por darle un mayor peso a “lo imaginario” en la política exterior de las naciones (poder duro: armamento y economía; poder suave: cultura, ideología e instituciones) al retomar algunos postulados de Gramsci, Foucault y Bourdieu, lo cierto es que su teoría sigue presentado a la cultura como un concepto vacío². Para salvar esta problemática, hemos recurrido a la sociología del conocimiento a través de la teoría del constructivismo social propuesta por Luckman y Berger, quienes de forma

² En el sentido de que nunca se define con claridad que va a entender el autor por cultura, dando por sentado que es un concepto que se sobreentiende. Para salvar este punto débil, hemos decidido utilizar el concepto de cultura que da Clifford Geertz quien, basándose en algunos postulados weberianos, arguye que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido... [Por lo tanto], la cultura es esa urdimbre... el análisis de la cultura ha de ser no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, traduc. Alberto L Baxio, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 20.

magistral explican la importancia de lo cultural en la vida cotidiana por medio de los universos simbólicos, las tipologías y la dotación sentidos.

En el segundo apartado, retomamos el estudio de lo mítico como parte fundamental de la cultura que trastoca desde lo político hasta lo social. En ese sentido, aunque las teorías de la posmodernidad han tratado de recuperar a las emociones y sentimientos como una parte más de los estudios científicos en ciencias sociales, la opinión general es que las sociedades occidentales han alcanzado un grado de desarrollo y cientificidad tal que las explicaciones teológicas o mitológicas ya no forman parte del imaginario. Sin embargo, existen autores que, por lo contrario, plantean que este tipo de explicaciones se han mantenido, aunque han debido resignificarse o reconfigurarse a la nueva realidad. De manera muy laxa, podemos decir que cuando hablamos de mito queremos referirnos a un relato que pretende dar orden y sentido a la historia y que es fundamental para el desarrollo de las sociedades al darles certidumbre de su quehacer en el mundo. En palabras de Gilbert Durand, “es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papales de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa”³. A fin de cuentas, todo mito tiene una dimensión ontológica y psicológica, pues “supone un acto de iniciación, un acto que hace patente nuestra pertenencia a un cosmos. El mito es el acto fundacional del Cosmos y, a su vez, de fundación del cosmos en cada uno de nosotros”⁴.

Posteriormente, se hace una revisión a los mitos fundamentales que han marcado la historia de Estados Unidos, ya que, aunque la cultura popular estadounidense ha estado ligada de alguna u otra medida a culturas extranjeras, mucho antes, incluso, de que el paradigma de la globalización fuera puesto en boga, debido, en parte, a las constantes oleadas de inmigrantes que, hasta cierto punto, resultaron en el establecimiento de una “cultura de masas universal”. Lo cierto es que la Unión Americana tiene una cultura propia, cuyas bases están cimentadas en su historia, pues ninguna nación, por extremadamente “universal” o “transnacionalizada” que sea, puede escapar de su pasado ni de las particularidades que éste le brinda.

Finalmente, dentro del tercer capítulo, se analizarán los filmes seleccionados (películas ganadoras de algún premio Oscar como mejor película o mejor director entre 1989 y 2013 y cuyo tema o ambientación principal sea de política internacional) a través de las

3 Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, traduc. Alain Verjat, España, Editorial Anthropos/UAM Iztapalapa, 1993, p. 32.

4 Julio Amador Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp. 23-24.

propuestas teóricas de Paul Ricoeur y Pierre Sorlin. Primero, atendiendo a los tres momentos miméticos que propone Ricoeur para el análisis de cualquier texto (preconfiguración, configuración y reconfiguración) y, posteriormente, a lo visible-no visible que propone Sorlin, de tal suerte que sea posible captar los mitos que subyacen en lo profundo de las cintas seleccionadas y las cuales, según nuestra hipótesis, son parte fundamental de la política exterior de Estados Unidos. No obstante, al mismo tiempo, para refinar nuestra interpretación, utilizaremos la categoría de “no ser” o “enemigo” que desde la filosofía política propone Carl Schmitt. Así, un sujeto representa y define al otro para definirse a sí mismo como en una especie de espejo, en palabras más simples, lo que es el otro es lo que no soy, lo que no soy es lo que soy. Cabe destacar que la hermenéutica abre mundos, no los cierra, sin embargo, por fines prácticos (de tiempo y espacio principalmente) nuestra interpretación será una interpretación restringida según nuestros límites disciplinares (lo internacional).

1. El poder duro del poder blando

La caída del muro de Berlín fue un hito en la historia contemporánea. Desde su construcción en 1961, fue el símbolo más importante de la separación del mundo en dos sistemas económicos, políticos e ideológicos totalmente contrarios. Por un lado, el capitalismo y, por el otro, el socialismo entendido a la manera soviética. Con la destrucción del muro, se ponía fin, por lo menos de manera simbólica, a poco más de cuarenta años de conflicto entre las dos superpotencias dominantes (Estados Unidos y Unión Soviética) de tal suerte que, con ello, la Unión Americana se perfiló como la absoluta vencedora.

A partir de ese momento, el mundo académico estadounidense trató de explicar este fenómeno y el devenir de las futuras relaciones internacionales por medio de dos tesis principales. La primera de la mano de Francis Fukuyama y su famoso libro (que inició como una conferencia) *El fin de la historia y el último hombre* (1992) donde, desde una concepción hegeliana, es decir retomando las ideas de la ilustración desde la perspectiva del filósofo alemán, el politólogo estadounidense establecía que, con la caída del mundo soviético, el proyecto de la modernidad había, finalmente, alcanzado su concreción, de tal suerte que la democracia liberal se transformaba en el único camino ideológico a seguir. La segunda visión del mundo vino representada por Samuel Huntington y su artículo (posteriormente también libro) de 1993 “Choque de Civilizaciones”, donde establecía que, aunque ya no existían estados que vulneraran de manera real la hegemonía de Estados Unidos, como lo hizo en su tiempo la Unión Soviética, existían nuevas amenazas que ponían en peligro la seguridad nacional y los valores occidentales, debido a la “irremediable incompatibilidad” entre los valores culturales de las diferentes civilizaciones .

No obstante, durante décadas, la Guerra Fría proporcionó al gobierno estadounidense el pretexto perfecto para la aplicación de políticas intervencionistas⁵. Sin embargo, aquélla cayó en crisis al carecer de un objetivo claro, pues ya no había una superpotencia a la cual vencer. Así, las tesis desarrolladas por Fukuyama y Huntington, que en una primera lectura pudieron haber parecido contrarias, en la realidad terminaron convergiendo: se equiparó, entonces, al terrorismo, y algunas otras “nuevas” amenazas como el tráfico de drogas, de armas, de personas, etc., con el enemigo y, a los estados no modernos o antidemocráticos, como su refugio. Así, tenemos casos recientes como los de Afganistán (2001) e Irak (2003-

⁵ Guerra de Corea (1950-1953); Guerra de Vietnam (1964-1975); Invasión a Granada (1983); Bombardeo a Libia (1986); Operación Earnest Will (1987-1988). Cfr., Noam Chomsky, *Lo que realmente quiere el tío Sam*, traduc. Sistilio Testa, México, Siglo XXI, octava edición, 2006, pp. 34-90.

2011), donde Estados Unidos ha intervenido directamente incluso sin el apoyo de la comunidad internacional.

A pesar de que los discursos académicos son importantísimas herramientas de legitimación, existen otros medios para llevar a cabo este proceso. En este sentido, las industrias culturales pueden jugar un papel clave tanto en la economía, como en la política, al generar cuantiosas ganancias monetarias y ser, al mismo tiempo, eficaces transmisores de propaganda, estereotipos, ideologías, mensajes, etc. De esta forma, el presente capítulo tratará de mostrar la profunda relación que guarda el cine con la política, particularmente la industria hollywoodense.

Pero, además, estos procesos legitimadores no sólo son indispensables al interior de los estados para mantener su orden social sino que, también, han cobrado relevancia al exterior de Estados Unidos. Desde esta perspectiva, con el fin de la Guerra Fría, la disciplina de las relaciones internacionales vivió una etapa de cambio y reconfiguración, pues el paradigma realista⁶, predominante en la mayoría de los análisis disciplinarios, quedó sobrepasado por la nueva realidad internacional, de tal suerte que se desarrollaron nuevos enfoques, donde la guerra ya no fue el principal foco de atención de los teóricos.

Así, desde principios de los años noventa, Joseph Nye desarrollaría una nueva manera de teorizar la política exterior, cuyas bases datan desde 1977 cuando, a lado de su colega Robert Keohane, publicó el libro intitulado *Poder e interdependencia*. No obstante, a diferencia de esta primera publicación donde se analizaba la fina red de interconexiones socioeconómicas entre los actores internacionales, en su trabajo en solitario dejaba de lado esta visión sistémica para poner mayor énfasis en las estrategias que los estados deberían seguir en la recién nacida era postsoviética.

Con ello, Nye propone que el estudio de la política exterior de las naciones debe darse desde dos puntos de vista complementarios. En primer lugar, desde la óptica militar o poder duro (*hard power*) y, en segundo lugar, a partir de elementos económicos, ideológicos y

⁶ En general se podría decir que los principales paradigmas en Relaciones Internacionales son: a) realista: donde se encuentran todas aquellas teorías que van dirigidas a estudiar el mundo de la política internacional desde una visión clásica, es decir, donde el principal componente es la lucha de los estados por el poder y todos los demás aspectos quedan supeditados a la guerra y a la seguridad nacional; b) economicista: son aquellas teorías que basan su análisis a partir de elementos pura o casi puramente económicos; c) juricista: en la que, al igual que en el realismo, el Estado es el principal actor, no obstante, difiere de éste en el sentido de que las relaciones interestatales se entienden sólo en función de tratados, acuerdos, protocolos, etc. Es decir, hay una interpretación desde el derecho internacional. Si bien, todas estas perspectivas han tenido aportes incalculables y loables para racionalizar teóricamente el agitado medio internacional, lo cierto es que, en algunos aspectos, sus alcances aún son muy limitados, escapando de su esfera de comprensión otros fenómenos importantes como los culturales. Cfr., Esther Barbé, *Relaciones Internacionales*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 41-71.

culturales o poder suave (*soft power*). Por lo tanto, si un Estado pretende sobrevivir, mantener o incrementar su poder en la sociedad internacional, debe hacerlo desde estos dos flancos.

En realidad, esto fue sólo la teorización de un fenómeno que se venía dando desde hace mucho tiempo. Por ejemplo, Enrique Sánchez Ruíz afirma que, durante la década de los años cuarenta, “la Economic Cooperation Administration, relacionada con el Plan Marshall para la reconstrucción de Europa, estableció el programa de Garantías a los medios de información [...] mediante el cual el gobierno estadounidense garantizaba la conversión a dólares de divisas extranjeras, a tasas de cambio atractivas, ‘siempre y cuando los materiales informativos que ganaran ese dinero reflejaran los mejores aspectos de la vida americana’”⁷. Para algunos otros estudiosos como Francisco Peredo Castro, los estados han construido sus identidades nacionales a través del otro y de ciertos productos culturales como el cine. Esto fue, por ejemplo, lo que ocurrió entre Estados Unidos y México durante la primera mitad del siglo XX, cuando se llevó a cabo lo que él nombra como, la diplomacia del celuloide, entendida ésta como “determinadas acciones, desarrolladas en el ámbito de la diplomacia oficial y fuera de ella, cuyo objetivo es plantear un punto de vista de un país hacia la sociedad de otro, por medio de documentos filmicos”⁸.

Así, esos patrones que Joseph Nye describe desde 1990 más o menos, no eran una nueva forma de hacer política exterior, sino más bien una nueva manera de conceptualizar lo que otros han llamado diplomacia cultural o pública, es decir, aquellas políticas y acciones realizadas por los gobiernos para dar orden y sentido a las relaciones culturales internacionales (turismo, intercambios humanos, académicos, industrias culturales, etc.) y ponerlas al servicio del interés nacional⁹.

Aparentemente, el cine es uno de los productos culturales más vinculados con el gobierno para la promoción, justificación, legitimación e interiorización de ciertos valores. En este sentido, Jean-Michel Valantin nos dicen que, a raíz de esta profunda relación con el gobierno, en Hollywood se ha creado una especie de metagénero cinematográfico, el cual llama “cine de seguridad nacional”, cuya principal característica es que en su narrativa se plantea las oportunidades “de supervivencia de los Estados Unidos y la legitimidad de su potencia armada y sus usos, tanto en la actualidad como en el mundo futuro...

⁷ Enrique Sánchez Ruíz, *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003, p. 31.

⁸ Francisco Peredo Castro, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medio masivos, paranoias y construcción de imágenes nacionales (1896-1946)” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, número 85, noviembre 2008-febrero 2009, p. 93.

⁹ Cfr. Richard T. Arndt, “¿Cultura o propaganda? Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural de Estados Unidos” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, op. cit., p. 30-31.

[constituyendo, a final de cuentas] el pedestal de la legitimación del poder de Estado y de su monopolio de la violencia, además de definir la pesada tendencia de su relación con el mundo”¹⁰.

En síntesis, el presente capítulo gira en torno a los siguientes ejes principales: a) después de la Guerra Fría, el discurso de seguridad nacional estadounidense debió reconfigurarse con base en la nueva realidad internacional, pues ya no había un gran enemigo al cual vencer; b) hubo una respuesta desde la academia para comprender estos hechos que al final se tradujo en una visión ”triumfalista”, por un lado y en una visión “pesimista”, por el otro, que sin embargo, en los hechos, terminaron conjuntándose para ofrecer un marco de legitimación intelectual a la hegemonía internacional de Estados Unidos; c) por su lado, en relaciones internacionales se desarrolló una nueva forma de conceptualizar la política exterior de los estados, dando mayor peso al ámbito socioeconómico y cultural; d) en este sentido, los procesos de legitimación cobraron relevancia pues, desde la perspectiva del constructivismo social de Luckmann y Berger, el lenguaje simbólico da estabilidad y permanencia al *status quo* social, ya sea al interior ya sea al exterior de las sociedades; e) por último, los discursos intelectuales no son las únicas herramientas de estos lenguajes simbólicos, sino también el entretenimiento y el arte puede formar parte de aquéllos, por lo que industrias culturales como el cine también están dentro de estos procesos de legitimación.

1.1. El triunfalismo estadounidense y el fin de la historia

Para comprender las dos tesis básicas que más o menos han guiado la política exterior de Estados Unidos, es preciso hacer una revisión rápida de los hechos que las originaron. Cabe advertir que no será un estudio exhaustivo de la historia, sino más bien sólo se rescatarán algunos momentos relevantes o claves para los propósitos ya descritos en líneas anteriores.

Como es bien sabido, después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo quedó dividido en dos grandes bloques antagónicos. De un lado se encontraba el lado capitalista, caracterizado por una ideología liberal e individualista con una economía de mercado. Del otro, el bloque soviético, con una economía cerrada, planificada y centrada en el aparato estatal total, que no sólo intentaba controlar las fuerzas del mercado, sino también las esferas más íntimas del individuo.

¹⁰ Jean Michel Valantin, *Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres autores de una estrategia global*, traduc. María Valeria di Battista, Barcelona, Laertes, 2008, p. 10-11.

Estados Unidos y la Unión Soviética se levantaron como los dos países líderes en sus respectivas zonas de influencia. Durante largo tiempo, ambas superpotencias lucharon por contener la influencia la una de la otra y ganar territorios o adeptos entre los países No Alineados (o Tercer Mundo). No obstante, nunca hubo una confrontación directa, sino más bien se utilizaron conflictos ajenos para definir y redefinir sus respectivas hegemonías. Sin embargo, esto tuvo altos costos para ambos países, por ejemplo, en gran parte de este período histórico, “el gasto militar de Estados Unidos fue de 6% del PGB, como promedio... [Además se mantuvieron] importantes Fuerzas Armadas durante la mayor parte de la Guerra Fría: cerca de 2,5 millones de personal militar, entre 400 y 500 naves, incluyendo 13 portaviones y, por cierto, *stock* táctico y estratégico que en su punto más álgido, a comienzos de la década de los sesenta, alcanzaba cerca de 30.000 cabezas nucleares”¹¹. También la URSS tuvo excesivos gastos, pues “los soviéticos mantuvieron fuerzas convencionales mucho más grandes en los países del Pacto de Varsovia y en la región Occidental de la Unión Soviética que los Estados Unidos en Europa Occidental: casi 2 millones de soldados, más de 6.000 aviones, 30.000 vehículos blindados y 14.000 piezas de artillería”¹².

En general, ambas potencias iban desgastándose poco a poco. Fue notable, por ejemplo, el caso de Vietnam para Estados Unidos, ya que tras largos años de lucha, en los cuales las fuerzas occidentales trataron de vencer el avance de los ejércitos nacionalistas y comunistas del *Viet Cong*, éstas tuvieron, en última instancia, que replegarse y salir del territorio ante el insuperable poder de la guerrilla local. De esta manera, la moral nacional estadounidense se vio ensombrecida, de tal suerte que presidentes como Reagan exaltaron ideas como que “los Estados Unidos eran una tierra especial, cuya historia y destino eran también especiales, las de ‘una ciudad sobre una colina’. Los estadounidenses deberían considerarse como ‘el pueblo elegido de Dios’. A su país se le debía entender como ‘la tierra prometida’ y a su gobierno, como ‘la última gran esperanza en la tierra’”¹³, entre otras.

Pero las cosas en la Unión Soviética tampoco marchaban del todo bien, al igual que su rival capitalista, ésta sufrió un duro revés en su política exterior, ahora en Afganistán por la imposibilidad de lograr vencer a los extremistas islámicos para imponer un gobierno comunista. El excesivo gasto militar y la rigidez de sus políticas de mercado terminaron por sobrecalentar la maquinaria económica. Finalmente, la profunda corrupción de las élites

11 Allan Sweedler, “La política de seguridad de Estados Unidos en la Post Guerra Fría” en *Estudios Internacionales*, Santiago, Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Chile, año 25, número 99, julio-septiembre 1992, p. 406.

12 *Ibid.*, p. 407.

13 Allan Nevins, *et al.*, *Breve historia de los Estados Unidos*, traduc. Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 624.

gobernantes sería el hecho que acabaría por implosionar al régimen. En este sentido, la lentitud e ineptitud con la que reaccionaría el gobierno soviético ante el accidente nuclear de Chernóbil sería el acontecimiento que mejor retrataría lo que estaba ocurriendo dentro de la Unión Soviética.

Para marzo de 1985, Mijail Gorbachov fue nombrado presidente del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), tomando las riendas de un Estado en franca decadencia. El principal fin de su gobierno fue revertir estos efectos negativos. Así, se tomó la decisión de reformar la economía (*Perestroika*) y el sistema político (*Glásnot*) “con la esperanza de superar la profunda crisis social y económica que agobiaba a la Unión Soviética y a los estados del bloque en general. Esta inserción se pretendía lograr por la vía diplomática, por medio de la abdicación de la confrontación con el bloque occidental y fundamentalmente con los Estados Unidos”¹⁴. No obstante, las contradicciones estructurales fueron tan insondables que el bloque terminó por desintegrarse completamente a principios de los años noventa.

A partir de 1989 y, como consecuencia de la débil política exterior de la Unión Soviética, los estados comunistas se fueron integrando al sistema capitalista. Polonia fue uno de los primeros en hacerlo al convocar a las primeras elecciones democráticas gracias a las presiones del grupo sindical Solidaridad. Los siguientes en la lista fueron Hungría, Checoslovaquia (que poco tiempo después devendría en dos repúblicas) y Bulgaria, cada uno de los cuales tendría características muy específicas, pero cuya base sería el desgastado sistema económico, el desprestigio de sus élites políticas y la falta de apoyo de la URSS a sus respectivos partidos centrales. Rumanía presentaría uno de los casos más dramáticos pues, a diferencia de sus otras hermanas comunistas, el gobierno fue más represor, aunque esto no impidió su derrocamiento. Sin embargo, el caso más paradigmático lo presentó Alemania, debido a su fuerte carga simbólica. El 9 de noviembre de 1989 Egon Krenz, quien sustituyera a Eric Honnecker como líder del Partido Comunista Alemán, tomó la decisión de abrir el muro de Berlín y, con ello, dar paso a la unificación alemana.

Finalmente, la URSS acabaría por desintegrarse en diciembre de 1991 cuando, a través de una serie de *referéndums*, las repúblicas bálticas (Estonia, Letonia, Lituania y Moldavia), así como Ucrania y Bielorrusia, ratificaran su independencia. Algunas de las élites comunistas más radicales trataron de evitar este hecho casi consumado con el secuestro de Gorbachov, sin embargo, el fallido golpe de Estado fue obstaculizado por un fuerte grupo

14 Ana Teresa Gutiérrez del Cid, “Era postsoviética” en José Luis Orozco y Consuelo Dávila (compiladores), *Breviario político de la globalización*, México, Fontamara/UNAM, 1997, p. 107.

de resistencia encabezado por Boris Yeltsin quien, posteriormente, se convertiría en el primer presidente de la Rusia postsoviética.

La acelerada forma en que terminó la Guerra Fría desató todo un debate académico, en el que los intelectuales se cuestionaban “¿si había sido realmente una amenaza la Unión Soviética? ¿No se habría disuelto aun sin todos los esfuerzos de la Guerra Fría? ¿Había sido la Guerra Fría un invento de desconfiados políticos que sólo estaban interrumpiendo la armonía subyacente del orden internacional?”¹⁵, pero la pregunta más importante sin duda fue, ¿hacia dónde marchaba el mundo y cómo entender esta nueva realidad internacional?

La primera respuesta importante vino de Francis Fukuyama quien, en el año de 1989, dio una conferencia titulada “Fin de la Historia” en la Universidad de Chicago. A finales de ese mismo año, ésta se convertiría en un famoso y escandaloso artículo publicado en la revista de política exterior *The National Interest*. Tal fue la polémica que desató el autor que, en 1992, su argumento sería desarrollado con mucho mayor detenimiento en su libro intitulado como *El fin de la Historia y el último hombre*, financiado en su mayor parte por la RAND Corporation¹⁶.

La tesis principal del filósofo, historiador y politólogo estadounidense era que la Guerra Fría fue la última gran conflagración de la humanidad, pues los hechos empíricos que llevaron a la derrota de la URSS demostraron que el liberalismo político y económico fueron más fuertes que sus contrapartes absolutistas y totalitarias, con ello se llegaba a la finalización del proyecto moderno y libertario iniciado desde la Revolución Francesa y la Independencia de los Estados Unidos. Para su argumentación se valió principalmente de la teoría histórica hegeliana, marxista y weberiana, “afirmando del primero que las contradicciones que rigen la historia existen ante todo en el ámbito de la consciencia, esto es en el plano de las ideas. Mientras que Marx invirtió, de manera ‘no muy brillante’, la prioridad de lo real y lo ideal. Weber por su parte, es considerado como ejemplo del materialismo no marxista, poniendo como ejemplo *La Ética protestante y el espíritu del capitalismo*, donde ‘el modelo material

15 Henry Kissinger, *La diplomacia*, traduc. Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 2001, p. 796.

16 RAND Corporation ha sido uno de los *think tanks* estadounidenses más importantes durante décadas. Tiene su sede principal en Santa Mónica, California y fue fundado en 1948 a partir de un proyecto de investigación de las fuerzas aéreas de esa época. Sus ingresos han sido una mezcla de contratos con el gobierno federal (generalmente sobre investigaciones militares y estratégicas) y donaciones por parte de algunas de las familias más acaudaladas de Estados Unidos, como los Ford, Rockefeller y Pew. Cada año esta organización publica alrededor de 250 documentos en seguridad nacional, economía, política, estrategia militar, etc. *Cfr.* <http://www.rand.org/> [Consultada el 12 de junio de 2013].

de producción lejos de ser la base, era en sí una *superestructura* enraizada en la religión y la cultura”¹⁷.

Desde su punto de vista, esta tendencia de las sociedades a transformarse en democracias liberales, individualistas y con ciudadanos libres, se debió a la propia naturaleza humana pues, retomando las ideas de Platón, explica que existen tres partes en el alma, “una parte que desea, una parte que razona y una parte a la que llama *thymos*, ‘ánimo’ o ‘coraje’ ... [Así] el deseo y la razón se bastan juntos para explicar el proceso de industrialización y, de modo más general, una gran parte de la vida económica. Pero no pueden explicar la lucha por la democracia liberal, que en fin de cuentas se deriva del *thymos*, la parte del alma que reclama conocimiento”¹⁸.

Según las palabras del propio autor, su libro “consistió de dos distintas partes, la primera una investigación empírica de varios eventos, ambos contemporáneos e históricos, y una segunda ‘normativa’ o teórica que deseaba evaluar la democracia liberal contemporánea”¹⁹, que en síntesis no trataban de desvirtuar a un mundo lleno de acontecimientos, sino más bien demostrar la funcionabilidad y perdurabilidad de la democracia liberal. Sea como fuere, lo cierto es que su tesis significó “adoptar un viraje en las pretensiones universalistas de la geopolítica norteamericana”²⁰, pues en su teoría “ha creado un sistema cerrado, basado en verdades fundamentales [...] ve al mundo irreversiblemente destinado a ser según su modelo”²¹.

Ya desde finales del siglo XIX, esta idea metafísica y teleológica de la historia había sido superada por autores como Dilthey, cuando nos dice que “el pensador que tiene como objeto el mundo histórico debe hallarse en relación directa con el material bruto de la historia y dominar todos sus métodos. Tiene que someterse a la misma ley de áspero trabajo con el material a que se somete el historiador. Convertir en una conexión el material que ya está formado en un todo artístico por la mirada y el trabajo del historiador, valiéndose de

17 Manuel J. Rodríguez Gervás, “La polémica de Fukuyama y la historia antigua” en *Studia Histórica. Historia Antigua*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, volumen 9, 1991, p. 150.

18 Francis Fukuyama, *El fin de la Historia y el último hombre*, traduc. P. Elías, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992, pp. 17 y 19.

19 Francis Fukuyama, “Reflections on the End of History. Five Years Later” en *History and Theory*, Middletown, Universidad Wesleyana, volumen 34, número 2, mayo, 1995, p. 28. [traducción propia: en lo sucesivo, toda traducción de textos extranjeros deberá entenderse como una traducción de mi autoría].

20 José Luis Orozco, “El liberalismo en los tiempos del fin de la historia” en Rosa Cusminsky (ed.), *Mito y realidad de la declinación de Estados Unidos*, México, CISAN-UNAM, 1992, p. 106.

21 Roberto Sandoval Santana, “Fukuyama-Huntington” en *Revismar*, Santiago, Armada de Chile, volumen 1, 2006, p. 73.

proposiciones psicológicas o metafísicas, es trabajo estéril”²². Al respecto, Huntington afirma que “es pura soberbia pensar que porque el comunismo soviético se ha derrumbado, Occidente ha ganado el mundo para siempre, y que los musulmanes, chinos e indios, entre otros, van a apresurarse a abrazar el liberalismo occidental como la única alternativa”²³.

Así, Samuel Huntington respondería a los postulados del filósofo hegeliano con una teoría alternativa. En el verano de 1993, publicaría un artículo titulado “The Clash of Civilizations?” en la influyente revista estadounidense de política internacional *Foreign Affairs*, como en el caso de Fukuyama, las controversias fueron tantas que éste acabaría por realizar una versión más extendida de sus postulados en un libro editado en el año de 1996 con el título de *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del nuevo orden mundial*, cuyo financiamiento vendría principalmente de la Fundación John M. Olin y la Fundación Smith Richardson²⁴.

Desde su perspectiva, el mundo, lejos de seguir una historia lineal hacia la democracia liberal y el sistema capitalista, es y será conflictivo, pues hay diferencias culturales tan profundas que es casi imposible un entendimiento. Para su análisis divide al mundo en ocho civilizaciones (china, japonesa, hindú, islámica, ortodoxa, occidental, latinoamericana y africana), siendo la cultura Occidental la que más le preocupa. Sin embargo, el contacto entre las civilizaciones será más agreste según el grado de disonancias culturales, es decir, será más fácil que un país occidental logre un acuerdo amistoso con un país latinoamericano que con uno musulmán.

Para él, el principal problema es que la modernización y la occidentalización no son la misma cosa. Un país puede modernizarse sin occidentalizarse, por ejemplo el caso de Japón y China. En este sentido, los países no occidentales pero modernos pueden representar una fuerte amenaza a Occidente, pues éstos fácilmente podrían desarrollar una capacidad armamentística bastante importante, por lo que, en palabras del autor, “esto requerirá que Occidente mantenga un poder económico y militar necesario para proteger sus relaciones

22 Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, traduc. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 94-95.

23 Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, traduc. José Pedro Tosaus, México, Editorial Paidós, 1998, p. 77.

24 Ambas instituciones son dos de los más importantes centros de pensamiento de Estados Unidos. El primero se fundó en 1953, mientras que el segundo se inauguró unos años antes, en 1935. Generalmente se les ha clasificado como organizaciones con fuertes valores conservadores, debido a los intereses que defienden (la industria petrolera por un lado –John M. Campbell Oil and Gas- y la industria química y farmacéutica por el otro –Vicks Chemical Company y Procter and Gamble). Cfr. http://www.rightweb.irc-online.org/profile/john_m_olin_foundation y; <http://www.srf.org/> [Consultada el 13 de junio de 2013].

frente a estas civilizaciones”²⁵. No sólo eso, sino que desde su óptica el mundo debería ser conformado por estados cerrados ya que, al hablar de multiculturalismo, afirma que “la historia demuestra que ningún país así constituido puede pervivir por largo tiempo como una sociedad coherente. Unos Estados Unidos de múltiples civilizaciones no serán los Estados Unidos, serán las Naciones Unidas”²⁶.

Así, el análisis de Huntington termina por ser una reflexión poco profunda y bastante mecanicista. Las culturas parecen una realidad dada e inamovible, dejando de lado otros factores como el dinamismo social, la economía o la política, un estudio que pretende ser holístico pero que finalmente cae en un determinismo cultural etnocéntrico. Dice Jaime de Ojeda, en su crítica a Huntington, que “no son las diferencias culturales entre civilizaciones, como pretende Huntington, sino los intereses económicos y políticos que siempre han sacudido al mundo, los que están en el corazón de los conflictos futuros contra los que nos enfrentamos”²⁷. Sin embargo, lo interesante de la tesis del politólogo estadounidense fue el hecho de ser uno de los primeros en entender las relaciones internacionales a partir de elementos culturales.

A final de cuentas, dentro del contexto político, ambas teorías, tanto la de Huntington como la de Fukuyama, son complementarias pues, dentro del pragmatismo político estadounidense, éstas han servido para explicar ciertas partes de la realidad. A veces será necesario recurrir a la empresa civilizatoria hegeliana para intervenir en ciertos estados que aún se niegan a la “modernidad”, otras tantas la paranoia contra el multiculturalismo será más efectiva para enfrentar aquellos enemigos no estatales. En palabras de Jaques R. Pauwels, “el sostenimiento y desarrollo de la economía capitalista de EE.UU. requiere que los agentes del poder luchan permanentemente por mantener sus intereses de clase, tanto en casa como en el extranjero, con ayuda de demócratas y dictadores [...]”²⁸.

25 Samuel Huntington, “The Clash of Civilizations?” en *Foreign Affairs*, Estados Unidos, Council of Foreign Relations, volume 72, número 3, 1993, p. 49.

26 Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, op. cit., p. 367.

27 Jaime de Ojeda, “¿Guerra de las civilizaciones? Crítica a la tesis de Huntington” en *Política Exterior*, España, Estudios de Política Exterior, volumen 8, número 42, 1994-1995, p. 171.

28 Jaques R. Pauwels, *El mito de la guerra buena: EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial*, traduc. José Satre, Barcelona, Editorial Hiru, 2002, p. 18.

1.2. Los universos simbólicos en el proceso social de legitimación

En este punto, sólo puede surgir una pregunta: ¿Qué relación hay entre las industrias culturales y los debates teóricos en Estados Unidos sobre el fin de la Guerra Fría? En un primer momento podrían parecer temas completamente separados y en cierto sentido lo son. Sin embargo, el vínculo se encuentra en el valor simbólico y legitimador de ambas parcelas de la realidad. Pero, más importante aún es que, durante los años de la Guerra Fría, en general, la ciencia política y la disciplina de las relaciones internacionales habían estado centradas en el poder político y de vez en cuando en el poder económico, sólo al término de ésta los enfoques teóricos fueron cuestionados, pues no había manera de explicar la realidad internacional desde la lógica bipolar o de poder “puro”. Así, se hizo necesario agregar nuevos elementos como la ideología (Fukuyama) y la cultura (Huntington), aunque estos primeros estudios quedaron cortos, lo cierto es que fueron la base para transitar de un enfoque clásico a uno más complejo.

Sin embargo, mientras Relaciones Internacionales llegaba tarde a estos debates, otras disciplinas, como la sociología, ya habían explorado de manera muy acertada la importancia de la ideología y la cultura en las sociedades como una forma de dar sentido y estabilidad a la misma. Así, para que nuestro análisis sea completo, es necesario hacer una revisión, aunque sea rápida, de los postulados de Luckmann y Berger sobre los procesos legitimadores en la sociedad.

A mediados de los años sesenta, Peter Berger y Thomas Luckmann, publicarían una de las obras más importantes de la sociología del conocimiento y de las ciencias sociales en general, influidos en gran medida por la filosofía fenomenológica de Alfred Schutz, las tipologías de Marx Weber y la dialéctica de Karl Marx, formarían una compleja teoría condensada en su libro *La construcción social de la realidad* (1966). A pesar de tantas décadas, sus ideas aún siguen vigentes, levantando un sinnúmero de debates teóricos, no obstante, por cuestiones de extensión y, con la convicción de no oscurecer nuestro objeto de estudio en los laberintos de la dispersión, dentro de este breve espacio sólo se retomarán algunos conceptos que, desde la propia lógica de la investigación, serán reveladores.

La idea central de los autores es que “la realidad se construye socialmente... [por lo que] los términos clave de dicha tesis son ‘realidad’ y ‘conocimiento’ [...], la ‘realidad’ como una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición (no podemos ‘hacerlos desaparecer’)... [y] el ‘conocimiento’ como la

certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas”²⁹. Para comprobar su hipótesis toman como base la vida cotidiana, no obstante ésta es inagotable, de tal suerte que se sujetan de los principios de Schutz y construyen un modelo que toma “un sector de la vida social dentro del cual solo se producen los sucesos tipificados significativos para el problema específico que el hombre de ciencia investiga”³⁰.

En este sentido, el objetivo de los autores es comprender cómo es que el ser humano aprehende la realidad y la modifica. Sin embargo, de manera provocativa, dejan de lado los argumentos naturalistas y mecanicistas (como una clara respuesta contra el funcionalismo de la época) para centrarse en la dialéctica social, es decir, el individuo crea a la sociedad, pero la sociedad también crea (y recrea) al individuo; los gustos, las percepciones, las ideologías, los patrones de consumo, etc., son moldeados socialmente, lo que en una sociedad puede ser símbolo de poder, en otras puede ser símbolo de debilidad. En sus propias palabras, “la sociedad es un producto humano, la sociedad es una realidad objetiva, el hombre es un producto social”³¹.

Según su teoría, el proceso por el cual se forma la sociedad es tanto objetivo como subjetivo. No obstante, aclaran, que la realidad social es una, pero dicho proceso es tan complejo que para llegar a este resultado final es indispensable estudiarla desde estos dos niveles.

Así, la sociedad es una realidad objetiva porque se externaliza y se institucionaliza, pero esta objetividad no es un hecho físico o palpable, como en el caso de las ciencias de la naturaleza, por ejemplo, donde el biólogo puede bien ver, tocar, sentir y experimentar con su objeto de estudio (una planta o un microorganismo), sino que más bien son los actos humanos lo que la hace visible y por lo tanto objetiva. El mejor ejemplo de esta objetivación está en el lenguaje, pues “proporciona la superposición fundamental de la lógica al mundo social objetivado. Sobre el lenguaje se construye el edificio de la legitimación, utilizándolo como instrumento principal. La ‘lógica’ que así se atribuye al orden institucional es parte del acopio socialmente disponible y que, como tal, se da por establecido”³². Pero para que esto exista, la sociedad debe establecer primero un conjunto de códigos con un significado socialmente aceptado, sólo de esa manera algo puede ser externalizado y comprendido por los sujetos que

29 Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, traduc. Silvia Zuleta, Buenos Aires, Amorrortur Editores, 1968, p. 13.

30 Alfred Schutz, *El problema de la realidad social. Escritos I*, traduc. Néstor Míguez, Buenos Aires, Amorrortur Editores, segunda edición, 1995, p. 61.

31 Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *op. cit.*, p. 84.

32 *Ibíd.*, p. 87.

conforman ésta, ya sea el lenguaje, ya sea cualquier otro acto humano, es decir, se crean instituciones.

Estas instituciones nacen de la habituación de ciertos actos humanos, cuya repetición constante y generacional acaba por determinar el modo de ser y actuar de los individuos. Para los autores, este proceso se puede simplificar en transitar de un “porque así hacemos las cosas” a un “porque así se deben hacer las cosas” hasta llegar finalmente a un “porque así son las cosas”. Las instituciones son, por lo tanto, las reglas escritas y no escritas que dan orden, sentido y certidumbre a los individuos y estabilidad a la sociedad. En general, éstas tienden a perdurar en los años; sin embargo, siempre existen agentes de cambio, por lo que el propio sistema genera mecanismos para evitarlo o detenerlo el mayor tiempo posible. De esta manera, habrá instituciones que necesiten ser reforzadas con aparatos legitimadores más complejos que otras.

Desde el punto de vista de la subjetividad, el sujeto se apropia de la sociedad, en el sentido de que la internaliza, es decir, la hace parte de sí mismo, es ahora “suya”. Esto ocurre en dos momentos. Primero, cuando el individuo nace, se enfrenta a un mundo ya construido por sus antecesores y contemporáneos, el mundo de sus padres es el mundo, no existe otra posibilidad, es lo que los autores llaman la socialización primaria. El niño aprende quién es a partir de lo que está a su alrededor, no nace como un ente social, sino predispuesto a serlo, es decir, un bebé estadounidense no nace siendo estadounidense como tal, sino que “se hace” estadounidense, aprehende a ser “americano”, la familia es, pues, la que forma su carácter.

La segunda fase o socialización secundaria, llega cuando el individuo crece y se enfrenta a la sociedad, a un mundo que va más allá de su familia, entiende que no sólo es “americano” y que debe vestir de tal o cual color porque es niño, sino que ahora ha de ir a la escuela, sabe que hay “héroes” que construyeron su patria, que es diferente a un francés o un austríaco, que pertenece a un cierto grupo o a una clase social y que la gente espera que se comporte como típicamente se comportan las personas de su origen, etc.

Conforme las sociedades se van haciendo más complejas, se incrementa la división del trabajo y por lo tanto, también del conocimiento, se crean subuniversos con lógicas propias e inaccesibles para los individuos que no forman parte de éstos. Al igual que el sistema mayor, estos subsistemas necesitan de la creación de todo un aparato institucional y legitimador para subsistir, que muchas de las veces va en contra de la racionalidad que se estableció en la socialización primaria pero que es indispensable para mantener el funcionamiento de este universo específico. Por ejemplo, en el mundo civil se le enseña a los sujetos a no matar pues “matar es malo”, sin embargo, en el mundo militar esta regla se pasa

por alto siempre y cuando “se mate por la patria”, “por el bien de la nación” o “porque fue la orden de un superior”. Como sea que fuere, siempre existirá algún remanente de la primera socialización, ya que ésta es la base de la comprensión y comportamiento de la persona.

A grandes rasgos esta es la teoría de Berger y Luckmann. No obstante, para fines de nuestra investigación la parte más pertinente es aquella que analiza la legitimación y la conformación de los universos simbólicos. La primera debe entenderse como una manera de explicar y justificar las instituciones y dotarlas de sentido o significado. Sin embargo, llega un punto en el cual la sociedad está llena de tantos subuniversos que se ve en la necesidad de crear “significados integradores que abarquen la sociedad y provean un contexto total de sentido objetivo para la experiencia social fragmentada y el conocimiento del individuo”³³.

Los autores dividen este proceso de legitimación en cuatro niveles. El primero es un nivel incipiente o pre-teórico y se compone, básicamente, de la apropiación del idioma. El segundo contiene algunos enunciados teóricos, aunque bastante rudimentarios, como por ejemplo, los cuentos, los dichos populares, los refranes, etc. En la tercera fase ya existen teorías propiamente dichas; se crean marcos de referencia que se transmiten por un cuerpo especializado con procedimientos formalizados. El cuarto nivel es el más alto y corresponde a los universos simbólicos, los cuales son concebidos como “la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales [...] Lo que tiene particular importancia es que las situaciones marginales de la vida del individuo (marginales porque no se incluyen en la realidad de la existencia cotidiana en la sociedad) también entran dentro del universo simbólico”³⁴.

Para los autores, este tipo de universos se encuentran en la mitología, la teología, la filosofía y la ciencia, ya que:

Ordena[n] la historia y ubica[n] todos los acontecimientos colectivos dentro de una unidad coherente que incluye el pasado, el presente y el futuro. Con respecto al pasado, establece[n] una “memoria” que comparten todos los individuos socializados dentro de la colectividad. Con respecto al futuro, establece[n] un marco de referencia común para la proyección de las acciones individuales. De esta manera el universo simbólico vincula a los hombres con sus antecesores y sus sucesores en una totalidad significativa, que sirve para trascender la finitud de la existencia individual y que adjudica significado a la muerte del individuo. Todos los miembros de una sociedad pueden ahora concebirse a ellos mismos como pertenecientes a un universo significativo que ya existía antes de que ellos nacieran y seguirá existiendo

33 *Ibíd.*, p. 110.

34 *Ibíd.*, p. 125.

después de su muerte. La comunidad empírica es traspuesta a un plano cósmico y se le vuelve majestuosamente independiente de las vicisitudes de la existencia individual³⁵.

A pesar de la fuerza de estos universos, no todos los individuos se adhieren de la misma manera a ellos, de esta forma, aquéllos no sólo legitiman al sistema social en su conjunto, sino que además también a sí mismos. Se vuelven un mundo esotérico y completamente alejado de la vida cotidiana, aunque haya, primordialmente, nacido de ésta. Los individuos no entienden exactamente su por qué, pero saben que deben respetarlo. La Biblia está al alcance de todos, pero sólo el teólogo “sabe” cómo leerla, por qué leerla de esa forma y no de otra manera, cual es la importancia de tal o cuál versículo, etc. Posteriormente, cuando se encuentran bien establecidas estas comunidades (teológicas, filosóficas o científicas) comienzan a crear debates teóricos o ideológicos que, aunque no tiene absolutamente nada que ver con su origen, dotan de sentido su quehacer.

A pesar de que los autores sólo mencionan a la mitología, la teología, la filosofía y la ciencia como las portadoras de los universos simbólicos, por las características que se describen en el texto también podríamos incluir fácilmente otras categorías como el arte o las industrias culturales ya que, como veremos más adelante, éstas, en particular el cine, pueden ser herramientas muy efectivas para la legitimación al reconstruir ciertos discursos o hechos históricos.

1.3. El *soft power* o la diplomacia cultural

Mientras que Fukuyama y Huntington trataban de hacer una “gran teoría” para explicar las relaciones internacionales postsoviéticas, en el sentido de querer abarcar toda la realidad internacional, el estudio de Joseph Nye solamente se centró en algunos puntos. Su investigación clave se publicó en 1990 con el título de *La naturaleza cambiante del poder norteamericano*, ésta fue realizada en el seno de la Universidad de Harvard con el financiamiento de la Carnegie Corporation y la Fundación Hewlett³⁶. Posiblemente debido a esta subvención es que hubo una excesiva referencia del autor a la importancia de los sistemas

³⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁶ La primera fue fundada en 1911 por Andrew Carnegie, quien fuera un reconocido empresario y filántropo estadounidense de origen escocés, principalmente dedicado a la industria del acero (United States Steel Corporation). La segunda se debió a la iniciativa de William Redington Hewlett (uno de los principales creadores de la empresa en tecnología Hewlett-Packard Company) y su esposa Flora Lamson Hewlett, quienes en 1967 deciden establecer una fundación que ayude a resolver los problemas sociales y ambientales que aquejan al mundo. *Cfr.* <http://carnegie.org/> y; <http://www.hewlett.org/> [consultada el 14 de junio de 2013].

computacionales y de la información en la sociedad internacional. No obstante, sea como fuere, lo cierto es que, como veremos en las siguientes líneas, a pesar de haber sido en un principio concebido como un aporte “modesto” a la disciplina de las relaciones internacionales, con el tiempo éste ha cobrado fuerza y se ha convertido en un referente teórico indispensable para todos aquellos que desean estudiar la política exterior de un Estado desde la perspectiva cultural.

La preocupación principal de Nye es saber si cabría la posibilidad de una nueva *Pax Americana* en el siglo XXI o si, por el contrario, Estados Unidos estaba condenado a la decadencia. Esto, como una clara respuesta a la tesis de Paul Kennedy, en la que se afirmaba que “a largo plazo hay una conexión muy evidente entre el ascenso y caída económicos de una gran potencia y su crecimiento y declive como poder militar importante, o imperio mundial”³⁷, por lo que se ponía en duda la hegemonía mundial estadounidense ya que, en palabras del mismo autor, “la participación norteamericana en el PBN mundial, que declinó naturalmente desde 1945, ha declinado en los últimos años mucho más rápidamente de lo que debería haberlo hecho”³⁸.

Sin embargo, para Nye se ha sobre exagerado la decadencia estadounidense, pues ésta ha sido un proceso natural que nada ha tenido que ver con un “sobrecalentamiento” de la maquinaria económica y por lo tanto tampoco a una segura “sucesión imperial” (probablemente japonesa o europea debido a la fortaleza de sus economías). Es decir, desde su punto de vista, la hegemonía estadounidense de la postguerra fue un espejismo, pues Estados Unidos fue el único estado industrial que no fue devastado en la Segunda Guerra Mundial, de tal suerte que tuvo la oportunidad de “acaparar” la producción y el comercio mundial pero, cuando las demás economías mundiales lograron recuperarse, fue lógico este declive, pues ahora los productos y las empresas estadounidenses debieron enfrentarse a una mayor competencia.

No obstante, Nye advierte de los peligros de caer en una actitud complaciente, pues a pesar de que Estados Unidos es la única potencia con el capital económico y militar para ser la nación líder, lo cierto es que ningún país tiene la fuerza suficiente para afrontar y resolver las problemáticas mundiales en solitario (contaminación ambiental, tráfico de drogas, trata de personas, terrorismo, interdependencia económica, etc.). Para explicar la estrategia que debe seguir la Unión Americana en este nuevo contexto internacional, desarrolla dos

37 Paul Kennedy, *Auge y caída de las grandes potencias*, traduc. J. Ferrer Aleu, Barcelona, Debolsillo, tercera edición, 2005, p. 20.

38 Paul Kennedy, “Does America Need Perestroika?”, *cit. pos.*, Joseph S. Nye, *La naturaleza cambiante del poder norteamericano*, traduc. Cristina Piña, Buenos Aires, Grupo Editorial Latinoamericano, 1991, p. 16-17.

conceptos claves: poder duro (*hard power*) y poder suave (*soft power*). Sin embargo, este aporte teórico se vio oscurecido a lo largo del texto debido a su afán de responder los cuestionamientos sobre la hegemonía y decadencia de Estados Unidos. Aunque, en posteriores trabajos, el autor dejaría de lado estos debates y pondría mayor énfasis en el papel que juega el poder suave en la política mundial, así como sus implicaciones.

Su análisis parte de la definición más aceptada de poder entre los especialistas en ciencia política, sobre todo para fines operacionales, ya que admite que éste, como prácticamente cualquier concepto abstracto, es difícil de definir. Así, él entenderá al poder como “la capacidad de lograr los propios propósitos o metas... [es decir], hacer que los demás hagan lo que de otra forma no harían”³⁹. Nye es consciente que esta definición puede acarrear muchos problemas pues, desde este punto de vista, para saber si algo o alguien es poderoso deberíamos conocer antes las preferencias de quien pretende influir, por ello propone hacer al poder más “visible” o “palpable” por medio de la posesión de ciertos recursos. No obstante, el poder no sólo es una cuestión de recursos, sino también de saberlos aplicar, de tal suerte que “algunos países están mejor dotados que otros para convertir sus recursos en influencia eficaz... [Por lo que], la conversión del poder es la capacidad de convertir el poder potencial, tal como se lo mide por sus recursos, en poder concreto, tal como se lo mide por el comportamiento transformado de los demás”⁴⁰.

Por otro lado, según el autor, las fuentes de poder para los estados han variado a lo largo de la historia. Por ejemplo, “en las economías agrarias de la Europa del siglo XVIII, la población era un recurso de poder crítico porque suministraba la base para la recaudación de impuestos y el reclutamiento de la infantería”⁴¹, en contraste, la población, aunque sigue siendo importante, ya no resulta un punto nodal entre las potencias para establecer una posición hegemónica en la sociedad internacional, sino más bien ésta ha sido sustituida por los avances tecnológicos y científicos, entre otros. En el siguiente cuadro, Nye nos ofrece los recursos de poder que, desde su perspectiva, han sido indispensables para determinar a los estados líderes desde el siglo XVI hasta el XX⁴²:

<i>Período</i>	<i>Estado líder</i>	<i>Principales recursos</i>
Siglo XVI	España	Lingotes de oro, comercio colonial, ejércitos mercenarios, vínculos dinásticos.

39 *Ibíd.*, p. 35.

40 *Ibíd.*, p. 36.

41 *Ibíd.*, p. 37.

42 Extraído de: *Ibíd.*, p. 41.

Siglo XVII	Holanda	Comercio, mercado de capital, armada.
Siglo XVIII	Francia	Población, industria rural, administración pública, ejército.
Siglo XIX	Gran Bretaña	Industria, cohesión política, finanzas y créditos, armada, normas liberales, ubicación insular (fácil de defender).
Siglo XX	Estados Unidos	Escala económica, liderazgo científico y técnico, cultura universalista, fuerzas armadas y alianzas, regímenes internacionales liberales, centro de las comunicaciones transnacionales.

Para el politólogo estadounidense, el cambio histórico más importante por cuanto a las fuentes de poder, ha sido la capacidad bélica, pues “la mayoría de las grandes potencias actuales les resulta más costoso aplicar la fuerza militar de lo que les resultaba en siglos anteriores... [Aunque], el creciente costo de la fuerza militar no significa que deje de tener vigencia”⁴³. Por tanto, con el fin de comprender y analizar este fenómeno con mayor detalle, Nye secciona al poder en dos partes. Por un lado el poder duro o *hard power*, donde encuadra las tradicionales capacidades bélicas, así como la capacidad económica del Estado y, por el otro, el poder suave o *soft power*, cuyo eje asocia con “recursos intangibles de poder tales como la cultura, la ideología y las instituciones”⁴⁴. Para este último punto toma como base una perspectiva gramsciana, en el sentido de que entiende la hegemonía como “un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre ‘funcionales’ para la reproducción del sistema”⁴⁵, de tal suerte que, a diferencia de la dominación donde se utiliza la violencia y la imposición, en la hegemonía el arma más recurrente y efectiva es el consenso.

Así, y siguiendo a Robert Cox, “el rasgo más crítico para un país dominante es la capacidad de obtener una amplia medida de consenso en principios generales –principios que

43 *Ibid.*, p. 39.

44 *Ibid.*, p. 40.

45 Néstor García Canclini, “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas organización popular” en *Nueva sociedad. Democracia y política en América Latina*, Caracas, Die Friedrich-Ebert-Stiftung, número 71, marzo-abril 1984, p. 72.

aseguren la supremacía del Estado líder y las clases sociales dominantes- y, al mismo tiempo, ofrecer alguna perspectiva de satisfacción para los menos poderosos”⁴⁶. Por ello, Nye llega a la conclusión de que “el poder blando y cooptivo es tan importante como el poder duro de mando. Si un Estado puede hacer legítimo su poder a los ojos de los demás, encontrará menos resistencia a sus deseos. Si su cultura e ideología son atractivas, los demás lo seguirán con mayor disposición”⁴⁷.

Después de la publicación principal de Nye en los años noventa, se formó un grupo de expertos que siguieron su línea de estudio. Sin embargo, para algunos de ellos, la propuesta del estratega estadounidense no era en sí tan innovadora, ya que el llamado *soft power* había formado, desde hace tiempo, parte de la tradición diplomática de los estados. Por ejemplo, desde 1782, Benjamín Franklin aconsejaba a los miembros del gobierno de la casi recién nacida Unión Americana, la importancia de “hablar a la naciones a través de la prensa; y los buenos libros y los panfletos bien escritos [que] poseen una influencia enorme y general [...], no es solamente correcto golpear mientras el hierro permanece candente, sino que sería muy factible calentarlo mediante el golpeteo continuo”⁴⁸. En este sentido, desde épocas muy tempranas los países han desarrollado un tipo de diplomacia cultural, entendida como “el intercambio de ideas, información, arte y otros aspectos de la cultura entre las naciones y sus pueblos para fomentar el entendimiento mutuo”⁴⁹.

En este sentido, Estados Unidos ha sido la principal nación en llevar a cabo este tipo de política exterior, incluso mucho antes de que Nye publicara su teoría. Por ejemplo, en 1953, el gobierno de Harry S. Truman creó la, ahora extinta, Agencia de Información de los Estados Unidos (*United States Information Agency* USIA), cuyos objetivos eran “analizar, informar e influir”⁵⁰. Según algunos especialistas, durante la Guerra Fría la Unión Americana “dio muchas muestras de haber utilizado los intercambios como ‘un caballo de Troya para introducirse en la Unión Soviética. [Los intercambios] desempeñaron un papel enorme en la erosión del sistema soviético’ [...]. Desde 1958 hasta 1988, 50.000 rusos visitaron Estados Unidos como parte de un programa formal”⁵¹.

46 Joseph Nye, *op. cit.*, p. 40.

47 *Ídem*.

48 Benjamín Franklin, *cit. pos.*, José Luis Orozco, *Benjamín Franklin y la fundación de la República pragmática*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 66.

49 Milton Cummings, *cit. pos.*, Said Saddiki, “El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales” en *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, Barcelona, Barcelona Center for International Affairs, número 88, diciembre 2009, p. 109.

50 Carlos García de Alba Z., “Diplomacia pública, propaganda y poder blando” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, número 85, noviembre 2008-febrero 2009, p. 222.

51 Said Saddiki, *op. cit.*, p. 113.

Aunque, en general, la perspectiva de Nye ha sido bien recibida en la comunidad académica, ésta no ha estado exenta de algunas críticas. De suerte tal que:

Para unos, el poder blando es demasiado blando para ser poder [...]. Las potencias siempre tratan de legitimar su *Realpolitik* con valores altruistas pero no dudan en recurrir a su poder duro para lograr sus objetivos [...]. Para otros, no es un tipo diferente de poder, sino, simplemente, poder duro, sólo que interiorizado y convertido en ideología [...]. Finalmente, otros autores señalan que las contradicciones de la cultura hacen que unas veces el poder blando pueda ser una prolongación del poder duro, pero que muchas otras se revele contraproducente para sus fines [...]. Sin embargo, todos estos críticos aceptan el supuesto dualista de Nye. Lo que hacen es cuestionar la composición o la consistencia de los factores blandos.⁵²

Para responder a sus críticos, Nye reelaboraría su teoría, aunque sin muchos cambios, para añadir el concepto de poder inteligente o *Smart power*. Según sus palabras, hay tres formas de obtener poder, “coerción, economía y atracción. El poder duro es el uso de la coerción y la economía. El poder suave es la habilidad para obtener los resultados deseados a través de la atracción. Si un Estado puede colocar la agenda para otros o diseñar sus preferencias puede ahorrarse muchas recompensas y castigos [...]. Entonces, se necesita una estrategia inteligente que combine las herramientas de ambos poderes, el suave y el fuerte”⁵³. Por tanto, el poder inteligente no es sino la capacidad de saber aplicar tanto el poder fuerte como el poder blando.

Ahora bien, aunque la teoría de Nye no es tan innovadora como nos quiere hacer creer, pues no sólo Gramsci sino también Foucault o Bourdieu ya habían más o menos utilizado la tesis del poder desde una perspectiva simbólica al definirlo como la habilidad de “lograr imponer significados e imponerlos como legítimos disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su propia fuerza, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza”⁵⁴, lo cierto es que su teorización ofrece un esquema adecuado para analizar las relaciones internacionales y la política exterior de los países desde una visión cultural. Además, Nye no es ingenuo y sabe las problemáticas que acarrea su teoría, pues reconoce que “el poder suave no pertenece en el mismo grado al gobierno como

52 Javier Noya, *El poder simbólico de las naciones*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2005, pp. 3-4.

53 Joseph Nye, “Get Smart: Combining hard and soft power” en *Foreign Affairs*, Nueva York, Council on Foreign Relations, volumen 88, número 4, Julio-agosto 2009, p. 160.

54 Pierre Bourdieu, *cit. pos.*, Hugo César Moreno, “Bourdieu, Foucault y el poder” en *Iberofórum*, México, Universidad Iberoamericana, número 2, julio-diciembre 2006, p. 2. Disponible en http://www.uia.mx/actividades/publicaciones/iberoforum/2/pdf/hugo_moreno.pdf [Consultada el 3 de julio de 2013].

sí lo hace el poder duro”⁵⁵, por ejemplo, durante la última etapa de la Guerra de Vietnam, hubo un consenso antibelicista general entre la sociedad civil estadounidense así, entre la presión interna y la fuerza de la guerrilla local, el gobierno no tuvo otra opción que desistir de sus acciones bélicas. No obstante, aunque a veces pueda haber disonancias entre ambos tipos de poderes, esto no quiero decir que siempre ocurra así. Por el contrario, como bien afirma Nye, en la mayoría de los casos el gobierno puede combinar ambas habilidades y realizar una “estrategia inteligente”. Finalmente, la siguiente tabla muestra lo que, desde la perspectiva de Nye, son algunos de los recursos de poder blando más importantes de ciertos países líderes⁵⁶:

<p>Estados Unidos</p> <p>Fuentes: ciencia, economía, cultura popular</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marcas comerciales • Prestigio de escuelas de negocio • Inmigrantes • Exportación de programas de TV • Alumnos extranjeros e investigadores en Universidades • Libros publicados • Ventas de discos • Páginas <i>web</i> • 1º en premios Nobel científicos; 2º en literarios • Publicación de artículos científicos • Turistas
<p>Japón</p> <p>Fuentes: ciencia, economía</p> <ul style="list-style-type: none"> • Patentes

55 Joseph Nye, “Limits of American power” en *Political Science Quarterly*, Nueva York, The Academy of Political Science, volumen 117, número 4, invierno 2002-2003, p. 554.

56 Extraído de: Javier Noya, *op. cit.*, p. 3.

- Ciencia y tecnología
- Esperanza de vida

Europa

Fuentes: cultura (lengua, arte, literatura, música, moda y comida) y valores europeos

- Gasto público en acción cultural exterior
- Gasto pública en ayuda al desarrollo
- Gasto público en diplomacia pública
- Lenguas (francés y español)
- Premios nobel de literatura
- Demandas de asilo
- Calidad de vida
- Fútbol como deporte mundial

1.4. Poder Suave y constructivismo desde la teoría en Relaciones Internacionales

Las ideas de Luckmann y Berger, aunque con retraso, llegaron a Relaciones Internacionales de la mano de Nicholas Onuf y Alexander Wendt para quienes, como ocurre en las sociedades internas, la realidad internacional se construye. Su principal aporte vino al cuestionar ontológica y epistemológicamente las bases disciplinarias dadas por el positivismo, de manera general y el realismo (en todas sus variantes), de manera particular.

A partir de los textos básicos de ambos autores (*World of our making*, Onuf, 1989 y *Anarchy is what States make of it*, Wendt, 1992) se han comenzado a realizar, de más en más, investigaciones desde un enfoque constructivista. Así, “de las múltiples influencias provenientes de la propia disciplina de las Relaciones Internacionales los autores constructivistas destacan tres núcleos, todos ellos particularmente interesados en el papel de los factores socio-cognitivos [...]: en primer lugar, la literatura vinculada a la teorización sobre la sociedad internacional, [...] En segundo lugar, las aportaciones de la escuela

neofuncionalista de la integración Europea [...] Y en tercer lugar, la de los estudiosos que se ocuparon de los problemas de la percepción en los procesos de toma de decisiones [...]”⁵⁷.

Sin embargo, aunque una gran parte de las investigaciones constructivistas se han centrado en el papel que juegan las instituciones internacionales formales en la creación de identidades y la modificación de la conducta de los estados a partir de la construcción de “nuevas reglas del juego”. Lo cierto es que, más allá de su aparente “formalismo”, al romper con el positivismo, en el sentido de que el constructivismo aplica un método inductivo más que deductivo, mientras que a nivel ontológico, “concibe a la realidad social no en términos de una estructura material dada sino como una ‘construcción’”⁵⁸ y, a nivel epistemológico, para conocer esa realidad “apela a la hermenéutica, a la historicidad y al estudio de las ideas y del discurso”⁵⁹, la agenda de investigación, hasta ahora recorrida por el constructivismo, puede ser fácilmente ampliada.

En ese sentido, un construir implica, al mismo tiempo, un “deconstruir”. Por lo tanto, “se deben de reinterpretar los textos, mostrando no sólo lo que presuponen, no sólo las diferentes interpretaciones que pueden originar, sino también aquello que no mencionan, y también revelar lo que está oculto”⁶⁰. Quizá es por ello que el constructivismo recurre a la historia pero, a diferencia del positivismo que trata de encontrar en aquélla leyes invariables y repetibles a lo largo del tiempo, para los constructivistas ésta “se convierte en una esfera de diferencia, de variación, de entendimiento del presente extraído de contrastes y conexiones contingentes... [Finalmente, se vuelve a la exhortación marxista] de que el propósito de la teoría no es sólo entender el mundo, sino cambiarlo [...]”⁶¹.

Por lo tanto, no sólo se debe analizar la estructura, sino también su configuración, en una analogía con Geertz, se trata de realizar una descripción densa, que consiste en “desentrañar las estructuras de significación [...] y en determinar su campo social y su alcance”⁶². Así, los métodos interpretativos en Relaciones Internacionales no sólo son esenciales para explicar el por qué de las Organizaciones Internacionales o la naturaleza de la anarquía internacional, sino también, por su base reflexiva más que racionalista, pueden

57 Mónica Salomón González, “La teoría de las Relaciones Internacionales en los albores del siglo XXI: diálogo, disidencia y aproximaciones” en *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, Barcelona, CIDOB, número 56, 2002, p. 33.

58 Jonathan Arriola, “El constructivismo: su revolución onto-epistemológica en Relaciones Internacionales” en *Revista Opinião Filosófica*, Brasil, Sociedade Hegel Brasileira, volumen 4, número 1, 2013, p. 377.

59 *Ídem*.

60 Pierre Allan, “Ontologías y explicaciones en la Teoría de las Relaciones Internacionales” en *Revista Ciencia Política*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, volumen 21, número 1, 2001, p. 102.

61 Christian Reus-Smit, “Leyendo la historia con una mirada constructivista” en *Relaciones Internacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, número 20, junio 2012, p. 66.

62 Clifford Geertz, *op. cit.*, p. 24.

ser capaces de analizar otro tipo de fenómenos que, desde los rígidos marcos del realismo o, de las teorías cuantificadoras, son casi imposibles de estudiar, como por ejemplo: los procesos culturales, el poder blando de las naciones, los movimientos sociales internacionales, las identidades (nacionales y transnacionales), la religiosidad y, por supuesto, las industrias culturales (el cine).

1.5. Cine como una forma de poder blando

Desde el punto de vista de esta investigación, no sólo la ciencia, las universidades o las marcas comerciales forman parte del poder suave de la Unión Americana, sino también las industrias culturales. El propio Nye reconoce que la cultura popular estadounidense podría ser uno de los elementos más importantes de su capacidad hegemónica pues, “un país que se mantiene en el centro de los canales de comunicación popular tiene más ocasión de que se atiendan sus mensajes y de afectar las preferencias de los demás”⁶³. No sólo eso, sino que además se reconoce que, a finales del siglo XX, “si bien, los film norteamericanos representaban sólo el 6 o 7 por ciento de todos los films que se realizaban, ocupaban alrededor del 50 por ciento del tiempo de proyección cinematográfica mundial. De forma general, en 1981, ‘Estados Unidos fue responsable del 80 por ciento de las transmisiones y el procesamiento de datos de todo el mundo’”⁶⁴.

En este sentido, de acuerdo con Huntington, “el control estadounidense de las industrias mundiales del cine, la televisión y el vídeo supera incluso su dominio de la industria aeronáutica. De las películas más vistas en todo el mundo en 1993, ochenta y ocho eran norteamericanas [...]”⁶⁵. Sin embargo, aduce que “hay pocos indicios, por no decir ninguno, que apoyen la suposición de que la aparición de unas comunicaciones planetarias generalizadas esté produciendo una convergencia significativa en actitudes y creencias”.

No obstante, su postura es un tanto acrítica pues, como nos expone Graciela Martínez-Zalce, “los espectadores pueden o no sentirse identificados con las situaciones, los paisajes, los personajes que aparecen ante sus ojos en la pantalla y que, sabemos, han sido previamente seleccionados para configurar el discurso y, por tanto, no son ni gratuitos ni casuales... [Pero], ese conjunto de imágenes y ese hilo narrativo que forma parte de las representaciones de una comunidad, de una región, provocarán una respuesta –ya de identificación, ya de

⁶³ Joseph Nye, *La naturaleza cambiante del poder norteamericano*, op. cit., p. 186.

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, op. cit., p. 68.

rechazo- que contribuirá a la construcción propia de autorrepresentación”⁶⁶. De esta manera, la última parte del presente capítulo tiene por objetivo establecer la relación que existe entre el cine y el poder para, finalmente, describir el nacimiento de una de las industrias fílmicas más grandes de la historia: Hollywood. Sin embargo, cabe destacar que esto será sólo un primer acercamiento, ya que la fuerza global del cine hollywoodense, así como su relación con la política exterior se verá a lo largo de los demás capítulos.

Para comenzar, hay que decir que cada época en la historia de la humanidad ha sido marcada por algún avance o descubrimiento científico o técnico, el cual ha modificado, de manera profunda, la cosmovisión de los individuos de su tiempo. Así, tenemos, por ejemplo, el caso de las revoluciones copérnicas, newtonianas o einstenianas que influyeron de manera decisiva en las ideas de la relación del ser humano con la naturaleza. No obstante, las innovaciones técnicas y científicas no sólo repercuten en los idearios e imaginarios naturalistas, sino que, además, recubren prácticamente todos los aspectos de la vida social, desde las formas de relacionarse los unos con los otros hasta las artes y el entretenimiento, éste ha sido el caso del cine.

Oficialmente, la cinematografía nació el 27 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière exhibieron de manera pública ante la sociedad francesa una serie de imágenes en movimiento que representaban sucesos de la vida cotidiana. La llegada de un tren a la estación fue la que más impactó, pues se dice que, “confundidos y atónitos, estos espectadores, sobre todo los de la primera fila, se echaron de lado para no ser arrollados por la furiosa locomotora. Con ello se quiere decir que la novedad del realismo nunca había llegado tan lejos”⁶⁷. Esta nueva invención se fue sofisticando con el paso de los años, hasta que, finalmente, se convirtió en una de las maneras más innovadoras y dominantes de distracción (y arte) en el siglo XX, ofreciendo a los copartícipes nuevos caminos para relacionarse, en los cuales “la oscuridad de la sala, el anonimato de la asistencia y la mezcla social fueron algunos de los elementos clave para el nuevo pacto [...]”⁶⁸.

En este sentido, los productos culturales deben ser interpretados más allá de su pura expresión artística y llevarse a la discusión en ciencias sociales, pues esta clase de lenguajes implican un correlato político, en el cual se configura “un tipo de comportamiento en el espacio público”⁶⁹. Por lo anterior, podemos afirmar que “desde su origen el cine ha sido un

⁶⁶ Graciela Martínez-Zalce, “El enemigo en la frontera: Canadian Bacon y South Park: Bigger, Longer and Uncut, dos productos fílmicos de los noventa” en *Revista Sociológica*, México, UAM-Azcapotzalco, año 21, número 61, mayo-agosto 2006, p. 211.

⁶⁷ Enrique Pulecio Mariño, *El cine: análisis y estética*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011, p. 15.

⁶⁸ Ana Rosas Mantecón, “Ir al cine: modos de ser en sociedad” en Florence Toussaint Alcaráz (coordinadora), *Los medios en la educación, la cultura y la política*, México, IISUE/UNAM, 2010, p. 92.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 105.

instrumento de generación de identidades tanto a nivel nacional como transnacional, trasladando los planteamientos de la nación productora de una película o grupo de películas determinadas a un grupo de naciones más amplias que el de la nación original”⁷⁰.

En esta misma línea, desde mediados del siglo XX, algunas investigaciones se han ocupado de comprobar el poder económico de la cinematografía. Por ejemplo, “en 1939, ‘Lo que el viento se llevó’ D. Selznick costó 3. 957, 000 dólares y produjo 35. 000, 000”⁷¹. Por lo tanto, el cine no sólo es un medio de expresión o una forma de entretenimiento, sino también, un mercado que desde sus inicios ha sabido diversificarse. En general, para los expertos, el cine comenzó a ser un negocio rentable a partir del nacimiento de los primeros *nickelodeons* o teatros dedicados exclusivamente a la proyección de filmes que, con el tiempo, evolucionarían hasta llegar a las actuales salas de multicinema. Desde ese momento, éste se ha convertido en “una industria determinada por elementos de mercado, sujeta a planteamientos financieros y a la organización de una gestión empresarial”⁷².

Como toda industria, ésta tiene dos etapas básicas: la producción y la distribución, además habría que agregarse una tercera, es decir, la exhibición. La mayor parte de la inversión se cuela hacia la segunda, ya que es donde los empresarios pueden cosechar más frutos. En ese sentido, “hay una gran cantidad de películas producidas y acabadas que nunca llegan a las salas debido a que los distribuidores o las cadenas de cine no quieren apostar por ellas”⁷³. Sin embargo, como cualquier industria, el cine ha atravesado momentos de crisis, en los que ha tenido que reconfigurarse como ha sido, por ejemplo, el caso de la llegada de la televisión. No obstante, por lo menos las estrategias que han seguido las grandes compañías, han logrado que éste haya salido airoso de sus obstáculos.

Así, dentro de la industria cinematográfica gira toda una economía, un tipo de *marketing* que se conforma ya no sólo por la cinta en sí, sino por todo tipo de industrias como la de la música (las famosas bandas sonoras que se venden como un producto más de la película), la de la televisión (el paso de las cintas a la televisión por cable o la producción de telefilmes exclusivos), la del DVD, la del *merchadising* (camisetas, juguetes de edición limitada, llaveros, muñecos, etc.), la del videojuego o inclusive la industria alimenticia con aquella ritualización de asistir a las salas de cine con palomitas y refrescos.

⁷⁰ Julia María Labrador Ben, “Cine e identidades virtuales” en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, volumen 182, número 722, noviembre-diciembre 2006, p. 883.

⁷¹ Roberto Fabregat Cúneo, “El proceso del cine en el mundo y en la cultura y la deformación de los temas culturales a través del cine” en *Revista Mexicana de Sociología*, México, UNAM, volumen 19, número 2, mayo-agosto 1957, p. 393.

⁷² Vicente J. Benet, *La cultura del cine. Introducción a la cultura y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 174.

⁷³ *Ibíd.*, p. 176.

Pero, además, “muchos gobiernos o instituciones públicas dedican importantes recursos financieros o fiscales a mantener las cinematografías nacionales como señal de identidad, incluso cuando se trata de productos de escaso rendimiento económico”⁷⁴, por lo tanto el cine, además de ser una institución económica, es una institución social, que se caracteriza por ser un “instrumento trasmisor de visiones del mundo, de ideologías y representaciones de realidad relacionadas con formas de dominación cultural y económica, sobre todo del mundo desarrollado (y muy principalmente de Estados Unidos) al resto del planeta”⁷⁵.

Con ello se quiere decir que el cine no es la realidad en sí, sino una representación de la misma en el sentido de que “la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario [...]. Mediante el cine, [...] se difunden los estereotipos propios de una formación social”⁷⁶. Así, el cine nos ofrece un discurso social, pero también, como veremos más adelante, histórico, en el que, a través de las imágenes, “se convierte en una narración que recoge de una forma más o menos consciente aspectos del contexto histórico. Cuando la narración cinematográfica es, de forma consciente, una *construcción histórica*, se dota a sí misma de una doble intencionalidad ante la reconstrucción del pasado, la del tiempo que intenta narrar y la del propio momento histórico en que fue elaborado como producto cinematográfico”⁷⁷.

Ahora bien, como recurso de poder, primero habría que recordar que éste no sólo se lleva a cabo por medio de la violencia, sino más bien por la creación de todo un sistema de valores, creencias y conocimientos que benefician a un grupo de individuos o a un individuo por sí solo. Así, existe un poder simbólico, que “se ejerce cuando no se ven a primera vista las relaciones de fuerza. Es decir, cuando ha mandado al exilio otras maneras de ejercer el poder (el poder de violencia física, enviado al exilio del monopolio estatal, aparentemente fuera de la sociedad, pero al mismo tiempo recubierto por la coraza de lo simbólico...)”⁷⁸.

Dentro de la política exterior, este recurso ha sido poco estudiado ya que, en general, como vimos en el apartado anterior, se piensa que existen estrategias más efectivas como la guerra para que un Estado influya o se proteja, en la medida de lo posible, del medio internacional. La etiqueta de “poder suave”, no es más que una abstracción teórica que nos

⁷⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁶ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, traduc. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 28.

⁷⁷ Montserrat Huguet, “La memoria visual de la historia reciente”, en Gloria Camarero (editora), *La mirada que habla. Cine e ideología*, Barcelona, Ediciones Akal, 2002, p. 17.

⁷⁸ Hugo César Moreno, *op. cit.*, p. 8.

sirve para analizar con mayor facilidad la realidad internacional. Sin embargo, dentro de los estudios internacionales, ha habido interesantes investigaciones que demuestran que éste no sólo es una herramienta de influencia, sino también un arma de protección pues, por ejemplo, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, “el gobierno y el cine mexicanos recurrieron a los filmes como un instrumento privilegiado para conformar un nacionalismo defensivo, un patriotismo que buscó hacer del discurso de la unidad y la conciliación interna, así como con Latinoamérica y con los Aliados, el arma ideológica, de contención y de defensa contra el fascismo europeo que amenazaba y que buscaba afanosamente ganar la región para su causa”⁷⁹. A final de cuentas, esta industria, a pesar de su orientación comercial, ha sabido articular “los condicionantes políticos y morales para asegurar su lugar preminente como espectáculo de masas”⁸⁰.

1.6. Ha nacido una industria: Hollywood

Para el año de 2012, la cinta más taquillera (*The Avengers*), producida en Hollywood, recaudaría la cantidad de, más o menos, 623 millones 280 mil dólares⁸¹. Al tomar las estadísticas, podemos percatarnos fácilmente de que, de las cincuenta películas más taquilleras a nivel mundial, el total de las mismas han sido producidas o distribuidas por alguna de las grandes compañías de cine hollywoodense⁸², ya sea por medio de una filial o por ellas mismas, a pesar de que alguna parte de la inversión o el país de producción no ha sido necesariamente Estados Unidos aunque, en la mayoría de estos casos, ha sido alguna nación con lazos históricos y culturales (Inglaterra o Canadá, por ejemplo). ¿Cómo es que

⁷⁹ Francisco Peredo Castro, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)*, Tesis de Doctorado en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, p. i-ii.

⁸⁰ Vicente J. Benet, *op. cit.*, p. 196.

⁸¹ “All time U.S. Box Office” en The New York Times. <http://movies.nytimes.com/movies/boxoffice/us/alltime.html> [Consultada el 12 de febrero de 2013].

⁸² “All-time Box Office Top 100”. <http://www.filmsite.org/boxoffice.html> [Consultada el 20 de julio de 2013]. Para más información ver el Anexo I. A partir de los datos ofrecidos en la tabla, podemos notar que de las 100 películas más taquilleras a nivel mundial (hasta el 2013), 98 fueron filmes estadounidenses (muchos de ellos en co-producción), mientras que sólo 2 fueron distribuidos y producidos netamente por Reino Unido. En cuanto a las co-producciones tenemos que hubo 17 co-producciones Estados Unidos-Reino Unido; 4 co-producciones Estados Unidos-Nueva Zelanda; 2 co-producciones Estados Unidos-Australia; 1 co-producción Estados Unidos-Canadá; 1 co-producción Estados Unidos-Alemania-Reino Unido; 1 co-producción Estados Unidos-Francia-Malta-Reino Unido; 1 co-producción Estados Unidos-Canadá-Taiwán-Reino Unido; 1 co-producción Estados Unidos-Alemania-República Checa. Si dividimos las co-producciones en relaciones bilaterales, de las 98 co-producciones (todas con Estados Unidos) 20 corresponderían a Reino Unido; 4 a Nueva Zelanda; 2 a Canadá; 2 a Australia; 2 a Alemania; 1 a Francia; 1 a República Checa; 1 a Taiwán y; 1 a Malta. En total, de las 100 películas más taquilleras a nivel mundial, por lo menos hasta 2013, 71 cintas fueron producidas y distribuidas netamente por Estados Unidos. Exclusivamente en términos del top 100, podemos observar que Reino Unido es el principal socio estadounidense en cuanto a la creación de “hits taquilleros”.

una pequeña ciudad al oeste de la Unión Americana ha podido convertirse en el centro de la cinematografía mundial? Aunque, en posteriores apartados se hablará de la fuerza global de Hollywood, durante las siguientes líneas se hará una rápida descripción de su historia, poniendo especial atención en las fuerzas que convirtieron este pequeño territorio en la “Meca del cine”, como se la ha conocido durante muchos años.

Según algunos estudios, la industria cinematográfica en Estados Unidos se construyó en cinco etapas: “: 1) La etapa de producción artesanal de finales del siglo XIX; 2) La etapa del monopolio neoyorquino; 3) La etapa del sistema de estudios, de la década de los 20 hasta los años 50; 4) El renacimiento hollywoodense de los años 60, 70, 80; y 5) El nuevo Hollywood de los grandes conglomerados mediáticos de la década de los 90 hasta nuestros días”⁸³.

Durante la primera etapa, las filmaciones eran laxas, caóticas y esporádicas. Según la clasificación de Janet Staiger, fue la época del “*sistema de producción de «operador de cámara»* (fundamentalmente entre 1896-1907) y el *sistema de producción de director*”⁸⁴, en el primer caso, el camarógrafo filmaba cualquier hecho de la vida cotidiana con el fin de impactar al público, mientras que, en el segundo caso, la intención era narrar una historia, por lo que el trabajo se complejizó, ya no sólo era necesario tomar un encuadre que, a los ojos del portador del equipo de filmación, parecía divertido o interesante. Sea como fuera, lo cierto es que desde sus inicios “el negocio del cine conoció una expansión inmediata de la que fueron responsables sus primeros promotores, enviando agentes a distintas partes del mundo tanto para mostrar como para tomar vistas de lugares exóticos o atractivos”⁸⁵.

En la segunda etapa, la industria se concentró en Nueva York-Nueva Jersey, donde se creó el cartel Motion Pictures Patents Company (MPPC)⁸⁶, configurando un monopolio vertical que dominaba tanto la producción como la distribución. Posteriormente, por medio de la ley Sherman (antitrust) y, a petición de algunas productoras independientes, se logró deshacer este cártel neoyorquino, lo que tuvo por consecuencia una primera reestructuración de la industria cinematográfica.

La tercera etapa vino cuando las casas productoras se mudaron a Hollywood, las cuales, a su vez, se dividieron en dos grandes grupos, por un lado las *majors* (RKO, Metro Goldwin Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros y Paramount), que poseían el mayor

83 Argelia Erandi Muñoz Larroa, *op. cit.*, p. 104.

84 Vicent J. Benet, *op. cit.*, p. 180.

85 *Ibid.*, p. 180.

86 La cual sería sustituida unos años después, cuando la industria se mudó a Hollywood por la MPAA (Motion Pictures Association of America).

control de la producción y la distribución y, por el otro, las *minors* (Columbia, Universal y United Artists), que “tenían una sección de producción bastante importante, pero carecían de canales de producción y distribución”⁸⁷, ya que las primeras imitaron las prácticas monopólicas de la MPPC, de tal suerte que compraron grandes salas de exhibición. Así, aunque las grandes compañías de cine controlaban sólo el 15% de las salas, representaban el 70% de la taquilla nacional⁸⁸. Además, se comenzaron a implementar prácticas fordistas para mejorar los rendimientos de las producciones.

La llegada de la televisión a los hogares generó una nueva época. A pesar del reto que representó, la industria logró adaptarse, se vendieron las salas de exhibición y el negocio quedó concentrado principalmente en la distribución. Hubo un mayor número de productoras independientes aunque, para dar salida a sus productos, tuvieron que echar mano de las grandes compañías. Además, justo la variedad de programación que ofrecía la industria televisiva, obligó a las grandes corporaciones a romper años de estandarización, realizando nuevos productos (géneros) para públicos específicos, es decir, la industria se diversificó.

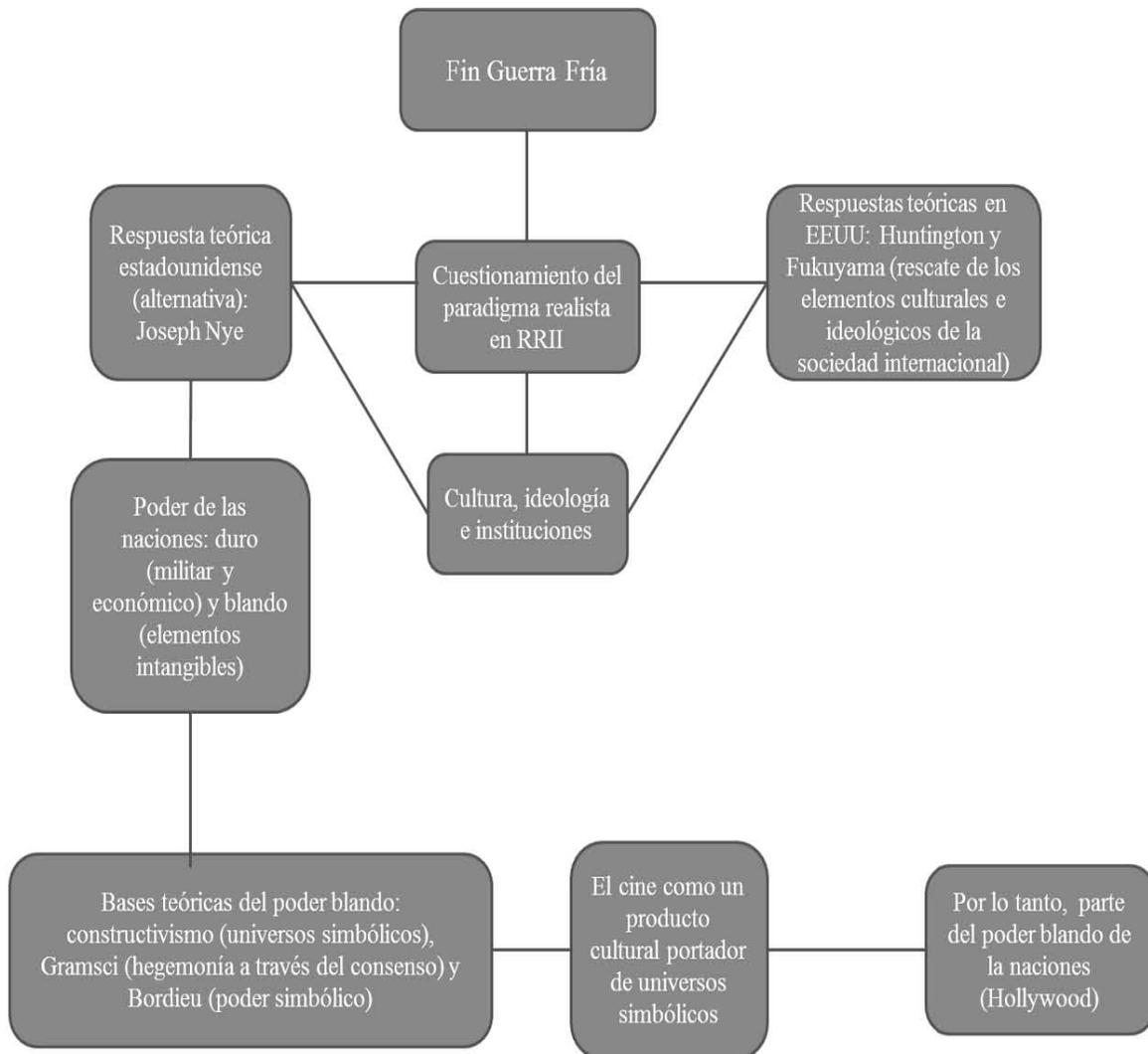
Finalmente, la última etapa sería la actual, que se caracteriza por su transnacionalidad y algunas prácticas monopólicas a través de sus filiales. Así, “entre el 80 y 90 por ciento de las películas comerciales a nivel global son distribuidas por las grandes, que retienen el 30% de la recaudación doméstica y entre 40 y 45% de las ganancias en el exterior”⁸⁹. Ante este panorama, sólo basta preguntarnos ¿Qué tan suave es el poder de Hollywood si durante las negociaciones de la OMC de 1993 la MPAA jugaría un papel importante, aunque oculto, para la liberalización comercial de los productos culturales?⁹⁰

87 *Ibíd.*, p. 185.

88 Argelia Erandi Muñoz Larroa, *op. cit.*, p. 105.

89 *Ibíd.*, p. 113.

90 *Cfr. Ibíd.*, p. 103.



2. Las bases mitológicas de la política exterior estadounidense

Durante el apartado anterior pudimos dar cuenta de la importancia de las industrias culturales en los estudios internacionales. Por un lado debido a su fuerza económica pero también, por el otro, por la manera en que las naciones han utilizado estos productos dentro de su política exterior (*soft power*). Ahora bien, en esta segunda parte retomaremos algunos de los postulados teóricos ya descritos (el constructivismo social de Luckmann y Berger) y añadiremos otros para analizar las bases mitológicas que se encuentran en la política exterior estadounidense y que, como veremos en la última parte de nuestra investigación, se manifiestan en sus discursos cinematográficos.

De esta manera, este tipo de política se ha sedimentado en ciertos mitos fundacionales como “la Frontera, la Ciudad sobre la Colina y el Destino Manifiesto, componentes esenciales de la identidad norteamericana que determinan la relación política y militar de los Estados Unidos con el resto del mundo”⁹¹. En este sentido, la *frontier* ha sido vista por las élites estadounidenses “no sólo... [como] la exportación de recursos financieros y de inversión, sino [también] de la exportación de un prototipo de vida y comportamiento social que modifica la noción de lo socialmente aceptado y de lo moderno en cada Estado al que accede”⁹². En consecuencia, Estados Unidos ha desarrollado una mitología propia que el cine se ha encargado de cristalizar. Entonces, este *soft power* no sólo se trata de un arma que defiende y protege los intereses al exterior, sino también una herramienta para legitimar el propio *establishment* interno.

Antes de comenzar, debemos definir, aunque sea de forma somera y sólo para tener un punto de partida que, a lo largo de la investigación se irá enriqueciendo, lo que es un mito. La palabra mito procede del griego *mythos* es decir, es un relato o cuento. Sin embargo, dentro de su lógica, este tipo de narración no admite un tiempo determinado es, por lo tanto, una “expresión de lo infinito de aquello cuyo comienzo es indefinido”⁹³. Más allá de un tiempo mítico, deberíamos de hablar de un espacio mítico en el cual las comunidades intentan darle sentido a su historia. Según los expertos, los mitos tienen algunas características básicas:

91 Jean Michelle Valantin, *op. cit.*, p. 10-11.

92 Armando Basurto, “Frontier” en José Luis Orozco y Consuelo Dávila (compiladores), *op. cit.*, p. 168.

93 Jan Schultz, “Mito ¿por qué?” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Colegio de Michoacán, número 27, volumen 7, 1986, p. 77.

1) La creación de los mitos, la facultad mitopoética es inherente al proceso de pensamiento y responde a una necesidad humana básica.

2) Los mitos forman la matriz de la cual surge la literatura tanto histórica como psicológica: como resultado de esto, los caracteres, temas e imágenes que aparecen en la literatura son básicamente complicaciones y desplazamientos de elementos similares en mitos y cuentos folclóricos [...]. El mito está basado en una intuición de la solidaridad cósmica de la vida⁹⁴.

Desde mediados del siglo XIX el padre de la sociología, August Comte, apuntaba que la historia universal había pasado por tres estadios básicos. En un principio, el ser humano, con la consciencia aún virgen e incapaz de encontrar otra manera de explicar la realidad, atribuía a las cosas características mágicas o fantásticas, a esta etapa se le llamó estadio teológico o mítico. Posteriormente y, debido al espíritu inquieto que caracteriza a la humanidad, el mundo dejó de ser pensado en términos religiosos para abrir paso a la filosofía, a esta etapa se le nombró como el estadio metafísico. Finalmente, la humanidad alcanzaría una madurez plena, en la cual la ciencia jugaría un papel central en la sociedad, para Comte ésta sería la etapa positiva o científica. Desde la lógica comtiana, en nuestras sociedades las explicaciones mitológicas de la vida no tendrían sentido⁹⁵, sin embargo, ya hace tiempo que la rigidez del positivismo ha sido puesto en tela de juicio. No sólo eso, sino que ha habido una serie de estudios que nos hablan de la importancia de la mitología en nuestras sociedades. Por ejemplo, para Julio Amador Bech, dentro de la estructura del imaginario político se ha configurado una especie de mito escatológico, en cuya base se encuentran “componentes típicos de los movimientos sociales mesiánicos: la proyección utópica, la voluntad de congregar y el ideal de salvación. Desde los levantamientos antiguos medievales a las revoluciones modernas del siglo XX, encontramos las mismas estructuras ideológicas”⁹⁶.

Recordemos que para Luckmann y Berger existen universos y subuniversos simbólicos que se van reconfigurando a través de la historia, éstos tienen la función de ordenar a la sociedad. En este sentido, los mitos han de ayudar al individuo a comprender el mundo. En un principio éstos se transmitían de forma oral, posteriormente, con la llegada de la escritura, éstos encontraron en la literatura la mejor vía. En nuestra época actual podríamos

94 Jenny Asse Cayo, “El mito, el rito y la literatura” en *Casa del tiempo*, México, UAM, octubre de 2002, pp. 54-55.

95 Augusto Comte, *La filosofía positiva*, traduc. Francisco Larroyo, México, Editorial Porrúa, novena edición, 2003, pp. 38-39.

96 Julio Amador Bech, “El mito escatológico como figura y noción esencial del imaginario político occidental” en *Anales de Antropología*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, volumen 36, 2002, p. 195.

decir que la forma más común de transmitirlos es por medio de los discursos audiovisuales⁹⁷. Sin embargo, debemos reconocer que, si pensamos al cine estadounidense como un cine transnacional, es difícil creer que dentro de éste exista alguna referencia a su mitología fundacional.

En primer lugar, debemos recurrir a Benedict Anderson cuando nos dice que “‘el fin de la era del nacionalismo’, anunciado durante tanto tiempo, no se encuentra ni remotamente a la vista. En efecto, la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo”⁹⁸. Con ello no queremos menospreciar las teorías de los regionalismos o de la integración, sino más bien mostrar que, se quiera o no, gran parte de la vida política y social se sigue pensando en términos nacionales, a pesar de que día a día lo internacional cobra mayor peso. Sin embargo, a diferencia de otrora, los discursos nacionales ya no son solamente una serie de palabras rígidas y xenófobas, sino que en muchos casos se ha optado por una forma de pensamiento más suave e incluyente, es decir un diálogo con la otredad (aunque con diferentes grados de inclusión y, en algunos casos, en pos de la “corrección política”). Sea como fuere, una cinematografía tan transnacionalizada como la estadounidense necesita de un análisis complejo para captar los delgados hilos por dónde camina su mitología. Así, no sólo es necesario estudiar la manera como los propios estadounidenses se retratan a sí mismos, sino también como representan al aliado y al enemigo y en qué circunstancias lo hacen (aunque esto será labor de la última parte de nuestra investigación).

Ahora bien, estos discursos míticos, aunque descansan sobre una amplia base de consenso, entendido éste a la manera que, como vimos en el primer capítulo, hacen Bourdieu, Foucault y Gramsci, éstos han sido en gran medida promovidos por las élites para el fortalecimiento del *status quo*. Por lo mismo, será necesario que, dentro de las siguientes líneas, se haga un rápida revisión de la teoría de las élites, la cual tiene su origen en las ideas de Gaetano Mosca, Robert Michels y Vilfredo Pareto, quienes son contrarios a las teorías democráticas al postular que “los gobiernos han sido, son y serán invariablemente gobiernos de minorías, las formas políticas o institucionales carecen de importancia, ya que la dirección efectiva de todos los regímenes está constantemente en manos de una minoría, o mejor dicho

97 Esta tesis ha sido desarrollada por algunos autores como Sartori, quien nos dice que “el vídeo está transformando al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en un *homo videns* para el cual la palabra está destronada por la imagen”. Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, México, Taurus, segunda edición, 2001, p. 11. No obstante, lo anterior sólo sería válido para las sociedades occidentales contemporáneas, ya que debemos reconocer que aún existe un amplio número de sociedades tradicionales que practican la oralidad y están lejos de obtener sus valores, mitos y formas de ser y ver al mundo de la televisión o del cine.

98 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traduc. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 19.

de una clase restringida y privilegiada”⁹⁹. A partir de estos postulados es que Wright Mills y William Domhoff desarrollaron sus análisis de la sociedad estadounidense.

Sin embargo, para el primero, y a diferencia de los autores clásicos de las élites, la importancia de su estudio no reside en la descripción de las cualidades individuales y psicológicas de los miembros de la élite, sino en el entramado institucional y económico, es decir, la estructura, bajo la cual se desarrolla y permite la creación de este tipo de sociedades. De esta forma, para Mills, “el poder en Estados Unidos se halla concentrado en tres instituciones: política, militar y económica. Las tres se hallan sumamente centralizadas y son de naturaleza burocrática, lo que viene a reforzar el poder de quien las dirige”¹⁰⁰. A pesar de las críticas que recibió por parte de los teóricos de la democracia y el excepcionalismo estadounidense, su teoría es innovadora en el sentido de que vincula la política con el orden económico, al mismo tiempo que integra el estudio de las instituciones como un factor *sine qua non* para comprender al poder.

Domhoff sigue más o menos la línea marcada por Mills. No obstante, guarda algunas diferencias y matices en su análisis, ya que para el primero, el segundo había exagerado el papel de los militares en el poder, por lo menos en términos de la sociedad estadounidense. Finalmente, Domhoff llegaría a la conclusión de que la principal fortaleza de las élites es su organización, pues no es que todo el gobierno de Estados Unidos esté dominado por una élite, sino más bien que ésta ocupa los puestos claves¹⁰¹.

En síntesis, durante la primera parte del presente capítulo estudiaremos a la sociedad estadounidense desde la teoría de las élites. Posteriormente, en la segunda parte, mostraremos y describiremos los mitos fundacionales que han guiado y le han dado sentido a su política exterior para, en la última parte, analizar la manera como estos dan orden social a través del *american dream* (al interior) y el *american way of life* (al exterior).

99 Giovanni Busino, “Élite” en José Luis Orozco y Consuelo Dávila (compiladores), op. cit., p. 89

100 Pierre Birnbaum, *La estructura del poder en Estados Unidos*, traduc. Adolfo Murguía, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, p. 118.

101 Cfr. Joel Ruíz, “Teoría norteamericana sobre las élites. Su vigencia en el contexto político y económico actual” en *Espacios Públicos*, Toluca, Universidad del Estado de México, número 26, 2009, p. 177

2.1. La teoría de las élites y el caso estadounidense

De manera general se puede decir que la teoría de las élites establece la predominancia de un grupo social sobre los demás. Desde este punto de vista, la sociedad es un constructo que ha sido diseñado por un número reducido de individuos para satisfacer sus necesidades, por lo cual, dentro de la misma sociedad, se han establecido estructuras funcionales para su reproducción.

Para su análisis, esta teoría parte del concepto de clase social, no obstante, cabe destacar que no existe una definición unívoca de la misma, sino que cada autor la define según las conveniencias de su investigación, resaltando u opacando ciertos atributos según sea el caso. Por ejemplo, para Max Weber, la clase social es una situación en la cual un individuo destaca o no, por su posición en el mercado, de tal suerte que “se establecen, entonces, determinadas oportunidades de vida compartidas por los individuos que son miembros de una determinada situación de clase, lo que implica que poseen un componente causal común en sus posibilidades de obtener ingresos o beneficios a partir de los bienes y/o servicios que pueden ofrecer en el mercado”¹⁰².

No obstante, existen autores que más allá de rescatar el elemento económico, como hace Weber, se centran más en lo cultural. En este sentido, la clase social es “una realidad que comprende el hecho de que la gente viva, coma, juegue, se empareje, se vista, trabaje y piense en niveles contrarios y distintos. Estos niveles son fruto de la fusión de orientaciones ocupacionales, formación cultural, recursos económicos y experiencias vitales, compartidas y análogas [que sostienen] valores, actitudes y estilos de vida parecidos. Cada una de esas semejanzas se reforzará a su vez mediante lazos de grupo, trabajo y amistad que se limitan, en general, a personas que ocupan el mismo nivel de clase”¹⁰³. Por lo tanto, estos valores comunes y estilos de vida similares permiten la cohesión social y el fortalecimiento del sistema.

La teoría de las élites tuvo su origen en los cerrados esquemas del funcionalismo, cuya base mecanicista limitaba el papel del sujeto a roles ya establecidos, la historia de la sociedad avanzaba hacia el “progreso” de forma lineal y no se permitían las “anomalías”, en dado caso de que éstas aparecieran (movimientos sociales, corrientes contraculturales, guerras civiles, etc.) debían ser sofocadas por los mecanismos que el propio sistema

102 Camilo Sémbler R., *Estratificación social y clases sociales. Una revisión analítica en los sectores medios*, Santiago, ONU/CEPAL, 2006, p. 13.

103 Harold M. Hodges, Jr., *La estratificación social. Las clases en América*, traduc. Esperanza Guisan Seijas, Madrid, Editorial Tecnos, 1974, p. 31.

establecía para su auto-preservación (el derecho, la moral, el Estado, etc.). De esta forma, para algunos teóricos de las élites como Wright Mills, esta visión cerrada “impide la posibilidad de hacer análisis comparativos ya que su abstracción conceptual no se fundamenta en ninguna sociedad que pueda ser históricamente verificada”¹⁰⁴. En efecto, la sociedad es un movimiento continuo, un dinamismo que se expresa a través de la historia, la cultura, la política, la economía, etc.

Además de las clases sociales, la teoría de las élites parte del poder como un elemento esencial. No obstante, como ya se ha referido en líneas anteriores al discutir la teoría de Nye, éste, al ser un concepto abstracto, carece de una definición única entre los teóricos y estudiosos, de tal suerte que hay tantas definiciones como autores lo han estudiado. Volviendo a Weber, para aquél “las relaciones sociales en una sociedad aparecen estructuradas a partir de una distribución desigual de poder”¹⁰⁵. Desde esta lógica, en las sociedades existen generalmente clases o grupos con mayores recursos económicos, pero que además utilizan dichos recursos para controlar la mayoría de las instituciones sociales y políticas, creando, con ello, a las llamadas élites.

Según algunos autores, entre ellos Nye, la definición más clásica y aceptada de poder, sobre todo para fines operacionales, ha venido de Weber, cuando afirma que éste es “la oportunidad de un hombre o de un número de hombres para realizar su propia voluntad en una acción comunal incluso contra la resistencia de otros quienes están participando en la acción”¹⁰⁶. Otros autores lo conciben como la relación que permite que “el individuo A afecte el comportamiento del individuo B, porque B desea evitar las sanciones que A podría emplear si B no cumple con sus deseos”¹⁰⁷.

Otros autores se centran más en sus aspectos más técnicos, como la toma de decisiones, de tal suerte que éste vendría a ser “la capacidad o potencial de personas con cierto estatus para establecer condiciones, hacer decisiones, y/o tomar acciones, las cuales son determinantes para la existencia de los otros dentro de un sistema social dado”¹⁰⁸. Como pude notarse, existen un sinnúmero de definiciones de poder, incluso sin siquiera ir a la esencia del mismo, que implicaría sus análisis desde la filosofía para indagar entre sus elementos ontológicos y epistemológicos.

104 Wright Mills, *cit. pos.*, Gabriel Gutiérrez Pantoja, *Metodología de las Ciencias Sociales I*, México, Oxford University Press, 1996, p. 193.

105 Camilo Sémbler R., *op. cit.*, p. 13.

106 Max Weber, *cit. pos.*, Arnold M. Rose, *Political process in American society*, Nueva York, Oxford University Press, 1967, p. 45

107 Peter H. Rossi, *cit. pos.*, *ibid.*, p. 44.

108 Robert O. Schulze, *cit. pos.*, *ibid.*, p. 46.

Por lo tanto, con el espíritu de establecer nuestra definición a partir de las aproximaciones ya citadas, el poder puede entenderse como la capacidad que tiene un grupo de individuos o un individuo por sí mismo para influir sobre el otro o los otros, ya que cuenta con los recursos suficientes (económicos, políticos y sociales); sin embargo, esta capacidad o habilidad trasciende del orden común o cotidiano al político o público cuando su influencia va dirigida al proceso de toma de decisiones. Además, como ya se ha visto, no hay que olvidar que el poder tiene una parte visible o “palpable” si se nos permite el término (instituciones estatales, partidos políticos, puestos de alto nivel, etc.), pero también una parte oculta o simbólica, cuyas investigaciones han sido encabezadas por autores como Bourdieu y la sociología francesa, es decir, no es algo tangible pero sabemos que existe y que puede influir de manera determinante en las acciones de las personas (ideas, valores, ideologías políticas, etc.).

La palabra *élite* tiene sus orígenes en la palabra francesa *élire* que quiere decir elegir o escoger. Por tanto, la *élite* es, desde esta perspectiva, lo contrario a la masa, a lo popular o a la mayoría. La escuela de pensamiento política italiana fue la primera en interpretar a la sociedad a partir del binomio *élite-masa*. Para su principal pensador, Gaetano Mosca, la democracia era una ilusión, pues según sus investigaciones, el poder siempre era detentado por una minoría que utilizaba el discurso de la soberanía popular y las instituciones democráticas para crear una apariencia de legitimidad. Estos grupos podían detentar el poder debido a su organización interna y a sus intereses comunes, los cuales creaban cohesión entre sus miembros, aunque esto no significaba que fueran grupos totalmente homogéneos. Según Mosca, la fuerza de las élites (llamadas por él *clase política*, *clase dirigente* o *clase dominante*) residía en su estructura organizacional, lo que implicaba “una distribución de funciones, de cualidades específicas, de conocimientos técnicos”¹⁰⁹, procurando fortalecer su influencia, inclusive reclutando nuevos miembros cuando era necesario ya que por una parte se aseguraban “los remplazos indispensables y, por la otra, para fortalecer las renovaciones necesarias”¹¹⁰.

Otro teórico importante fue Robert Michels, quien estableció su propia ley también conocida como la “ley de hierro de la oligarquía”, ya que según ésta, en cualquier organización social existe un reducido grupo de individuos que concentran el poder y participan de manera muy activa en la toma de decisiones, excluyendo a los otros miembros del grupo. En todo caso, esta ley ha sido utilizada recurrentemente para explicar cómo es que,

109 Giovanni Busino, *op. cit.*, p. 91.

110 *Ídem*.

en la mayoría de los casos, los procesos revolucionarios terminan estableciendo partidos políticos excluyentes y “conservadores”.

A diferencia de los anteriores, Vilfredo Pareto puso especial atención en el elemento de la personalidad como la piedra de toque que fortalecía a las élites. Es decir, rescata los elementos psicológicos, como la capacidad personal (por ejemplo la astucia). Con ello las élites podían desaparecer, transformarse o sustituirse por otras debido a: “a) la destrucción biológica; b) el cambio de actitudes psicológicas; c) la decadencia”¹¹¹. En síntesis, “tanto Mosca como Pareto, y también Michels, coinciden en que una minoría gobierna la sociedad –élite gobernante o clase política- ocupando los puestos de mando y tomando las decisiones que afectan el conjunto de la sociedad, independientemente de los cambios que puedan existir en su membresía [sic] por el reclutamiento de nuevos miembros individuales procedentes de los estratos más bajos, por la incorporación de nuevos grupos sociales o incluso por el total reemplazamiento de una élite establecida por una contra-élite, como ocurre con las revoluciones”¹¹².

Sea como fuere, la teoría de las élites puede ser coherente y funcionar perfectamente para explicar ciertos fenómenos sociales, sobre todo los relacionados con la “alta” política. Sin embargo, cuando se añade el elemento cultural ésta debería ser tratada con mayor cuidado. Por ejemplo, a partir de sus postulados, se puede inferir que existe una cultura de élite que se “derrama” hacia abajo, por lo que la élite determinaría la cultura popular. Sin embargo, desde mediados de los años setenta, ha habido una serie de investigaciones que ponen en entredicho esta tesis. Una de las más importantes vino de Carlo Ginzburg, y su estudio historiográfico, en su conocido libro *El queso y los gusanos*, en el que se narra la historia de Menocchio (un molinero italiano de la Edad Media) y su concepción del mundo¹¹³ tan diferente a la de las élites de su tiempo. Independientemente del tema, lo importante de su análisis es la pregunta central que se hace, ¿cómo un molinero de la Edad Media pudo desarrollar ideas religiosas tan contrarias a las de la clase dominante (la Santa Inquisición) de su época? La respuesta que encuentra Ginzburg la halla en el folclor, por lo tanto, la cultura popular, aunque tiene una fuerte relación con la cultura de las élites, no es un reflejo de ésta, sino más bien tiene elementos propios, ni la primera determina a la segunda, ni la segunda determina a la primera, sino más bien viven en una relación dialéctica.

111 *Ibid.*, p. 94.

112 Ricardo Cinto, “Estructura de clase, élite del poder y pluralismo político” en *Revista Mexicana de Sociología*, México, IIS-UNAM, volumen 39, número 2, abril-junio 1977, p. 445.

113 *Cfr.* Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, traduc. Francisco Martín, México, Editorial Oceano, 1976, 255 pp.

En general, los análisis sobre la sociedad estadounidense han partido en dos grandes corrientes, por un lado, los partidarios del excepcionalismo estadounidense (*American Exceptionalism: A Double-Edged Sword* de Seymour Lipset como uno de los mejores ejemplos más o menos contemporáneos) y, por el otro, los adeptos a la teoría de las élites (*The Power Elite* de Wright Mills). Desde el primer punto de vista, la Unión Americana es una sociedad sin clases; comúnmente esta idea ha surgido de las impresiones de Alexis de Toqueville en su estudio clásico de *La Democracia en América* en el que, según el autor, Estados Unidos había sido el perfecto caldo de cultivo para crear una sociedad “única”, ya que “la ausencia de un pasado feudal, vastos recursos naturales, particularmente tierra, protestantismo y tolerancia religiosa y, sobre todo, democracia sin revolución democrática”¹¹⁴ llevó a Estados Unidos a ser una de las naciones más modernas y adelantadas de su tiempo sin el costo social y económico que sufrieron las naciones europeas.

En cierto sentido, dentro de esta teoría existe una carga de determinismo, sobre todo cuando los autores que han seguido esta línea de investigación anteponen para su análisis una serie de argumentos superficiales y mecánicos. Es evidente que, si el ser humano, como individuo, es un ser complejo y lleno de contrariedades en sí mismo entonces, las sociedades, al ser un conjunto de individuos, son complejas y contradictorias, es decir, cada sociedad es diferente y excepcional la una de la otra. Por lo tanto, argüir que Estados Unidos es una nación inigualable por los elementos que precedieron a su fundación, es de una simpleza y obviedad tal que no podemos sino rechazar tales argumentaciones. Claro, nuestro rechazo es sólo parcial, ya que, como bien ha explicado Lipset, y principalmente desde un punto de vista más sociológico que político, hay, en esta teoría, varios elementos que son indispensables para explicar adecuadamente la idiosincrasia que existe entre los estadounidenses y, primordialmente, como veremos más adelante, cuando se trata de develar los valores y mitos que recubren a esta sociedad.

A pesar de que “el credo de la no existencia de clases está enraizado en el folklore norteamericano (sic)”¹¹⁵ (particularmente en el *american dream* y el *american way of life*), lo cierto es que desde hace mucho ha habido una serie de autores que desmienten tales afirmaciones. De manera general, dentro de las investigaciones sobre las élites en Estados Unidos, han dominado tres enfoques principales. El primero corresponde a Wright Mills (lo que algunos expertos llaman como el enfoque clásico), el segundo vendría representado por

114 Patricia de los Ríos, “Excepcionalismo” en José Luis Orozco y Consuelo Dávila (compiladores), *op. cit.*, p. 156.

115 Harold M. Hodges, *op. cit.*, p. 19.

Robert Dahl (el enfoque pluralista) y, el tercero, estaría a cargo de William Domhoff (el enfoque mediador).

A diferencia de lo que hicieron Mosca y Pareto, Wright Mills centró su estudio no en las cualidades individuales y psicológicas de los miembros de la élite, sino más bien en el entramado institucional y económico (también llamada estructura) que permite la creación y el mantenimiento de una élite en los Estados Unidos. De esta manera, para el autor, “en las sociedades modernas el poder está institucionalizado y, consecuentemente, la élite es el producto del panorama ‘institucional’ de la sociedad”¹¹⁶. Por lo tanto, un individuo puede ser considerado sólo como parte de la élite si tiene ciertos grados de injerencia o presencia en alguna institución, pues sólo por esta vía se es capaz de influir en el proceso de toma de decisiones (lo que para el investigador estadounidense representa la característica más importante de las élites). En este sentido, según Mills, “el poder en Estados Unidos se halla concentrado en tres instituciones: política, militar y económica. Las tres se hallan sumamente centralizadas y son de naturaleza burocrática, lo que viene a reforzar el poder de quien las dirige”¹¹⁷.

Así, el autor define a la élite del poder como “círculos políticos, económicos y militares que, en un conjunto complejo de pequeños clanes entrecruzados, comparten las decisiones de importancia por lo menos nacionales. En la medida en que los acontecimientos nacionales son objeto de decisiones, la élite del poder es el conjunto de personas que deben tomarlas”¹¹⁸. Finalmente, la conclusión a la que Mills llegaría sería que “el poder está altamente concentrado, vinculado a las altas jerarquías institucionales”¹¹⁹, su teoría sería innovadora en el sentido de que vinculó la política con el orden económico. Estableció, por lo tanto, una conexión entre la visión clásica de la teoría de las élites y el marxismo, al mismo tiempo que integró el estudio de las instituciones como un factor imprescindible para comprender la estructura de poder en la sociedad estadounidense.

Los planteamientos de Mills provocaron varias reacciones en el mundo académico, algunos intelectuales apoyaron sus postulados realizando análisis en la misma línea o cercana a ella. Pero, por el contrario, también suscitó algunos rechazos; este fue el caso de Robert Dahl quien, inconforme ante las conclusiones de Mills, decidiría profundizar en sus postulados para rebatirlos. Según aquél, en realidad no existe una élite del poder como tal, o no por lo menos en los términos planteados por Mills, es decir un eje de poder unánime o

116 Ricardo Cinta, *op. cit.*, p. 446.

117 Pierre Birnbaum, *op. cit.*, p. 118.

118 *Ídem.*

119 Ricardo Cinta, *op. cit.*, p. 447.

casi unánime, sino, en contraste, “existe una pluralidad de centros de poder, gracias a la cual distintos grupos luchan por espacios de influencia en ámbitos específicos. De esta manera, el poder se encuentra repartido, por lo que no se puede hablar de una única élite del poder”¹²⁰.

Dahl, a diferencia de Mills, realizó su estudio a un nivel más local, en la ciudad de New Haven, de donde pudo obtener algunos datos empíricos que fortalecieron su posición con respecto a la multitud de intereses que dominan la estructura de poder en la sociedad estadounidense y los cuales no permiten la consolidación de una sola élite del poder, de tal suerte que, durante su investigación. “ningún grupo tuvo la capacidad de controlar totalmente a la comunidad, por lo que se generó un equilibrio de poderes”¹²¹.

Desde el punto de vista de los pluralistas, el Estado se encuentra bajo un sinfín de presiones, por lo que su principal tarea es conciliar los muy variados intereses de los diferentes grupos que se disputan el poder¹²². En este sentido, se podría decir que la multiplicidad de grupos de presión da como resultado un equilibrio, en el cual ni el gobierno puede abusar del poder ni las diferentes “élites” lo hacen. Lo substancial desde la perspectiva de Dahl es “la importancia que tienen las redes sociales en la conformación de las élites, pues los procesos históricos son conformados por individuos que actúan dentro de estructuras concretas y simbólicas, y que es en ese ámbito intermedio donde las dimensiones económicas, culturales y psicológicas se ven interrelacionadas”¹²³.

En un ejercicio comparativo Pierre Birnbaum nos explica que:

En la teoría de Mills, la rivalidad existe en el interior de la élite; para Robert Dahl, por el contrario, son diferentes élites que se oponen, estando formada la más importante por aquellos que aseguran la dirección del Estado y deben su elección al pueblo. De una identidad social y de una confusión de funciones, Mills deduce la existencia de una élite del poder, de una multiplicidad de élites ejerciendo funciones diferentes se puede concluir el pluralismo. En ambos casos hay oposición y negación; en el primero, son internas; en el segundo externas. En la primera hipótesis hay divergencia de intereses; en la segunda, diversidad de categorías con intereses divergentes¹²⁴.

La discusión sobre las élites que se llevó a cabo durante los años cincuenta y sesenta, llevó a otros autores a intentar establecer un puente entre los dos argumentos dominantes (Mills y

120 Joel Ruíz Sánchez, *op. cit.*, p. 176.

121 *Ídem.*

122 *Cfr. Ídem.*

123 *Ibíd.*, p. 117.

124 Pierre Birnbaum, *op. cit.*, p. 147.

Dahl). Este fue el caso de William Domhoff quien, reconociendo la importancia de ambos postulados, sacó sus propias conclusiones. Para el autor en efecto el gobierno estadounidense está sujeto a distintos grupos de interés, no obstante, y a diferencia de Dahl, esto no significa que esta lucha de conveniencias culmine en un equilibrio perfecto y anule las posibilidades de mantener una clase dirigente. De hecho, para Domhoff, ésta no sólo influye en el proceso de toma de decisiones del gobierno mismo, sino que además se encuentra imbricada en distintos ámbitos sociales que posibilitan su fortalecimiento. En este sentido, su principal fortaleza radica en su organización, pues no es que todo el gobierno de Estados Unidos esté conformado de una sola clase, sino que los miembros de la misma ocupan los puestos clave, “de manera particular en aquellas áreas como las finanzas, la política exterior y el comercio”¹²⁵.

La principal diferencia que Domhoff guarda con Mills, es por cuanto a la conformación de la élite del poder, ya que para el primero el segundo había exagerado el papel de los militares, seguramente porque el estudio de Mills se realizó poco después de la Segunda Guerra Mundial y principios de la Guerra Fría cuando aún se vivía una fuerte paranoia por la seguridad. Sin embargo, posteriormente, Domhoff agregaría algunos datos para comprobar la subordinación de la autoridad militar al poder civil, de tal suerte que para él, “los militares no desempeñan un papel predominante en el importantísimo proceso político de tomar decisiones. No obstante, [subraya] que el control de los militares por parte de la clase superior a través del Consejo Nacional de Seguridad, el Departamento de Defensa y las asociaciones militares hace que sus oficiales de mayor grado sean miembros de la élite del poder”¹²⁶.

Antes de pasar al siguiente punto, debemos aclarar que, si aplicamos esta teoría a la cultura, principalmente a los productos culturales, debemos estar conscientes de que, en efecto, existen valores y mitos creados con el fin de sostener y fortalecer a una o varias élites; no obstante, éstos se van resignificando y reconfigurando debido a las sinergias internas que representa ser un producto de consumo, es decir, aunque estos valores y mitos en esencia son los mismos, la forma en que se presentan en los discursos (literarios, simbólicos o audiovisuales) va variando en la medida en que se busca llegar a un mayor público. Además, por lo menos en el caso de Hollywood, no sólo se pretende satisfacer a los consumidores locales, sino también a los que se encuentran en sus mercados extranjeros.

125 Joel Ruíz Sánchez, *op. cit.*, p. 177.

126 G. William Domhoff, *op. cit.*, pp. 180-181.

2.2. Elementos mitológicos en la cultura estadounidense: los mitos fundacionales

“La historia de la colonización inglesa en la América del Norte comenzó una hermosa mañana de abril de 1607, cuando tres naves azotadas por las tormentas, del capitán Christopher Newport, echaron anclas cerca de la embocadura de la bahía de Chesapeake [...] El establecimiento de una nación nueva en América del Norte no fue cosa de fiesta. Supuso un trabajo áspero, sucio, pesado y peligroso”¹²⁷. De esta forma comienza el primer capítulo de uno de los libros de historia más populares para acercarse a la historia de Estados Unidos. Al leer estas líneas podemos concluir que la nación estadounidense tuvo sus orígenes en un grupo de hombres valientes y fuertes y, en cuyo espíritu, se encontraba el amor al trabajo duro y al progreso.

Ciertamente ha habido algunos otros autores que, lejos de ceñirse de ciertas ideas románticas para describir la historia, han centrado sus inquietudes en lo que no se dice, en “la otredad” si se nos permite la utilización de este término. Es verdad, entonces, que en buena medida las colonias inglesas en América del Norte se convirtieron en el hogar de un amplio número de refugiados políticos y religiosos que traían en ciernes un germen libertario¹²⁸. Sin embargo, irónicamente, fue en esos mismos territorios donde se desarrolló una de las segregaciones raciales más duraderas en la historia occidental contemporánea y la cual apenas finalizó a mediados de los años sesenta del siglo XX. Howard Zinn escribe al respecto que “no hay país en la historia mundial en el que el racismo haya tenido un papel tan importante y durante tanto tiempo como en los Estados Unidos... [esto debido a que] En las colonias inglesas, la esclavitud pasó rápidamente a ser una institución estable”¹²⁹.

Pero esta idea de retratar la otra mirada o ser críticos del sistema y el *status quo* no es un fenómeno nuevo o reciente, por ejemplo, ya desde el siglo XIX filósofos como Henry Thoreau opinaban que el gobierno estadounidense no era más que “una especie de fusil para el pueblo mismo... tan es así que este gobierno por sí mismo nunca promovió empresa alguna

127 Allan Nevins, *et al*, *op. cit.* p. 11.

128 La referencia más conocida a este pasaje de la historia estadounidense es la que respecta al *Mayflower*, que ha dado origen, incluso, a una de las celebraciones nacionales más importantes en el país del norte (*Thanksgiving day*), pues según la historiografía oficial: “Una congregación de calvinistas ingleses establecidos en Holanda estaban haciendo planes para trasladarse al Nuevo Mundo. Estos ‘peregrinos’ [...] habían sido perseguidos por haber negado la supremacía eclesiástica del rey [...] Poseían tres dirigentes de destacada capacidad [...] Los hombres comunes eran íntegros, industriosos y sobrios, así como valientes y templados [...], luego de conseguir una licencia para establecerse en América, un barco llamado *Mayflower* y las necesarias provisiones, se prepararon para soportar los rigores de los territorios salvajes”. *Íbid.*, p. 16.

129 Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, traduc. Toni Struble, País Vasco, Hiru, 2009, p. 31.

y en cambio sí mostró cierta tendencia a extra limitarse en sus funciones”¹³⁰. Entonces si hace ya más de un siglo que, ciertos pensadores, han tenido consciencia de los excesos de los grupos gobernantes ¿por qué celebraciones como el “día de acción de gracias” siguen siendo tan populares?¹³¹ Para responder esta pregunta debemos recurrir a nuestras dos teorías base.

Como se ha visto en apartados anteriores, en general las sociedades tienden a la verticalidad, es decir al establecimiento de grupos gobernantes en el sentido más amplio. Así, son los miembros de este pequeño grupo los que llevan a cabo las decisiones y guían a la mayoría, ya sea desde un punto de vista teológico (los arzobispos o el Papa en el caso del catolicismo por ejemplo), económico (los grandes empresarios), político (los diputados o el presidente), social (los líderes sindicales), etc. Sin afán de entrar de lleno a la teoría política, podemos decir que estos grupos pueden ser más cercanos a la democracia o al autoritarismo, pero a final de cuentas son ellos quienes tomarán las decisiones más importantes en una sociedad. En este sentido, un miembro de la élite puede ser parte de uno o varios subgrupos, por ejemplo, en Estados Unidos es muy común encontrar que los diputados, senadores o miembros de los órganos estatales son al mismo tiempo que servidores públicos, grandes empresarios o, inclusive, líderes religiosos¹³².

Los procesos de legitimación permiten establecer un orden social, éstos se refieren a toda acción que es realizada por una élite o grupo minoritario cuyo fin es justificar su poder (económico, político y social) ante la población que no es parte del mismo, en otras palabras, es “el método para mantener la obediencia y la desigualdad estructurada”¹³³. Por lo tanto, se desarrollan mecanismos psicológicos para convencer a los miembros de la no élite de que la

130 Henry David Thoreau, *Del deber de la desobediencia civil*, traduc. María Eugenia Díaz, México, UNAM, 2005, p. 18.

131 No obstante, cabe aclarar que esta celebración además de ser originariamente una conmemoración patriótico-religiosa ha pasado también, en la actualidad, a pintarse de un matiz comercial. Según la tradición estadounidense, el cuarto jueves del mes de noviembre se reúnen familiares y amigos entorno a un gran banquete para cenar y dar gracias por los acontecimientos positivos que se hayan tenido durante el año (se dice que los primeros colonos europeos lo hicieron para agradecer las buenas cosechas a pesar del inhóspito clima que caracterizaba la costa este de América del Norte, lo que se interpretó como una señal divina de que la Providencia daba su consentimiento para que allí se desarrollara un pueblo fuerte y unido). Al día siguiente, las tiendas de todo el país abren con ofertas y rebajas para dar inicio a la temporada de compras navideñas, lo que se conoce como el *Black Friday*. De acuerdo con algunas cifras, a pesar de la crisis económica, en 2012 se gastaron alrededor de once mil doscientos millones de dólares en las tiendas de Estados Unidos. Cfr. <http://www.animalpolitico.com/2012/11/dia-de-accion-de-gracias-supera-a-viernes-negro/#axzz2iI9DZWBF> [Consultada el 18 de octubre de 2013].

132 Por citar sólo un ejemplo, Hillary Clinton, quien fuera secretaria de Estado (21 de enero de 2009-1 de febrero de 2013) en la primera administración del aún presidente Barack Obama, ha fungido como parte de la mesa directiva de Wal-mart durante varios años. Cfr., http://www.nytimes.com/2007/05/20/us/politics/20walmart.html?pagewanted=all&_r=1& [Consultada el 16 de octubre de 2013].

133 Harold R. Kerbo, *Estratificación social y desigualdad. El conflicto de clases en perspectiva histórica y comparada*, traduc. María Teresa Casado, Madrid, McGraw-Hill, 1998, p. 219.

desigualdad es moralmente aceptable, siendo natural la existencia de individuos más privilegiados que otros¹³⁴. Desde este punto de vista, se puede “identificar la legitimación de la desigualdad y la autoridad con respecto a: 1) las élites individuales y su *status*; 2) un régimen determinado de poder y su autoridad y sus políticos; 3) un sistema determinado de estratificación social o economía política; y 4) la estratificación y las desigualdades de riqueza y autoridad”¹³⁵.

En realidad, este proceso es complejo, ya que nadie estaría dispuesto a aceptar la desigualdad de la distribución socioeconómica de manera automática, para ello se necesita la influencia de varios factores, entre ellos los culturales y psicológicos, además de adecuados mecanismos de movilidad social que permitan la estabilidad del sistema cuando éste es amenazado por un “envejecimiento” de las élites. Así mismo, los grupos privilegiados (aquellos que se encuentran en las capas más altas de la sociedad) han de desarrollar un macroproceso de legitimación que, de acuerdo con Kerbo, sería “macro en el sentido de que las élites deben ir más allá de una tendencia psicológica de la aceptación de la desigualdad para lograr legitimar las instituciones sociales que generan su poder y privilegios”¹³⁶. En este sentido, debemos recurrir de nueva cuenta a los subuniversos simbólicos planteados por Luckmann y Berger, en particular los discursos mitológicos (o teológicos), científicos y audiovisuales (o cinematográficos en nuestro caso).

El hecho de que las historias nacionales oficiales utilicen frases casi poéticas o retóricas (“una hermosa mañana”, “se prepararon para soportar los rigores de los territorios salvajes”, etc.), no son decisiones al azar, sino más bien se debe a los procesos de mitificación que los estados necesitan para legitimar el *status quo*. Por mitificación debemos entender, de manera muy laxa y general, transformar un hecho histórico cualquiera en un mito, de tal suerte que éste contenga elementos explicativos y teleológicos de toda la realidad en sí, a partir de ciertas premisas universales, en otras palabras cualquier mito pretende explicar cuál es la naturaleza del ser humano, cómo es el mundo, hacia dónde camina la historia, etc., por lo que los mitólogos lo han ligado al mesianismo.

Aunque aparentemente la historia y la política estarían “purificadas” de estos elementos mitológicos, algunos estudiosos se han dado a la tarea de rastrear estas bases míticas, principalmente por medio del mesianismo político, el cual contendría tres partes importantes: una proyección utópica, una voluntad para congregarse y, finalmente, una idea

134 *Cfr. Ídem.*

135 *Ídem.*

136 *Ibid.*, p. 231.

latente de salvación¹³⁷. Tanto las sociedades tradicionales, como las modernas, echan mano de este tipo de explicaciones. Sin embargo, es en Estados Unidos donde estos mitos parecen justificarse tanto científica, como culturalmente. Es decir, nos encontramos ante una sociedad donde las fronteras entre política, economía, religión, ciencia y cultura parecen difuminarse, en palabras de José Luis Orozco, “aparentemente es la ‘combinación de la teología puritana y la mística empresarial corporativa’”¹³⁸.

Como ya hemos mencionado al principio de este apartado, académicamente el mito de Estados Unidos como una nación excepcional (excepcionalismo americano), tuvo sus orígenes en las observaciones de Alexis de Tocqueville, sin embargo, a lo largo de la historia han existido autores que reafirman estas ideas a partir de ejemplos actuales, este es el caso de Seymour Lipset y Stanley Hoffmann. El primero nos da las claves para entender a la sociedad estadounidense desde su interior, mientras que el segundo nos da la visión de su política exterior desde el punto de vista de la excepcionalidad.

Lipset parte su análisis de la idea de una ideología común entre los miembros de la sociedad estadounidense, que si bien, todos en general proceden de diferentes culturas y credos, en realidad comparten una serie de premisas básicas que les da cohesión como sociedad, es lo que el autor nombra como “americanismo”. Así, “la ideología de la nación puede describirse en cinco palabras: libertad, igualitarismo, individualismo, populismo y *laissez-faire*”¹³⁹, de esta forma, los estadounidenses se diferencian de las demás naciones al no haber desarrollado una identidad nacional en el sentido clásico o europeo, sino más bien, como nos afirma el autor, a partir de un compromiso ideológico.

Para comprobar sus aseveraciones, el autor utiliza el método comparativo. Por lo tanto, cuando afirma que la sociedad estadounidense es igualitaria, no trata de insinuar que en ésta no existan pobres o ricos, sino más bien, que en comparación con otras sociedades, como Europa o Canadá, por ejemplo, la de Estados Unidos es más igual o tiende más a la igualdad. De esta tesis desprende una de las cuestiones más interesantes para los sociólogos: ¿por qué en Estados Unidos no se ha desarrollado un socialismo fuerte, o por lo menos un sindicalismo nacional?, a lo que nos responde que justamente esta igualdad se refleja en el

137 Cfr. Julio Amador Bech, “El mito escatológico como figura y noción esencial del imaginario político occidental”, *op. cit.*, p. 199.

138 José Luis Orozco, *Érase una utopía en América. Los orígenes del pensamiento político norteamericano*, México, UNAM, 2008, p. 19.

139 Seymour Lipset, *El excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 33.

establecimiento de una fuerte clase media, la cual, al no tener graves contradicciones, desvanece las posibilidades del surgimiento de un socialismo radical como en Europa.

El conservadurismo y el liberalismo es otro de sus objetos de estudio. Para Lipset la sociedad estadounidense es esencialmente liberal, pues tanto la izquierda como la derecha en la Unión Americana brotan de la misma fuente, es decir, el liberalismo inglés, teniendo sólo algunas tenues diferencias en lo que respecta al papel del gobierno, mientras que los conservadores son partidarios del Estado mínimo, los liberales creen más en las regulaciones públicas. Tal como dice el autor, en Europa los conservadores son herederos directos de los monarquistas, sin embargo, en Estados Unidos jamás hubo una monarquía a la cual proteger, por lo tanto, es absurdo clasificar las ideologías políticas de acuerdo al pensamiento europeo, pues los estadounidenses, desde sus inicios, han vivido una realidad completamente distinta. En palabras del autor, “lo que los europeos llaman “liberalismo” los norteamericanos lo llaman “conservadurismo”: se trata de una doctrina profundamente antiestatista que subraya las virtudes del *laissez-faire*”¹⁴⁰.

De acuerdo con Lipset, una de las cosas que ha dado fuerza a la sociedad estadounidense es su sistema de gobierno, éste refleja las preocupaciones de los padres fundadores por crear una República y una constitución que fuera resistente a los tiempos. En primer lugar, se ha establecido un Estado mínimo que obstruye lo menos posible los asuntos privados de la sociedad. En segundo lugar, se ha optado por un complejo sistema de pesos y contrapesos, de vigilancia mutua entre los diferentes poderes públicos para que no haya excesos de ninguno de éstos. Hay que recordar que estas dos características responden al miedo natural que los colonos y los padres fundadores tenían de la tiranía.

La constitución, además, ha establecido mecanismos para priorizar un sistema bipartidista antes que uno multipartidista, esto a partir de la tesis del voto útil, es decir, en Estados Unidos la gente vota por un candidato sólo si existen posibilidades de que gane, lo que reparte los votos en los dos candidatos más fuertes. No obstante, a pesar de que este tipo de sistema podría parecer ineficiente para cumplir los intereses de la ciudadanía, parece ocurrir todo lo contrario, pues las donaciones y la cultura del *lobby* han hecho que los congresistas se sientan más presionados por cumplir una agenda ciudadana que una agenda de partido, es decir, Estados Unidos carece de una disciplina partidista, lo que ha derivado en la debilidad de su ejecutivo, pues a pesar de que pueda ganar un gran número de escaños, en realidad esto no asegura que tendrá el apoyo de los legisladores de su partido.

140 *Ibid.*, p. 41.

Otra característica de Estados Unidos, es ser uno de los países con mayores índices de delincuencia. No obstante, el autor explica que esto se debe probablemente a la propia ideología materialista de la sociedad, en la cual el éxito económico es una de las metas más importantes a la que cualquier miembro de la sociedad debe aspirar, en palabras de Lipset, “la cultura norteamericana [sic] aplica todas las normas de una sociedad absolutamente competitiva. Los ganadores se lo llevan todo”¹⁴¹. Pero, a pesar de esto, el patriotismo y el optimismo es otra de las características de la sociedad estadounidense, de tal suerte que “los norteamericanos [sic] siguen orgullosos de su nación, mostrando un mayor sentido de patriotismo y una fe en que su sistema es superior a todos los demás”¹⁴².

Por cuanto a la economía, Estados Unidos tiene una de las mejores y más dinámicas economías del mundo, a pesar de la difícil situación que ha venido acarreado desde la década de los setenta, el autor atribuye esto a la capacidad de la economía estadounidense de saberse adaptar a las circunstancias adversas, manteniendo, incluso, niveles de vida y salarios más altos en comparación de sus principales competidores, es decir, Europa y Japón principalmente.

La religión, pero sobre todo el sectarismo protestante, ha jugado un papel importantísimo en la construcción del excepcionalismo norteamericano. El autor rescata la tesis de Max Weber, en la cual afirma que la ética protestante permite el desarrollo de una economía capitalista más dinámica y competitiva. Pero, además, la religión, como piedra angular de la sociedad, la han vinculado, incluso, a su política exterior, de tal suerte que, para los norteamericanos, “los conflictos con el extranjero invariablemente entrañan una batalla del bien contra el mal”¹⁴³. Esta religiosidad y deseo por el Estado mínimo, ha incidido en la filantropía, de tal suerte que los estadounidenses se han convertido en el pueblo que más aporta de su bolsillo para diferentes causas, principalmente las religiosas, de salud y educativas, lo que a su vez ha generado un débil Estado benefactor en comparación con otras economías desarrolladas.

Por su parte, Hoffmann extrapola esa excepcionalidad norteamericana a su política exterior, afirmando que Estados Unidos es excepcional en su geografía, en sus instituciones y en su comportamiento. Sin embargo, estas características que le han convertido en un Estado fuerte, le ha acarreado, también, dilemas para su seguridad. De tal suerte que hoy, ante las nuevas amenazas mundiales, el gobierno norteamericano debe replantearse esa

141 *Ibíd.*, p. 57.

142 *Ibíd.*, p. 63.

143 *Ibíd.*, p. 85.

excepcionalidad y construir su hegemonía no sólo a partir de la fuerza, sino también a partir del consenso¹⁴⁴.

En contraste a las tesis de la excepcionalidad encontramos el punto de vista de Stiglitz para quien, desde un estudio económico, afirma que Estados Unidos experimentó una época dorada después de la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, ésta se ha ido degradando cada vez más a partir de la década de los sesenta. Así, el mayor cambio ha venido después de la época de Reagan, donde la polarización de la sociedad en ricos y pobres ha sido cada vez mayor, de tal suerte que sólo el 1% de la población total del país disfruta de los mayores beneficios, mientras que el restante 99% se reparte entre la clase media y los más pobres, quienes cada día, conforme se alarga la crisis, parecen ser los más. En este sentido, para el autor, la principal característica de la sociedad estadounidense como una sociedad de clases medias está apunto del aniquilamiento.

De acuerdo con Stiglitz, una de las mayores debilidades del sistema económico estadounidense es su precario Estado de bienestar. En el caso del desempleo, a pesar de que existen políticas locales y federales para asegurar que las personas desempleadas sigan percibiendo un ingreso, éste es mínimo, lo que degenera su calidad de vida. De tal suerte que la gente se ve obligada a tomar empleos mal remunerados con tal de percibir un poco más de dinero. La actual crisis ha aumentado el riesgo de quedar sin empleo, aunque este es mayor para las personas de mediana edad, la cual se supone, es el lapso más productivo de su vida. La inseguridad laboral acarrea, al mismo tiempo, una inseguridad económica, pues “perder el empleo, significa la pérdida del seguro de salud y, quizá, incluso perder el hogar”¹⁴⁵.

La crisis económica y el aumento de la desigualdad social han cambiado las viejas dinámicas de la sociedad estadounidense. Así, por ejemplo, son cada vez más los jóvenes que al salir de las universidades no logran conseguir un empleo, por lo tanto terminan regresando a la casa de sus padres ya que no pueden afrontar una vida independiente. Incluso a pesar de ser considerado un país desarrollado, en Estados Unidos existen una gran cantidad de pobres, de tal suerte que, “para el año 2011, el número de familias en extrema pobreza –quienes viven con dos dólares al día por persona o menos, la medida utilizada por el Banco Mundial para países desarrollados- se había doblado desde 1996 a 1.5 millones”¹⁴⁶.

144 Cfr. Hoffmann, Stanley, “American exceptionalism: a new version” en línea http://dev.wcfia.harvard.edu/sites/default/files/640__American_Exceptionalism.pdf [Consultada el 16 de octubre de 2013].

145 Joseph E. Stiglitz, *The Price of Inequality*, Nueva York, W. W. Norton & Company Inc., 2012, p. 12.

146 *Ibid.*, p. 16.

Por lo tanto, para el economista estadounidense, describir a la Unión Americana como la tierra de las oportunidades se ha convertido más en un mito o discurso que en una realidad. Lo cierto es que la desigualdad va en aumento y los ricos se vuelven más ricos mientras que los pobres se vuelven más pobres, aún más, miembros pertenecientes a la antes clase media han comenzado a moverse a los “desprotegidos”. Para mantener su estilo de vida las personas han debido trabajar más, pero incluso con estas medidas la mayoría de la población no ha logrado incrementar su nivel de bienestar y, por el contrario, muchas de las veces lo han visto descender.

Estados Unidos ha mantenido la imagen de una economía rica, según el autor, gracias a los mecanismos macroeconómicos que se utilizan para medir el desarrollo en un país, principalmente el Producto Interno Bruto. No obstante, Stiglitz hace una crítica severa a esta metodología, pues afirma que el PIB da una idea de la riqueza total de una nación, pero no del bienestar de su población. Así, si se eliminaran los ingresos de los más ricos del PIB, entonces Estados Unidos no podría ser considerada como una de las naciones más ricas del planeta.

Sin embargo, a pesar de las duras observaciones que hace Stiglitz a la economía estadounidense, popularmente se sigue considerando a los Estados Unidos como la tierra “prometida”. Solo por citar un ejemplo, entre el 2000 y el 2009 se calculó que anualmente migraban hacia Estados Unidos un promedio de 500 mil mexicanos en busca de oportunidades laborales y mejores condiciones de vida¹⁴⁷. Aunque los hechos “objetivos” nos dicen que la economía estadounidense está atravesando por un momento de crisis, la migración sigue y, seguramente, los migrantes que año con año arriban lo hacen con la esperanza de que allí podrán encontrar una mejor calidad de vida, sean verdad o no los números. Esto puede explicarse a partir de la consolidación de los mitos del *self made man* (el hombre hecho a sí mismo), el *american dream* y el *american way of life* que la cultura popular estadounidense, pero sobre todo la industria cinematográfica que ha estado ligada prácticamente desde su nacimientos a los mercados y audiencias mundiales¹⁴⁸, han expandido globalmente.

147 Cfr. <http://www.eluniversal.com.mx/notas/587208.html> [Consultada el 18 de octubre de 2013].

148 En un meticuloso estudio historiográfico Ruth Vasey nos muestra cómo es que desde los inicios de la industria, “las dimensiones mundiales de las audiencias de Hollywood influyeron en la naturaleza de sus productos”. Ruth Vasey, *The world according to Hollywood, 1918, 1939*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 3.

2.3. El destino manifiesto, la ciudad sobre la colina y la *frontier* o la construcción del *American dream* y el *American way of life*

Aunque la cultura popular estadounidense ha estado ligada de alguna u otra medida a culturas extranjeras, mucho antes, incluso, de que el paradigma de la globalización fuera puesto en boga, debido, en parte, a las constantes oleadas de inmigrantes¹⁴⁹, que hasta cierto punto resultaron en el establecimiento de una “cultura de masas universal” que “ha servido como laboratorio para crear productos culturales adaptables al mercado internacional”¹⁵⁰. Lo cierto es que la Unión Americana tiene una cultura propia, cuyas bases están cimentadas en su historia, pues ninguna nación, por extremadamente “universal” o “transnacionalizada” que sea, puede escapar de su pasado ni de las particularidades que éste le brinda.

Como ha argüido por largo tiempo la psicología freudiana, la infancia es la etapa más importante del ser humano, pues es en ésta donde se crean y forman los elementos cognoscitivos y emocionales más básicos, es decir, la infancia funge como el pilar o sostén de lo que se será posteriormente, en otras palabras, es allí donde se moldea nuestra manera de ser. Desde el punto de vista del constructivismo social hablaríamos de la socialización primaria. Conforme la persona va creciendo, se va llenando de más experiencias, olvida algunas y resignifica otras. Sin embargo, aunque ya no recordamos con claridad nuestros años infantiles, “nos quedan, como en las ciudades perdidas, restos que nos sirven para reconstruir su arquitectura”¹⁵¹.

En un ejercicio comparativo, podemos decir que los estados son como personas y la historia de las naciones como la infancia. Lejos de caer en un determinismo psicologista o historicista, nuestro argumento es que la historia, pero sobre todo su fundación y los mitos que acompañaron ésta, influyen en la forma de actuar y de relacionarse de los estados. Como afirma Alexander Wendt, los estados actúan anárquicamente en el medio internacional porque piensan que la sociedad internacional es anárquica, son agresivos con los potenciales enemigos, porque piensan que son potenciales amenazas, por lo tanto, son los estados los que

149 No sólo las colonias en América del Norte se fundaron a partir de las migraciones de europeos (ingleses y holandeses principalmente) que venían huyendo de la censura religiosa, sino que, además, ya cuando éstas se habían conformado en una nación (Estados Unidos) éstas no pararon, por el contrario, se intensificaron y por si fuera poco, se agregaron otras etnias (suecos, alemanes, japoneses, chinos, mexicanos, etc.) que terminó por ligar el crecimiento de la economía interna a la mano migrante. Cfr. “La inmigración en la historia de Estados Unidos”, *Programa de Información Internacional del Departamento de Estado de los Estados Unidos*. <http://iipdigital.usembassy.gov/st/spanish/publication/2008/09/20080919144039emanym0.150326.html#axzz2lUtngbza> [Consultada el 18 de noviembre de 2013].

150 Richard Pells, “¿Existe el McMundo?” en *Istor*, Ciudad de México, CIDE, año III, número 11, 2002, p. 88.

151 Santiago Ramírez, *Infancia es destino*, México, Siglo XXI, decimotava edición, 2003, p. 11.

construyen la realidad internacional y aunque la estructura determina el actuar de los estados los estados con sus acciones también determinan la estructura¹⁵².

En efecto, este “pensar” la realidad internacional del Estado tiene su origen no sólo en una estructura internacional que es externa a éste, sino que también existe a la vez en él mismo desde el momento de su fundación. Sin embargo, debemos estar conscientes de que esta historia particular influye, más no determina el actuar en su totalidad. Por ejemplo, aunque parte de la mitología estadounidense es sentirse el pueblo elegido por Dios para guiar a la humanidad a la felicidad¹⁵³, lo ciertos es que durante los años de la Guerra Fría la política exterior estadounidense se basó en un meticuloso cálculo de la balanza de poder más que en un mesianismo absoluto, aunque nunca fue dejado de lado. Es decir, si los políticos estadounidenses hubiesen guiado completamente sus acciones imbuidos en un mesianismo total, no se habrían replegado en Vietnam o habría aceptado el socialismo cubano durante la Crisis de los Misiles, pues “tenían la protección de la Providencia”, sin embargo esta *realpolitik* no fue obstáculo para que sus discursos estuvieran impregnados de cierto matiz teológico.

A propósito de este último punto, en la literatura dedicada al estudio sistemático de la historia y la política exterior de los Estados Unidos, los expertos han notado la existencia de tres mitos estadounidenses fundamentales, los cuales están íntimamente relacionados con el cómo, el por qué y quiénes fueron los encargados de fundar la nación del norte. Así, desde esta visión, la Unión Americana se ha sustentado en los mitos del destino manifiesto, la ciudad sobre la colina y la frontera (o *frontier*).

Estados Unidos fue el producto del cristianismo protestante sectario. Hay que recordar que durante los años de la reforma ciertos grupos de cristianos fueron perseguidos por sus ideas religiosas y políticas. En su clásico estudio, Max Weber nos explica la importancia económica del reformismo eclesiástico en el capitalismo, pues estos valores puritanos de amor al trabajo, austeridad y ahorro se transformaron en un tipo de filosofía utilitaria y pragmática. Ayudándose de los escritos de Benjamín Franklin, Weber nos hace notar que este ideario sirvió para potencializar lo que en la práctica ya ocurría en los primeros

152 Cfr. Alexander Wendt, “La anarquía es lo que los estados hacen de ella. La construcción social de la política de poder” en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, número 1, marzo 2005, pp. 1-47.

153 Además, con el paso del tiempo no sólo se creyó que los estadounidenses estaban destinados a guiar a la humanidad a la felicidad, sino también al buen gobierno (democracia occidental o burguesa) y a un mejor sistema económico (capitalismo de libre mercado). Cfr. Leopoldo González Aguayo, “La mitología estadounidense, sus consecuencias en la política internacional y la forma de neutralizar a sus críticos” en *Relaciones Internacionales*, México, Facultad de Ciencias Política y Sociales, UNAM, número 95, mayo-agosto 2006, pp. 43-55.

años del capitalismo. En otras palabras, el capitalismo ya existía antes de que los protestantes existieran, sin embargo, fue su ideología lo que creó un “espíritu” económico capitalista, pues los puritanos no sólo trabajaban y ahorraban sus ganancias, sino que las invertían¹⁵⁴.

Weber concluyó que, aunque el capitalismo se fortaleció a partir de un elemento teológico éste, a final de cuentas, se desprendió de su religiosidad para caminar por sí mismo gracias al desenvolvimiento casi natural de sus mecanismos materiales¹⁵⁵. En cierta medida, el sociólogo alemán tiene razón, pues hoy en día ni la inversión, ni el ahorro, ni los préstamos, ni los bancos, ni los empresarios, etc., necesitan de una justificación religiosa para su acción. No obstante, aunque en la mayor parte del mundo esto pueda ocurrir de esta manera, en Estados Unidos la interpretación de la realidad por medio de los discursos teológicos sigue siendo una parte esencial de la vida económica, política, social y cultural.

Así, mientras que en Europa los sueños de la modernidad se intentaban concretar de modo violento a través de la Revolución Francesa de 1789, 1848 y de la Comuna de París de 1871, es decir, con el derrocamiento del Antiguo Régimen sostenido por las religiones cristianas (el protestantismo en las monarquías nórdicas, el catolicismo en las monarquías mediterráneas y el ortodoxismo en las monarquías centroeuropeas y eslavas), del otro lado del Atlántico, Alexis de Toqueville (1830) afirmaba que “América todavía es el lugar donde la religión cristiana ha mantenido el poder real más grande sobre las almas de los hombres [...] la atmósfera religiosa del país fue lo primero que me impactó a mi llegada a Estados Unidos”¹⁵⁶. En efecto, las Trece Colonias no sólo se fundaron por un grupo de puritanos profundamente religiosos, sino que, además, este cristianismo radical se mantuvo mucho tiempo después de la transformación de éstas en una nación independiente por medio del mito del destino manifiesto.

En pocas palabras, el destino manifiesto se refiere a la creencia de las élites políticas estadounidenses de sentirse el pueblo elegido por Dios para guiar los destinos de la humanidad. Como afirman algunos especialistas, “se trata de una pretensión nacional que es la consecuencia comprensible de las creencias religiosas de los primeros colonos de Nueva Inglaterra [...] que les convencieron de que sus austeros asentamientos en tierras salvajes

154 Cfr. Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, traduc. Luis Legaz Lacambra, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 2011, pp. 85-114.

155 Cfr. *Ibid.*, p. 246-250.

156 Alexis de Toqueville, *La democracia en América*, cit. pos. Jon P. Alston, “Tendencias religiosas en Estados Unidos: la politización de la derecha religiosa” en Mónica Vereá y Silvia Núñez (coordinadoras), *El conservadurismo en Estados Unidos y Canadá. Tendencias y perspectivas hacia el fin del milenio*, México, CISAN-UNAM, 1997, p. 327.

representaban un nuevo inicio en la historia de la humanidad”¹⁵⁷. Ante la decadencia de Europa los colonos comenzaron a desarrollar un cierto desprecio por el Viejo Continente, por lo que intentaron romper con su pasado y establecer una historia propia a través de lo único que les unía: el capitalismo y la cristiandad.

Según algunos historiadores, “los Estados Unidos jamás fueron simplemente una prolongación del Viejo Mundo: fueron lo que sus primeros colonizadores previeron y sus padres de la patria planearon conscientemente, a saber: algo nuevo en la historia”¹⁵⁸. De esta forma, contrariamente a lo que ocurría en Europa, “los filósofos americanos no fueron convocados para luchar contra el *Establishment*: ellos eran el *Establishment*. No desgastaron sus corazones o sus vidas en esfuerzos fútiles por echar abajo las injusticias y las tiranías del pasado; ellos pudieron consagrarse a la construcción del futuro”¹⁵⁹. Con el tiempo, el mito del destino manifiesto logró concretarse en políticas internacionales muy específicas, como por ejemplo, la doctrina Monroe.

Esta política, dirigida particularmente a América Latina, tuvo su origen en el mensaje emitido por el entonces presidente de los Estados Unidos, James Monroe, en el año de 1823, ante el Congreso quien, partiendo de la posible intervención de España e Italia a Latinoamérica para recuperar los territorios perdidos, declaró sobre las jóvenes repúblicas americanas que “en lo sucesivo no deben ser consideradas como sujetas a alguna colonización por ninguna potencia europea... [de tal suerte que], cualquier intervención europea, con el objeto de oprimir a los estados americanos o de controlar de cualquier otra manera su destino será considerada como una prueba de enemistad con los Estados Unidos”¹⁶⁰. Así, este paternalismo estadounidense para con América Latina no sólo limitó las relaciones del Viejo Continente con América, sino que además desembocó en muchas ocasiones en intervenciones directas y en políticas agresivas, como lo acontecido en Cuba durante los años de la Enmienda Platt¹⁶¹ (1901).

157 William Pfaff, “El destino manifiesto de Estados Unidos: ideología y política exterior” en *Política Exterior*, Madrid, Estudios de Política Exterior, número 117, mayo-junio 2007, p. 58.

158 Allan Nevins, *op. cit.*, p. 7.

159 Henry Steele Commager, *The Empire of Reason*, cit. pos. José Luis Orozco, *Érase una utopía en América. Los orígenes del pensamiento político norteamericano*, *op. cit.*, p. 11.

160 James Monroe, cit. pos. Allan Nevins, *op. cit.*, p. 165.

161 Ésta fue una ley promulgada por el Congreso de Estados Unidos y añadida a la Constitución de Cuba como un apéndice, en el que la isla caribeña aceptaba la ocupación militar estadounidense en caso de “emergencia”, cedía parte de su soberanía a éstos y se le prohibía realizar acuerdos con potencias extranjeras que pusieran en riesgo su independencia. Cfr. Lorenzo Meyer, “La política de buena vecindad: su teoría y su práctica en el caso mexicano” en *Extremos de México: Homenaje a Don Daniel Cosío Villegas*, México, El Colegio de México, 1971, p. 242. El 18 de noviembre de 2013, el secretario de Estado de los Estados Unidos, John Kerry, durante una reunión de la Organización de Estados Americanos (OEA), afirmó que la doctrina Monroe había llegado a su fin y que la Unión Americana estaba más dispuesta a cooperar que a imponer sus intereses sobre la región.

Sin embargo, esta idea del pueblo estadounidense como “faro del espíritu humano” se cristalizó en las élites políticas en dos momentos clave. En primer lugar, con la Declaración de Independencia, cuando Thomas Jefferson (redactor de ésta) argüía que existían “verdades evidentes, que todos los hombres son creados iguales, que son dotados por el creador de ciertos derechos inalienables, entre los cuales están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad, que para garantizar estos derechos se instituyen entre los hombres los gobiernos, que derivan sus poderes legítimos del consentimiento de sus gobernados [...]”¹⁶². El segundo momento sería durante los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando Henry Luce (empresario estadounidense) declaraba que “la experiencia americana [...] es la clave del futuro... América debe ser el hermano mayor de las naciones en la hermandad del hombre”¹⁶³. Mientras que por su lado, Cordell Hull, secretario de Estado en los años de Franklin Roosevelt, agregaba al respecto, en referencia a los valores estadounidenses de propiedad privada, libre empresa, libre comercio y democracia, que “todos estos principios y políticas son tan beneficiosos y atractivos para el sentido de justicia, de derecho y de bienestar de los pueblos libres de todas partes [...] que, en el curso de pocos años, toda la maquinaria internacional debería estar funcionando satisfactoriamente”¹⁶⁴.

En la cultura popular estadounidense este “llamamiento” salvador se ha visto reflejado a través de su “industria cinematográfica... [donde] el guerrero se presenta como modelo a seguir en la lucha entre el bien y el mal”¹⁶⁵. Por ejemplo, es notable el caso de *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013), en cuya primer escena se muestra la decadencia del pueblo de Krypton a causa de un gobierno decadente, incapaz de afrontar la destrucción de su medio ambiente y la insurgencia de un general rebelde (Zod). Como única esperanza, el científico Jor-El y su esposa Lara envían a su primogénito, Kal-El, a la tierra con la esperanza de que éste continúe con la preservación de su especie. El pequeño alienígena llega a Smallville, Kansas, Estados Unidos, donde es adoptado y criado por una típica familia de granjeros estadounidenses. Con el tiempo el “espíritu” de su padre, codificado en la supercomputadora de su nave espacial, le revela que la principal razón de la decadencia de su pueblo fue la

Sin embargo, sólo la historia, con el tiempo, podrá mostrarnos la sinceridad de estas palabras. Cfr. “La Era de la doctrina Monroe ha terminado”, *CNN México*, en línea, <http://mexico.cnn.com/mundo/2013/11/18/la-era-de-la-doctrina-monroe-ha-terminado-asegura-john-kerry> [Consultada el 19 de noviembre de 2013].

162 “The Declaration of Independence”, 4 de julio de 1776, en línea, http://www.archives.gov/exhibits/charters/print_friendly.html?page=declaration_transcript_content.html&title=NARA%20%7C%20The%20Declaration%20of%20Independence%3A%20A%20Transcription. [Consultada el 22 de noviembre de 2013].

163 Henry Luce, *cit. pos.* Paul Kennedy, *Auge y caída de las grandes potencias, op. cit.*, p. 565.

164 Cordell Hull, *cit. pos. Ídem.*

165 Marcos Cueva Perus, *El culturalismo estadounidense. Una mirada histórica*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2008, p. 137.

excesiva planificación de la sociedad, a tal grado que los habitantes de Krypton comenzaron a perder su individualidad y su libertad de elección.

Profundamente relacionado con el destino manifiesto, encontramos el mito de la ciudad sobre la colina. Al igual que el primero, esta creencia tiene sus raíces en el cristianismo estadounidense, de tal suerte que los colonos fundaron sus pueblos en altas colinas para recordar el pacto que Dios tenía con el hombre. Con el tiempo, estas ciudades fueron relacionadas con una especie de “Nueva Jerusalén”, por lo tanto, cualquier ataque a su territorio sería un sacrilegio, pues sería como atacar la tierra de Dios¹⁶⁶ y justificaría cualquier acción bélica (como ocurrió con Pearl Harbor o los ataques terroristas del 11 de septiembre). Pero además, este mito ha creado una arquitectura particular que ha sido representada en la cultura de masas estadounidense por medio de series televisivas como *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012) o películas como *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), donde los vecindarios suburbanos dejan de ser sólo casas con tejado y cercas blancas para convertirse en un personaje más de la historia (y en el que el *american dream* tiene resultados pesadillescos).

Finalmente, tenemos el mito de la *frontier*. Como concepto, éste fue acuñado en 1893 por Fredrick Jackson Turner, a partir de sus ideas, los teóricos de la “frontera” la han definido como “un espacio donde lo civilizado se vuelve menos europeo y se funda sobre una base de idiosincrasia y pertenencia netamente norteamericana [sic]”¹⁶⁷. En ese sentido, a partir de “la frontera, Estados Unidos se ha convertido para Occidente “en un mito del renacimiento de la humanidad, sin el pecado, el mal, la pobreza, la injusticia y la persecución que habían caracterizado al Viejo Mundo”¹⁶⁸. Sin embargo, podemos añadir que este mito tuvo sus bases en el *farmer* (granjero o pequeño propietario) de Thomas Jefferson. El político estadounidense sentía un gran aprecio por la filosofía de Rousseau y Locke, de tal suerte que su pensamiento tuvo como base la “doctrina de los derechos naturales, fe en los hombres, perfectibilidad de la naturaleza humana, beneficios de la educación, culto a la razón, búsqueda de la felicidad, voluntad popular y democracia”¹⁶⁹. En este sentido, la educación y la pequeña propiedad crearían una élite natural cuyo máximo representante sería el *farmer*.

Para las élites estadounidenses, la conquista del Oeste fue una manera de completar el sueño jeffersoniano de establecer una sociedad de pequeños propietarios dedicados a

166 Cfr. Jean-Michel Valantin, *op. cit.*, pl. 14.

167 Amando Basurto, “Frontier”, en Consuelo Dávila y José Luis Orozco, *op. cit.*, p. 160.

168 Rollo May, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, traduc. Luis Botella García, Madrid, Ediciones Paidós, 1992, p. 87.

169 Pierre Birnbaum, *op. cit.*, p. 15

trabajar la tierra y alimentar su espíritu. Sin embargo, aunque este proyecto nunca logró concretarse, si devino en el comienzo de un mito patriótico y maniqueo que “nunca dejó de oponer al ‘buen vaquero’ contra el ‘mal indio’ o incluso el ‘mal mexicano’, inferior frente a un heroísmo retratado en *El Álamo* (1960)”¹⁷⁰. Así, el mito de la frontera y el buen granjero se han representado un sinnúmero de veces en la cultura popular estadounidense por medio de *westerns* o historias dedicadas al medio oeste. Como explica Marcos Cueva Perus, “la conquista del lejano oeste fue glorificada con el ‘vaquero’ y sus proezas, desde Buffalo Bill hasta la ‘épica’ texana de Larry McMurtry y su *Lonesome Dove* (1989) o *Streets of Laredo* (1995)... [De esta forma], la frontera se volvió famosa porque promovía el individualismo a ultranza y, a falta de gobierno o autoridad, cada quien debía bastarse a sí mismo”¹⁷¹.

Aunque el mito de la *frontier* y el *farmer* han sido parte indispensable del credo americano, lo cierto es que éstos no se han sostenido por sí mismo, sino que han debido recurrir a dos mitos secundarios: el *self made man* u hombre hecho a sí mismo y la igualdad de oportunidades. Como explica Pierre Birnbaum, estos mitos han impedido la aparición de movimientos extremistas en Estados Unidos y han prevenido todo cuestionamiento acerca del poder de las élites y grupos gobernantes¹⁷². Por si fuera poco, esta concepción de la sociedad encontró su justificación en el plano científico por medio del evolucionismo de Darwin y la sociología darwinista de Herbert Spencer¹⁷³.

Para algunos autores, esta constelación mitológica, en el sentido de que un mito lleva a otro y es imposible comprenderlo sin antes haberse acercado al anterior, se sintetiza en el llamado “americanismo” que, según algunas definiciones, es una “categoría ideológica referida a las diversas manifestaciones y usos históricos del nacionalismo norteamericano y su proyección mundial. Histórica y empíricamente expresada por diversas organizaciones patrióticas, religiosas, empresariales y laborales o por comités congresionales y senatoriales”¹⁷⁴. Pero este americanismo vendría dado en dos partes. Por un lado, el *american dream* y, por el otro, el *american way of life*.

El primero estaría ligado al Destino Manifiesto, a la Ciudad sobre la Colina o “Nueva Jerusalén”, estamos hablando de un sueño que sólo pudo logarse en la tierra prometida, en ese espacio físico que es Estados Unidos y ha sido bendito por la Providencia. En una de sus últimas publicaciones, Samuel Huntington advierte contundentemente a los migrantes que,

170 Marcus Cuevas Perus, *op. cit.*, pp. 105-106.

171 *Ibid.*, p. 144

172 Pierre Birnbaum, *op. cit.*, p. 46.

173 *Cfr. Ibid.*, p. 23.

174 José Luis Orozco, “Americanismo” en José Luis Orozco y Consuelo Dávila, *op. cit.*, p. 15.

“no hay un sueño ‘americano’. Hay sólo un sueño norteamericano, creado por la sociedad anlogo-protestante. Si los mexicano-americanos desean compartir este sueño y estar en esta sociedad, deben, por tanto, comenzar a soñar en inglés”¹⁷⁵. Este soñar en inglés al que se refiere Huntington, ha sido retratado por la industria cinematográfica estadounidense en cintas como *I. Q.* (Fred Schepisi, 1994), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), *A beautiful mind* (Ron Howard, 2001), *Real women have curves* (Patricia Cardoso, 2002), *The perks of being a wallflower* (Stephen Chbosky, 2012), por mencionar sólo algunas.

Por su lado, el *american way of life* (o estilo de vida americano), estaría ligado a la *frontier*, pero sobre todo a un modo de vida exportable, cuya base serían los valores estadounidenses pero sin “la bendición de la providencia”, sería pues, un hablar o pensar en inglés sin soñar en inglés si lo exponemos desde una lógica huntingtoniana. Este modo americano de hacer las cosas no sólo ha sido retratado ampliamente, y con ironía, por la propia cultura popular estadounidense con series televisivas como *The Simpsons* (Matt Groening, 1989- presente) o *Family Guy* (Seth McFarlane, 1999- presente), sino que autores literarios tan clásicos como Oscar Wilde (británico) se han ocupado también de este modo de hacer las cosas con cuentos como *The Canterville Ghost* desde 1887. Sin embargo, es con la llegada del cine que esta promoción de los valores estadounidenses se potencializó, pues, como expone Ruth Vasey, “las películas de Hollywood actuaron como una especie de publicidad extendida para los productos orientados a la vida cotidiana que fueron los sellos distintivos del siglo veinte estadounidense –y, más directamente de los productos de Estados Unidos”¹⁷⁶. Actualmente, esta relación del cine con el estilo de vida americano, la publicidad y el consumo de masas se ha profundizado, pues mientras que en un principio sólo se mostraban los productos como tal (las estufas, lavadoras, lavaplatos, aspiradoras, etc.), ahora se realizan jugosos contratos económicos con marcas específicas, como por ejemplo el realizado entre la empresa de juguetes Mattel y Disney Pixar para promover a su muñeca Barbie en las películas de *Toy Story II* (John Lasseter, 1999) y *Toy Story III* (John Lasseter y Darla K. Anderson, 2010).

175 Samuel Huntington, *Who are we? The challenges to America's national identity*, Nueva York, Simon and Schuster, 2004, p. 256.

176 Ruth Vasey, *op. cit.*, p. 42.

3. Lo internacional de lo visual

A lo largo de la presente investigación hemos mostrado cómo es que las industrias culturales son un elemento indispensable de poder para los estados y su política exterior. Aunque en la literatura especializada en relaciones internacionales, los productos culturales (literatura, cine, televisión, arte, etc.) han sido relegados a un segundo o tercer plano, en pos de otros fenómenos de estudio “más importantes” o “relevantes” para la sociedad internacional como la guerra, el hambre, la cooperación científica y técnica, el comercio exterior, etc., lo cierto es que ha habido un intento por integrar el análisis de estas industrias a los estudios en relaciones internacionales, principalmente a partir de la teoría del poder blando de Joseph Nye.

Desde este enfoque, podemos decir que en las industrias culturales existen tres elementos indispensables para profundizar en la comprensión de la sociedad internacional. En primer lugar, alrededor de ellas gira todo un aparato económico; en segundo lugar, son valiosas portadoras de significados, símbolos, estereotipos, resignificaciones, representaciones, etc., que reflejan de manera consciente o inconsciente la cultura de sus sociedades y, en tercer lugar, pueden ser utilizadas por los gobiernos para influir sobre otras culturales. Por lo tanto, tal como los estudiosos del poder blando han argumentado, no es posible que la cultura pueda definir al vencedor de una guerra en el campo de batalla, pero sí puede aumentar o disminuir el número de aliados e influir sobre la opinión pública internacional.

Se ha elegido al cine hollywoodense por su carácter paradigmático, que no sólo se limita al tamaño de su economía, sino también a la fuerza de su expansión alrededor de todo el mundo (por ejemplo, es bien sabido que el cine de la India, también conocido como Bollywood, es el mayor productor de cine a nivel internacional, pero su distribución global es francamente escasa, siendo a lo mucho un rival regional para Hollywood pero jamás mundial)¹⁷⁷. En el apartado anterior hemos analizado brevemente los mitos que han acompañado la formación de los Estados Unidos, sin embargo, ha llegado el momento de “aterrizar”, si se nos permite la expresión, nuestras ideas a algo más concreto. Por lo tanto, durante las siguientes líneas estudiaremos cómo estos mitos no sólo existen en un plano teórico y metahistórico, sino también se encuentran en la vida cotidiana de las personas a través de sus industrias culturales, en este caso, el cine. Nuestra hipótesis de trabajo es que si

177 Se calcula que en Bollywood se producen alrededor de 800 películas al año y se venden 15 millones de entradas al día. *Cfr.* <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/03/cultura/1367605450.html> [Consultada el 2 de enero de 2014].

bien, el cine hollywoodense es uno de los más transnacionalizados del mundo, lo cierto es que, dentro del mismo, se siguen representando y resignificando parte de la mitología propiamente estadounidense, que al mismo tiempo, ha dado orden y sentido a su política exterior, sin embargo, sólo podemos acceder a estos mitos en la cinematografía a través de la hermenéutica.

El concepto de “industria cultural” tuvo sus orígenes en la Escuela de Frankfurt en 1947 a partir de la teoría crítica desarrollada por Theodor Adorno y Max Horkheimer. Desde esta perspectiva, una de las principales preocupaciones de los autores fue la incapacidad que estos productos tenían para transmitir profundamente la cultura debido a su estandarización. Al respecto, con la llegada de la modernidad y la reproducción masiva, las sociedades occidentales habían comenzado un proceso de degradación de sus artes.¹⁷⁸ Sin embargo, a pesar de ello, las industrias culturales siguen siendo portadoras de todo un aparato simbólico y por lo tanto, dentro de sí mismas, no sólo reflejan, sino que incluso resignifican los valores fundamentales de las sociedades en donde fueron creadas.

Así, aunque los productos masificados de las sociedades occidentales son diseñados para ser consumidos y, de esta manera, son estandarizados con el fin de quitar toda especificidad cultural, esto es prácticamente imposible, pues al ser hechos por seres humanos y, a su vez, estos seres humanos ser parte de una cultura, una tradición y una historia, lo más probable es que estos productos se permeen en mayor o menor grado de la cultura que los creó o donde nacieron, por lo tanto, los valores específicos de esa cultura serán resignificados y mostrados de manera implícita, ya no explícita, a favor de ganar un mayor mercado, aunque seguirán conservando cierta “esencia” de su cultura original.

En este sentido, con todo y su mercantilización, los productos culturales audiovisuales (cine, televisión, videoclips, fotografía, etc.) forman parte de la memoria visual de las sociedades. De alguna forma, no sólo son el resultado de las fuerzas del mercado o de los sentimientos de su autor, sino también tienen la función social de representar el estado anímico de las sociedades a través de una simbología compleja visual y auditiva. En este punto, ha surgido un debate acerca de que tan válido o no es la utilización de los filmes de entretenimiento como un documento histórico, político y social. No obstante, en respuesta a esta paradoja, muchos autores también han comenzado a cuestionar la validez del documental frente a la ficción pues, finalmente, éste, al igual que el primero, es un relato armado. Sin embargo, más allá de cuestionarse sobre qué tan “científico” o no es el análisis de un filme

178 Cfr. Jean Pierre Warnier, *La mundialización de la cultura*, traduc. Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 20-22.

para la realización de conclusiones generales sobre la sociedad a la que estamos estudiando, más bien deberíamos poner atención en sus límites.

Al respecto, podemos decir que ni el cine de ficción, ni el cine documental, ofrecen la realidad en sí, no reproducen a la sociedad o a la cultura a la perfección, sino más bien la representan, en el sentido que Gadamer da a la representación, es decir, el mundo que aparece allí “no está ahí como una copia a lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser”¹⁷⁹. Es justo ese “límite” el que nos tiene que servir de punto de partida para nuestro análisis, ya que lo que no se dice o el cómo se dice nos puede hablar más de una sociedad o cultura que lo dicho en sí. En este sentido, el cine puede funcionar como un medio con un valor incalculable para acercarnos a la idiosincrasia de ciertas sociedades, pues por muy “transnacionalizado” que éste sea, en él se representan los valores, los temores, las ideas, la cultura y los mitos de la sociedad de la cual es parte. A propósito de este último punto, “como representación simbólica, los mitos lanzan mensajes con el fin de preservar o cambiar el contexto en el que se producen”¹⁸⁰, de allí la importancia de su estudio.

Para la última parte de nuestro trabajo hemos elaborado un *corpus* fílmico. Para ello hemos tomado dos criterios, ambos vinculados con nuestra hipótesis de trabajo: a) ser películas cuyo argumento general verse sobre temas de política internacional y: b) haber recibido el premio Oscar como mejor película o mejor director (1989-2013).

Si tomamos los premios Oscar como un punto de referencia, y sólo acercándonos de manera superficial, sin indagar de manera profunda en los discursos sino más bien guiándonos por el argumento general de cada filme, podemos notar que, de 1989 a 2013, de las 24 películas premiadas en la categoría de mejor director, 8 de las mismas (33.3%) tratan temas directamente relacionados con la política internacional¹⁸¹, principalmente tocando el tema de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam. Pero, además, si incluyéramos no sólo el tema de la política internacional (contemporánea) sino, también, epopeyas bélicas o de ficción (*Braveheart*, 1996; *The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2004) y la construcción del *american dream* y el *american way of life* (*Dances with wolves*, 1991; *Titanic*, 1998; *American Beauty*, 2000; *The Departed*, 2007; *Slumdog Millionaire*, 2008), nuestra lista aumentaría a un 15 sobre 24 o 62.5% del total. Posiblemente este número podría

179 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, traduc. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, p. 185.

180 Montserrat Huguet, “La memoria visual de la historia reciente”, en Gloria Camarero (editora), *op. cit.*, 2002, p. 9.

181 *Born on the fourth of July* (1990); *Schindler's List* (1994); *Forest Gump* (1995); *The English Patient* (1997); *Saving Private Ryan* (1999); *The Pianist* (2003); *The Hurt Locker* (2010); *The King's Speech* (2011). <http://oscar.go.com/oscar-history/year/2012> [Consultada el 17 de abril de 2013]

aumentar si tomamos en cuenta otras categorías como mejor película, mejor guion, mejor sonido, etc.

Sin embargo, el punto central de esta argumentación no es saber si se hacen muchas o pocas cintas sobre temas que implican parte de la mitología estadounidense o donde se retrata la relación conflictiva entre dos o más sociedades, sino que, las que se realizan, son legitimadas ante la crítica y la opinión pública internacional de manera simbólica a través de premiaciones. Así, nos encontramos frente a una estructura complementaria: primero el filme crea un discurso político cuyas bases se encuentran en una mitología fundacional y, en segundo lugar, éste gana prestigio interna e internacionalmente por medio de premios como el Oscar.

Pero las cosas nunca son tan fáciles como aparentan. *El paciente inglés* y *El discurso del Rey* pueden presentar ciertas “anomalías”, pues ninguna de estas cintas trata directamente la seguridad nacional estadounidense, ambas son de origen británicas, y lo que es más, la primera es la adaptación de una novela cuyo escritor es canadiense (aunque hay que recordar que Estados Unidos fue aliado de Inglaterra durante las dos conflagraciones mundiales), no obstante, se encuentran dentro de esta estructura de legitimidad. *Belleza Americana* puede mostrar otro caso problemático, pues a lo largo de todo su desarrollo parece criticar el estilo de vida de la clase media alta estadounidense (la historia gira alrededor de Lester Burnham y la frustración que siente hacia su vida monótona y conflictiva con su ambiciosa esposa Carolyn). *Slumdog Millionaire* sería otro caso, pues la historia ocurre en la India y el director (Danny Boyle), por si fuera poco, como en el primer caso, es británico.

En realidad es muy probable que casi todas las películas sean “anómalas” en alguno u otro sentido, no obstante, lo importante es captar que el discurso mítico que ha acompañado el nacimiento de Estados Unidos y que, además, ha sido transmitido por el cine, no se realiza de forma mecánica, sino más bien ha sido significado y resignificado según las circunstancias sociales e históricas. Por lo tanto, es necesario poner especial atención en las finuras de las metáforas y símbolos utilizados, para comprender cómo se dice y por qué se dice

Además, existe otro problema pues, si el gobierno de Estados Unidos después de la Guerra Fría utilizó discursos anti-terroristas para legitimar sus intervenciones, ¿por qué Hollywood ha prestigiando cintas cuyo eje central no ha sido necesariamente la política exterior actual o las “nuevas” amenazas, sino más bien aquéllas que han replanteado alguna parte de la historia mundial? Con ello no se quiere decir que no existan este tipo de filmes, de hecho, en el mercado ha habido un sinfín de productos visuales (series de televisión, documentales, películas taquilleras, *video homes*, etc.) que tocan temas como el terrorismo,

el tráfico de armas, la seguridad nacional estadounidense, la crisis económica, etc. No obstante, las grandes producciones que Hollywood ha premiado, por lo menos dentro de sus dos categorías más importantes (mejor película y mejor director en los premios Oscar), salvo *The Hurt Locker*, han reconstruido viejas glorias (Segunda Guerra Mundial) o viejos fracasos (Guerra de Vietnam) más que cuestionar o aprobar la política exterior actual.

Cabe destacar que este estudio está limitado por dos elementos externos a la investigación, es decir, el tiempo y el espacio. Por lo tanto, nuestro análisis no pretende ser exhaustivo ni categórico, sino, por el contrario, dibujar algunas líneas para futuros trabajos más aventurados. En este sentido, quizá hubiera sido más rico incluir un mayor número de cintas, sin embargo, creemos que, en general, las seleccionadas cuentan con suficientes anomalías para realizar un adecuado ejercicio de contraste.

Hay que añadir que nuestra hipótesis fue hecha en un estado de pre-comprensión o de “pureza teórica” si se permite la expresión, será la empiria la que dará la última palabra. Al respecto y, apelando de nueva cuenta, al breve tiempo y espacio que se tiene, la examinación de las cintas se hará de manera general a partir de tres clasificaciones, rescatando, principalmente, aquello que nos ayude a discernir la hipótesis.

En la primera parte se analizarán aquellas películas que traten el tema de la Segunda Guerra Mundial. En la siguiente categoría aquellas que mantengan como eje de dirección los sucesos de la Guerra Fría y, finalmente, aquellas que toquen temas actuales. Por lo tanto, el *corpus* quedaría de la siguiente forma¹⁸²:

- a) *Schindler's List* (1994); *The English Patient* (1997); *Saving Private Ryan* (1999); *The Pianist* (2003); *The King's Speech* (2011).
- b) *Born on the fourth of July* (1990); *Forest Gump* (1995); *Argo* (2012).
- c) *The Hurt Locker* (2010).

3.1. Una geografía del cine hollywoodense

Hollywood se ha caracterizado por ser una de las industrias culturales más fuertes a nivel global. Como hemos visto, esto ha sido el resultado de una compleja combinación de sinergias que van desde el apoyo gubernamental hasta la implementación de cuidadosas estrategias de mercado. Desde su nacimiento, el cine estadounidense tuvo en la mira su

¹⁸² Ver anexo II.

expansión mundial. Durante los primeros años del siglo XX, la industria cinematográfica europea fue la más importante (principalmente las industrias francesa, italiana y danesa), no sólo a nivel internacional, sino inclusive dentro del propio Estados Unidos¹⁸³. Sin embargo, a partir de 1908, con la voluntad de revertir la preponderancia europea, las principales casas productoras estadounidenses se unirían para crear a la Motion Picture Patents Corporation (MPPC), aunque su vida útil fue corta, debido a las acusaciones de monopolio que recibió en su contra por parte de los productores independientes, logró su objetivo pues, para 1912, “el 80% de los estrenos en Estados Unidos eran ya de nacionalidad norteamericana [sic]”¹⁸⁴.

Dicha asociación marcaría una de las estrategias más recurrentes, pero también más lucrativas, que ha empleado Hollywood para fortalecer la hegemonía internacional de sus productos, es decir: unirse en una organización que permita la competencia al interior pero que, al mismo tiempo, actúe en bloque al exterior como un solo distribuidor para desplazar a la competencia y ganar mercados. No obstante, ésta no fue la única estrategia que permitió al “monstruo del entretenimiento” adueñarse de la mayor parte de las salas de cine en el mundo sino que, además, se combinó con una estructura oligopólica de concentración vertical; “una gestión empresarial caracterizada por la descentralización, la división y especialización del trabajo y los procesos de producción en serie; y en una estandarización del estilo narrativo y diferenciación del producto a través del género y del *star-system*”¹⁸⁵.

Como respuesta, durante la década de 1920 y 1930, la industria cinematográfica europea (la única que en esos años era capaz de competir frente al cine estadounidense) intentó defenderse de la expansión hollywoodense por medio de la “Film Europe”, la cual consistió “en un esfuerzo por crear una red paneuropea de producción y distribución, dirigida a unificar el mercado de cine europeo y producir un tipo de películas que pudieran competir con Hollywood, tanto en la propia Europa como en los mercados internacionales”¹⁸⁶. Incluso durante los años de la Segunda Guerra Mundial estos esfuerzos continuaron, aunque auspiciados bajo la hegemonía de la Alemania nazi. Así, en 1935 se fundaría la *Internationale Filmkammer* (Cámara Internacional de Cine, IFK por sus siglas en alemán), la cual fue sostenida por el gobierno alemán para “crear un bloque económico trans-europeo que pudiera rivalizar con Estados Unidos, bajo las tensas pero aún pacíficas circunstancias de la mitad de los años treinta... [Posteriormente, en 1941]... la organización sería revivida sobre una base

183 Cfr. Alejandro Pardo, “Europa frente a Hollywood: breve síntesis histórica de una batalla económica y cultura” en *Doxa Comunicación*, Madrid, Universidad CEU San Pablo, número 12, 2011, p. 43.

184 *Ídem*.

185 *Ídem*.

186 *Ídem*.

europea como parte de un nuevo esfuerzo por consolidar el control alemán de la economía cinematográfica de Europa, ahora bajo el nuevo orden de Hitler”¹⁸⁷.

A pesar de los esfuerzos europeos, la maquinaria hollywoodense continuó fortaleciéndose, de tal suerte que, según un informe del Departamento de Comercio de 1938, “estimaba que Estados Unidos exportaba el 65% del total de las películas exhibidas en el mundo entero”¹⁸⁸. Así, mientras que Europa convirtió su cine en un arma política y social (sobre todo durante los años del nazismo) que se alejó de los gustos del público y, por lo tanto, disminuyó su potencial de consumo, el cine de Hollywood se equiparó a un producto de entretenimiento popular¹⁸⁹. Al final de la guerra, prácticamente la mayor parte de las industrias europeas habían sido devastadas, incluyendo su industria cinematográfica. Sin embargo, cabe aclarar que, aunque el cine de Hollywood es un cine netamente hecho para ser consumido (de entretenimiento), esto no quiere decir que esté libre de ciertos aspectos políticos, ideológicos o propagandísticos, por el contrario, ha sido una de las industrias que ha recibido más ayuda por parte del gobierno, ya sea por medio del Departamento de Comercio, ya sea por parte del Departamento de Estado. El ejemplo más paradigmático lo tenemos en el Plan Marshall (1948-51) que condicionó la ayuda a cambio de abrir el mercado europeo al cine estadounidense¹⁹⁰.

Para lograr el consumo masivo de sus productos, desde sus inicios, Hollywood ha intentado diluir en la medida de lo posible cualquier tipo de elemento político, según Ruth Vasey, “una de sus principales tácticas ha sido insistir en que los productos estadounidenses sean cultural e ideológicamente neutrales”¹⁹¹. Los orígenes de esta política podemos encontrarlos en 1922, cuando el gobierno mexicano prohibió la exhibición de cualquier cinta procedente de Hollywood debido a la representación tan maniquea que se hacía de los mexicanos en las cintas estadounidenses¹⁹². Así, muy pronto Hollywood cobró consciencia de que si deseaba ser un producto realmente de consumo global debía ser cuidadoso en sus narrativas. Con lo anterior queremos decir que “la Motion Picture ha jugado un rol significativo en determinar cómo la gente alrededor del mundo percibe su propia sociedad y

187 Benjamin Georg Martin, “‘European Cinema for Europe!’ The International Film Chamber, 1935-42” en Roel Vande Winkel y David Welch (coordinadores), *Cinema and the swastika*, Londres, Palgrave, segunda edición, 2011, p. 25.

188 Alejandro Pardo, *op. cit.*, p. 44.

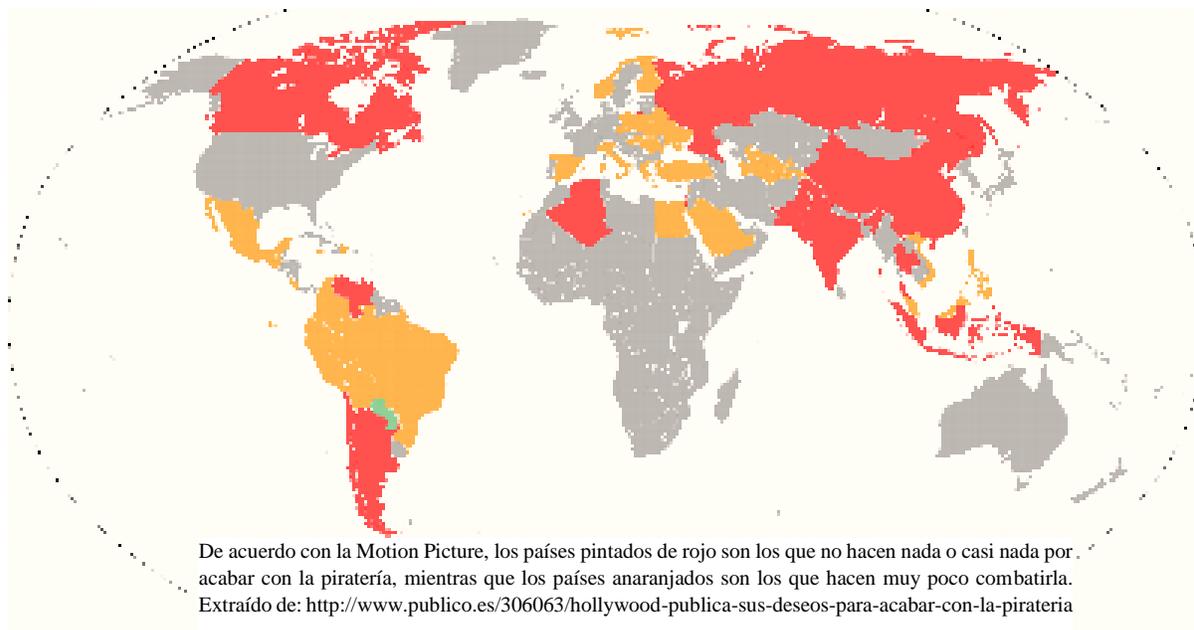
189 *Cfr. Ídem.*

190 *Cfr.* Allen J. Scott, “Hollywood and the world: The geography of Motion-Picture Distribution and Marketing” en *Review of International Political Economy*, Londres, volumen 11, número 1, febrero, 2004, p. 55.

191 Ruth Vasey, “Hollywood’s global distribution and the representation of ethnicity” en *American Quarterly*, Maryland, Universidad John Hopkins, volumen 44, número 4, diciembre 1992, p. 619.

192 *Cfr. Ibid.*, p. 618.

otras sociedades. Por eso los gobiernos han sido sensibles a los retratos cinematográficos de sus naciones y se han quejado rápidamente cuando sienten que una película trata a sus ciudadanos con menosprecio”¹⁹³.



Según algunas cifras, “de 1980 a 1993, nueve empresas (Columbia, Twentieth Century-Fox, Warner, Disney, Universal, Orion, Tri Star, MGM/UA, Paramount) consiguieron entre el 86 por ciento de los ingresos por distribución en el peor año (1981) y el 96 por ciento en 1982 y 1983”¹⁹⁴. Así, la expansión de Hollywood ha sido tal que ha originado un nuevo fenómeno, en el cual las grandes compañías están más preocupadas por el mercado externo que por el interno. Según algunas hipótesis, “las películas hollywoodenses se han ajustado a la demanda global en la medida en que el mercado doméstico estadounidense ha decrecido”¹⁹⁵. De acuerdo con algunos datos del 2013, “casi el 70 por ciento de las entradas anuales de los grandes estudios proceden de los mercados internacionales”¹⁹⁶.

Por lo tanto, no es de sorprenderse que Hollywood sea uno de los principales actores preocupado en acabar con la “piratería” a nivel mundial. Según algunas cifras dadas por la

193 David Welky, “Global Hollywood versus National Pride. The battle to film *The forty days of Musa Dagh*” en *Film Quarterly*, Oakland, Universidad de California, volumen 59, número 3, 2006, p. 35.

194 Joël Augros, *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, traduc. Josep Torrell, Barcelona, Paidós, 2000, p. 142.

195 John Wihbey, “The changing role of Hollywood in the global market movie” [en línea]. <http://journalistsresource.org/studies/society/culture/changing-role-hollywoodglobal-movie-market#> [Consultada el 6 de febrero de 2014].

196 Tom Brook, “How the global box office is changing Hollywood” [en línea]. <http://www.bbc.com/culture/story/20130620-is-china-hollywoods-future> [Consultada el 6 de febrero de 2014].

Motion Picture, “sus pérdidas por piratería en 2005 ascendieron a 6.100 millones de dólares... Hollywood monopoliza cerca del 70% de lo que se proyecta en los cines y televisiones de todo el mundo por lo que la distribución y venta ilegal de películas es lo que más daño puede hacerle”¹⁹⁷.

Para seguir consolidando este mercado mundial, “Hollywood ha impulsado todavía más su estrategia expansiva, aumentando el número de coproducciones internacionales... cual caballo de Troya, gracias a asociaciones de productores, distribuidores y exhibidores locales”¹⁹⁸. Sin embargo, esta transnacionalidad del cine hollywoodense ha generado una serie de suspicacias entre los expertos. Por ejemplo, en un artículo publicado en el 2012, titulado “La estrategia global de Hollywood: hecho en Estados Unidos pero no para estadounidenses”, Patrick Goldstein se pregunta sobre qué tan estadounidense puede ser una película de Hollywood cuando se enfrenta a la presión de satisfacer a un público global, al respecto el crítico cinematográfico concluye que “nuestras películas comerciales puede que tengan menos que decir acerca de los valores específicos de Estados Unidos, pero aún son un imán para el grandioso talento, dejando su marca alrededor del globo a través de su estilo vibrante y su técnica arriesgada. Directores vienen de muy diferentes culturas: Peter Jackson, Ang Lee, Guillermo del Toro, Chris Nolan, Timur Bekmambetov, Neill Blomkamp. Pero todos han encontrado la manera de hacer películas muy estadounidenses”¹⁹⁹.

Al respecto, algunos otros especialistas opinan que “Hollywood se ha convertido en una estética, y ya no es más sólo un lugar en California. Esta estética ha sido de más en más adoptada por otros centros productivos de medios en otros países alrededor del mundo. Contrario a lo que es comúnmente dicho, Hollywood no es una estética propiamente estadounidense, al menos no más. Hollywood es una estética global que es una síntesis de los gustos transnacionales”²⁰⁰. En efecto, podemos afirmar que en Hollywood se ha desarrollado una forma muy particular de hacer cine, principalmente debido a la necesidad de satisfacer los gustos de diferentes personas con distintas nacionalidades, no sólo al exterior, sino inclusive al interior si recordamos que Estados Unidos es un país de migrantes. Prueba de ello ha sido una de las más recientes películas de terror de Paramount, *Activity: The Marked Ones* (Christopher Landon, 2014), la cual ha generado un cruce entre géneros y

197 Barbara Celis, “Hollywood busca más ingresos mediante nuevas vías de distribución”, [en línea] http://elpais.com/diario/2006/06/22/cultura/1150927204_850215.html [Consultada el 6 de febrero de 2014]

198 Alejandro Pardo, *op. cit.*, p. 41.

199 Patrick Goldstein, “Hollywood’s global strategy: Made in America, but not for americans”, [en línea]. <http://latimesblogs.latimes.com/movies/2012/01/hollywoods-new-global-strategy-made-in-america-but-not-for-americans-.html> [Consultada el 8 de febrero de 2014]

200 Scott R. Olson, “The globalization of Hollywood” en *International Journal of World Peace*, Bridgeport, Professors World Peace Academy, volumen 17, número 4, diciembre 2000, p. 4.

públicos, pues es una cinta de terror dirigida específicamente al público adolescente latino en Estados Unidos.

No obstante, las anteriores impresiones acerca del cine hollywoodense como un cine transnacional y, por lo tanto, purificado de todo aspecto político, ideológico o mítico particular de la cultura e historia estadounidense puede ser una conclusión algo apresurada. Por lo tanto, durante los siguientes apartados intentaremos desmenuzar el discurso que yace en algunas de las cintas más representativas de Hollywood para observar si es verdad o no que dicha transnacionalidad ha impedido la penetración de ciertos valores propiamente ligados a la historia de Estados Unidos, pues “las mejores muestras de estudios culturales realizan aportaciones relevantes respecto [...] a cómo se organizan los discursos y la imaginaria en complejos y cambiantes patrones de significado y cómo se reproducen, negocian o qué oposición se les ofrece en el caudal y flujo de la vida diaria”²⁰¹.

Así, en palabras de Fredric Jameson, “el lugar que ocupa una película y su producción en el sistema mundial tampoco es un mero accidente externo... [pues], deja huella en el contenido y está tematizada por derecho propio”²⁰². En síntesis, es posible afirmar que “todo texto es por encima de cualquier otro aspecto una fantasía política que evidencia las contradicciones de las relaciones sociales al estar éstas bajo un estado de reificación”²⁰³.

3.2. Cine e interpretación: el poder de las imágenes audiovisuales a través de la hermenéutica

En el apartado anterior hemos podido dar cuenta de la actual expansión mundial de la cinematografía de Hollywood. En ese sentido, lo que comenzó como un cine propiamente nacional (estadounidense), se ha ido transnacionalizando a lo largo de las décadas. Como se recordará, según nuestra hipótesis de trabajo, a pesar de esta transnacionalización, el cine hollywoodense sigue reflejando parte de los mitos “fundacionales” de los Estados Unidos que, al mismo tiempo, funcionan como una estructura legitimadora de su política exterior y, muchas de las veces, también de su política interna. No obstante, justo esta transnacionalización ha velado estos mitos y valores haciendo creer que el cine que se produce

201 Murdoch, *cit. pos.* Toby Miller, *et. Al. El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes de marketing*, traduc. Núria Pujo, Barcelona, Paidós, 2005, p. 13.

202 Fredric Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, traduc. Noemí Sobregués y David Cienfuentes, Barcelona, Paidós, 1995, p. 45.

203 Alberto González Pascual, *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, p. 234.

en Hollywood es más bien un reflejo de la cultura universal o, en el peor de los casos, de la cultura occidental universalizante más allá de establecer un vínculo directo con la historia y el proyecto nacional (¿o imperial?) de la Unión Americana. Sin embargo, para comprobar, desaprobar o matizar nuestra hipótesis, es necesario llegar a los significados profundos que subyacen en estos filmes. Para ello, nuestra investigación se valdrá primordialmente de la hermenéutica, principalmente de la construcción teórica propuesta por Paul Ricoeur²⁰⁴.

La principal característica del pensamiento de Ricoeur, “es su actitud «afirmativa» frente al «negativismo» de algunos filósofos existencialistas; tal actitud profundiza en la afirmación y reconciliación del hombre entero”²⁰⁵.

Por tal motivo, la propuesta filosófica de Ricoeur ha sido nombrada, por los expertos, como “la hermenéutica del sí”, la cual ha nacido de dos tradiciones filosóficas radicalmente opuestas, “una cercana al proyecto epistemológico moderno, [que] compromete al sujeto con una búsqueda de claves esenciales que desestima el recurso a la ficción.... [Y, en el otro extremo]... prospera precisamente la reivindicación, cercana a la postmodernidad, de la eficacia de la invención para dar cuenta de un yo tocado por la contingencia”²⁰⁶.

Por un lado, el proyecto cartesiano (sintetizado en el clásico *pienso, luego existo*) intenta alejar al ser humano de lo mundano y elevar el “yo” por encima del aquí y ahora para racionalizar los hechos de la vida cotidiana en leyes matemáticas o de causa-efecto. Así, la lógica formal se introduce como la base de todo pensamiento reflexivo, ya sea desde la filosofía, ya sea desde la ciencia. En este sentido, “se trata de un sujeto metafísico cuya identidad se dejaría resumir en términos de *desprendimiento* o de *desvinculación* y que, por tanto, no puede encontrar ninguna clave identificadora en un contexto práctico”²⁰⁷.

En contrapartida, “el yo nietzschiano adquiere su identidad en el mundo de la praxis y no en el de la meditación, pues el fruto de una interpretación de la realidad solidaria con un esquema gramatical –el del sujeto/predicado– que funciona como una antigua y familiar ‘ficción regulativa’ capaz de proyectar estabilidad en el mundo. Se trata, por tanto, de una

204 El filósofo y teórico francés nació el 27 de febrero de 1913 en Valence y murió el 20 de mayo de 2005. Es conocido principalmente por sus aportes a la filosofía hermenéutica y a la teoría literaria. Ha sido influenciado principalmente por “la fenomenología de Husserl y sobre todo por Scheller, Heidegger, Jaspers, Sartre y Meleau-Ponty, su filosofía surge como un diálogo crítico con los mencionados filósofos”. José María Melero Martínez, “Paul Ricoeur: la hermenéutica como esperanza crítica” en *Ensayos*, Albacete, Facultad de Educación, Universidad de Castilla-La Mancha, número 8, 1993, p. 69.

205 *Ídem*.

206 Elena Nájera, “La *hermenéutica del sí* de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche” en *Quaderns de filosofia i ciència*, Valencia, Universidad de Valencia, número 36, 2006, p. 74.

207 *Ibíd.*, p. 75.

condición de la existencia, a pesar de que nos comprometa con la falsedad”²⁰⁸. Al respecto, Heidegger hablaría de un *in-der-Welt-sein*, es decir, un “estar arrojado en el mundo” o, en otras palabras, el reconocimiento de que no sólo pertenecemos a éste sino que además participamos en él²⁰⁹. Para reconciliar estas dos posturas (Descartes y Nietzsche), Ricoeur se apoya en el concepto de *Lebenswelt* (mundo de vida) de Husserl. Así, para el hermeneuta francés, el sujeto es un ser que, en efecto, ha sido arrojado a un mundo que existe más allá de su pensamiento. No obstante, justamente porque ese mundo es independiente a él es que necesita comprenderlo. En otras palabras, para vivir el mundo primero hay que interpretarlo. En términos constructivistas, este mundo externo a mí ha sido construido por mis antecesores y contemporáneos. Mis contemporáneos y yo construiremos el mundo para nuestros sucesores. Entonces, vivir este mundo también significa construirlo, pero para construirlo necesito exteriorizar mi mundo interno al mismo tiempo que me apropio del mundo de mis semejantes. Para Ricoeur, este construir el mundo sólo puede efectuarse por medio de la narración. Por lo tanto, narratividad e interpretación se vuelven parte indispensable de la ley de la existencia humana.

Sin embargo, esta narratividad de la que nos habla Ricoeur, no debe entenderse en términos de una simple narración u oratoria, sino más bien en términos de lo que él llama discurso. Al respecto, el filósofo francés, plantea que el problema del discurso no es nuevo, sino que viene desde los tiempos de Platón que exalta la problemática de la verdad pues “el nombrar no agota el poder o la función del habla. El logos del lenguaje requiere por lo menos de un nombre y un verbo [...]. Una palabra en sí misma no es ni verdadera ni falsa, aunque una combinación de palabras puede significar algo aun cuando no haya captado fenómeno alguno. Una vez quien conduce esta paradoja es la oración, no la palabra”²¹⁰.

Por lo tanto, “el discurso requiere de dos signos básicos –un nombre y un verbo- que están conectados en una síntesis que va más allá de las palabras. Para Aristóteles, un nombre tiene un significado y un verbo tiene, además de un significado, una indicación de tiempo. Solamente su unión produce un nexos predicativo, que puede llamarse logos, discurso”²¹¹.

Según Ricoeur, es a partir de Ferdinand de Saussure que se abandona definitivamente el problema del discurso. “Su trabajo se apoya en una distinción fundamental de la lengua como *langue* y *parole* [...] *Langue* es el código o conjunto de códigos en el que un hablante

208 *Ibid.*, p. 77.

209 Cfr. Paul Ricoeur, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, Barcelona, Universidad Abierta de Cataluña, número 25, 2000, p. 202.

210 Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traduc. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI/UIA, 1995, p. 16.

211 *Ídem*.

particular produce *parole* como un mensaje particular”²¹². Sin embargo, para nuestro teórico, el mensaje es un fenómeno diacrónico, particular, pensado e intencionado en el sentido de que forma parte de una serie de hechos sucesivos que, además, van cambiando con el tiempo, mientras que el código es un fenómeno sincrónico, colectivo y anónimo.

Por ejemplo, si decimos ‘el cielo es azul’, el código correspondería a cada palabra por separado o al conjunto de éstas (azul, él, cielo, ser, etc.), pero además también incluiría la organización de las mismas, es decir, su estructura (si primero va el sujeto o después, el modo del verbo, el tiempo, si el adverbio va antes o después del predicado, etc.). Este código es sincrónico porque seguramente miles o millones de individuos están utilizando las mismas palabras o hasta la misma frase exactamente al mismo tiempo que yo lo hago, es colectivo porque todos los hablantes de la lengua española compartimos estas palabras y es anónimo porque no hubo un inventor o creador de éstas. Por otro lado, el mensaje es diacrónico porque es el resultado de mis experiencias anteriores, quizá hoy levante la mirada al cielo porque quería tomar los rayos del sol y me percate de lo azul que era éste, o tal vez simplemente fue un acto azaroso de mi vida cotidiana, etc. A su vez, es particular porque son las circunstancias de cada quien lo que lo define, es posible que el individuo ‘a’ mire al cielo porque es parte de su rutina matutina y el individuo ‘b’ lo hizo simplemente porque tuvo un nostálgico recuerdo de su niñez. Finalmente es intencional porque cada uno espera un resultado específico de este código. Probablemente el individuo ‘b’ haya dicho este código a su madre, a quien llevaba años sin ver y, espera de ésta, un acto de cariño.

Para Ricoeur, existen dos visiones para estudiar el lenguaje, por un lado la semiótica, cuyo objeto sería meramente virtual y, por el otro, la semántica, que rescata la oración. Ésta, “no es una palabra más grande o más compleja, es una nueva entidad. Puede ser descompuesta en palabras, pero las palabras no son algo diferente de las que conforman las oraciones cortas. Una oración es una totalidad irreductible a la suma de sus partes. Está hecha de palabras, pero no es una función derivativa de sus palabras”²¹³.

Para entender el lenguaje como discurso, es necesario analizar la dialéctica del acontecimiento y el sentido. Desde la perspectiva de Saussure, “el discurso es el acontecimiento del lenguaje”²¹⁴. Los acontecimientos desaparecen con el tiempo mientras los sistemas permanecen, de allí la importancia de los sistemas para los estructuralistas. Sin embargo, advierte Ricoeur que:

212 *Ibid.*, p. 17.

213 *Ibid.*, p. 21.

214 *Ibid.*, p. 23.

El sistema no existe. Tiene solamente una existencia virtual. Solamente el mensaje le confiere una realidad al lenguaje, y el discurso da fundamento a la existencia misma del lenguaje, puesto que sólo los actos del discurso discreto y cada vez únicos actualizan el código [...] un acto de discurso no es meramente transitorio y evanescente. Puede ser identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez o en otras palabras. Hasta podríamos decirlo en otra lengua, o traducirlo de una lengua a otra. A través de todas estas transformaciones conserva una identidad propia que puede ser llamada el contenido proposicional, lo ‘dicho como tal’²¹⁵.

El discurso como una predicación está compuesto por dos elementos, por un lado “el sujeto selecciona algo singular [...]” y, por el otro, “el predicado designa un tipo de cualidad, una clase de cosas, un tipo de selección o un tipo de acción”. Así, “el discurso tiene una estructura propia pero no es una estructura en el sentido analítico del estructuralismo [...] Más bien es una estructura en el sentido sintético, es decir, el entrelazamiento y la acción recíproca de las funciones de identificación y predicación en una y la misma oración”²¹⁶.

Sin embargo, el discurso entendido ya sea como un acontecimiento, ya sea como una proposición “es una abstracción, que depende de la totalidad concreta integrada por la unidad dialéctica entre el acontecimiento y el significado de la oración... [Así], si todo discurso se actualiza como un acontecimiento, se le comprende como sentido”²¹⁷.

Para Ricoeur, es en la escritura donde no sólo desaparece el elemento humano, sino que además lo que se fija es el discurso y no el lenguaje como código. Sin embargo, el discurso como acontecimiento desaparece, por lo tanto, “lo que la escritura realmente fija no es el acontecimiento del habla sino lo ‘dicho’ del habla, esto es, la exteriorización intencional constitutiva del binomio ‘acontecimiento-sentido’”²¹⁸.

Por lo tanto, para el autor el problema del distanciamiento y la apropiación se vuelven indispensables. En primer lugar, es necesario hacer “propio lo que antes era extraño”. No obstante, esto genera un problema de distanciamiento. El remedio se encuentra en la lectura, ya que “el sentido del texto es ‘rescatado’ de la separación del distanciamiento y colocado en una nueva proximidad, proximidad que suprime y preserva la distancia cultural e incluye la

215 *Ídem*.

216 *Ibíd.*, p. 25.

217 *Ibíd.*, p. 26.

218 *Ibíd.*, pp. 40-41.

otredad dentro de lo propio... [En todo caso], la interpretación, entendida filosóficamente, no es otra cosa que un intento de hacer productivos la separación y el distanciamiento”²¹⁹.

Para una interpretación profunda de los textos, Ricoeur desarrollaría la teoría de la triple mimesis (prefiguración, configuración y transfiguración –reconfiguración o refiguración según la traducción que se lea). Sin embargo, esta mimesis no debe entenderse como una simple imitación, sino “como una actividad representativa”²²⁰. En ese sentido, la hipótesis central de Ricoeur, que expone en varios artículos y ensayos, pero que desarrolla intensamente en su obra cumbre *Tiempo y Narración*, es que:

El carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su *carácter temporal*. Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que puede narrarse de un modo o de otro²²¹.

En primer lugar, para Ricoeur la mimesis I se refiere a la comprensión del entorno cultural en el que fue gestada la obra que se desea analizar, pues “comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas”²²². En este sentido, Ricoeur reconoce que los textos son un producto humano y, como tales, están inscritos en un horizonte simbólico específico. Al respecto, el filósofo de la narración afirma que “el simbolismo no está en la mente, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción sino una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social”²²³.

Por su lado, la mimesis II sería el momento de la creación, la obra en sí. Para nuestro autor, “la palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen sólo a la pretensión de verdad de las dos clases de narración [relato y ficción]”²²⁴. Ricoeur pone especial atención a la construcción de la trama, que entiende como la unión de dos dimensiones temporales. Por un lado, una cronológica y, por el otro, una no cronológica. La primera “caracteriza la historia como hecha de acontecimientos. La segunda es la acción

219 *Ibíd.*, pp. 56-57.

220 José María Melero Martínez, *op. cit.*, p. 76.

221 Paul Ricoeur, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *op. cit.*, p. 190.

222 Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I. Configuración del Tiempo en el relato histórico*, traduc. Agustín Neira, México, Siglo XXI, quinta edición, 2004, p. 119.

223 *Ibíd.*, p. 120.

224 *Ibíd.*, p. 130.

configurante propiamente dicha: por ella, la trama transforma los acontecimientos *en historia*²²⁵. En este sentido, para Ricoeur la imaginación creadora es una parte fundamental de la construcción de la obra, pues “es la capacidad de producir nuevas especies lógicas por asimilación predictiva y para producirlas a pesar de y gracias a la diferencia inicial entre términos que se resisten a ser asimilados”²²⁶.

Finalmente la mimesis III sería el momento de la interpretación o de la lectura del texto. En palabras de Ricoeur, es el instante que “marca la intersección del mundo del texto y el mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”²²⁷. Es en el acto de leer cuando se recrea la historia narrada, no sólo a partir del texto en sí, sino también a partir de las experiencias particulares de cada lector. En palabras de nuestro autor, “el acto de leer también acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama”²²⁸.

Sin embargo, aunque la teoría de Ricoeur es muy completa y funcional para la interpretación de los textos escritos, puede ser problemática al aplicarse a los medios audiovisuales. El propio Ricoeur reconoce su “logocentrismo”, al afirmar que “la mediación a través de los textos parece reducir la esfera de la interpretación a la escritura y a la literatura en detrimento de las culturas orales. Esto es cierto. Pero lo que la definición pierde en extensión, lo gana en intensidad”²²⁹. Por lo tanto, para salvar este obstáculo tomaremos algunos de los postulados expuestos por Amador Bech para la interpretación de las artes visuales.

Así, desde la perspectiva de este autor, la obra de arte debe analizarse desde tres perspectivas. En primer lugar, desde una dimensión formal (color, forma, estilo, etc.), en segundo lugar desde una dimensión simbólica visualmente hablando y, en tercer lugar, desde una dimensión narrativa. Aunque para fines de nuestra investigación nos concentraremos en ésta última, también tomaremos algunos elementos de la segunda.

Según este autor, la narratividad de la obra puede dividirse en tres elementos: una parte estructural; una parte histórico-cultural y; una parte social²³⁰. Así, en primer lugar debemos analizar quienes son los personajes que se encuentran representados, cuáles son sus

225 *Ibíd.*, p. 133.

226226 Paul Ricoeur, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *op. cit.*, p. 197.

227 Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I...*, *op. cit.* p. 140.

228 *Ibíd.*, p. 147.

229 Paul Ricoeur, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *op. cit.*, p. 204.

230Cfr. Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, p. 118.

acciones y, finalmente, las situaciones en las cuales se encuentran (la escenografía, los elementos naturales o artificiales, el vestuario, la atmosfera visual, etc.)²³¹. Posteriormente, debemos encontrar o detectar los elementos míticos, simbólicos y culturales de la obra, para ello el autor propone “introducir el *análisis genealógico* en el estudio de las formas, de los símbolos, de los relatos... [y] de los temas”²³². Finalmente, la propuesta del autor es una metodología compleja, pero adecuada, para el análisis de los productos visuales (en nuestro caso audiovisuales) ya que pone de manifiesto la importancia de la imagen como un todo independiente al texto y no subordinado a éste. Además, reconoce que la obra “no se puede reducir ni a las estructuras psicológicas de su autor, ni a los datos sociales e históricos, ni aún sistema mecánico de formas”²³³.

De cierta manera, durante el primer capítulo ya hemos realizado un esbozo del contexto histórico en el que fueron creados los productos culturales que analizaremos. Mientras que, en el segundo capítulo, ya hemos mostrado los elementos mítico-culturales que acompañan estos productos. Por lo tanto, durante esta última parte de nuestra investigación analizaremos como tal los filmes. Sin embargo, cabe hacer una advertencia; nuestro estudio no pretende ser un aporte a la teoría cinematográfica, ni mucho menos a la filosofía hermenéutica, sino más bien se inscribe en el marco de los estudios culturales en relaciones internacionales, sí, flexibilizando las fronteras teórico-temáticas de nuestra disciplina, pero sin perder de vista nuestro objeto formal: la sociedad internacional. Por lo tanto, durante nuestro análisis se dará una narración general de la historia de los filmes seleccionados, ya que reconocemos que éstos son una unidad indisoluble, no obstante, sólo se pondrá especial atención a aquellas escenas que, desde el punto de vista de esta investigación, sean fundamentales para la comprobación de nuestra hipótesis, ya sea por su riqueza visual, ya sea por su riqueza narrativa o dialógica.

3.3. Las reconstrucciones históricas: lo oculto de lo visible

Casi la totalidad de las cintas que conforman nuestro *corpus* son filmes históricos, es decir, películas que de alguna u otra forma representan ciertos pasajes de la historia mundial. En este sentido, una de las máximas preocupaciones entre los historiadores ha sido la relación existente entre los relatos de ficción y los relatos históricos. ¿Qué tan confiable es la

231 Cfr. *Ídem*.

232 *Ibíd.*, p. 142.

233 *Ibíd.*, p. 144.

utilización de novelas, cuentos o inclusive filmes como fuentes de historia?, ¿estos productos son capaces de decirnos algo sobre la sociedad o son simples mercancías banales creadas para el entretenimiento del vulgo?, ¿puede haber un grado de profundidad filosófica o histórica en los planteamientos mostrados por esta clase de obras?

Estas inquietudes teóricas y epistemológicas no son nuevas, ni mucho menos han nacido con el cine y la televisión. Desde la teoría literaria, Paul Ricoeur intenta resolver algunas de estas cuestiones esenciales. Según el filósofo de la hermenéutica, “sólo la historia parece referirse a lo real, aunque esa realidad haya pasado. Sólo ella parece pretender hablar de acontecimientos que se han producido realmente. El novelista ignora la carga de la prueba material vinculada a la obligación de recurrir a documentos y archivos. Una asimetría irreductible parece oponer lo real histórico y lo irreal de la ficción”²³⁴.

En efecto, mientras que para el historiador es indispensable recurrir a los documentos oficiales o a las crónicas de la época (principalmente halladas en periódicos, revistas, diarios personales o historias orales) para dotar de cierta validez su trabajo ante la comunidad científica, el escritor bien puede sustituir este trabajo heurístico y crítico por los dones de su imaginación y la fluidez de su escritura. Sin embargo, Ricoeur hace una advertencia: tanto la literatura de ficción como la literatura histórica son construcciones; recreaciones de acontecimientos que no existen en la realidad presente, en el ahora. El pasado, aunque existió, ya no está aquí, ya no pertenece al mundo que ahora vivimos y, por más detallada que sea nuestra descripción, nunca volverá. Por eso mismo, tanto la una (la ficción), como la otra (la reconstrucción histórica) inician y terminan en la imaginación. Así, para Paul Ricoeur, el relato, la narración en sí, sea cual fuere su naturaleza, está ligada al tiempo, pero un tiempo que sólo puede existir si se le imagina.

En palabras del propio autor, “decir que la ficción carece de referencia supone desechar una concepción estrecha de la misma que relegaría la ficción a desempeñar un papel puramente emocional. De un modo u otro, todos los sistemas contribuyen a *configurar* la realidad. Muy especialmente, las tramas que inventamos nos ayudan a configurar nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia, muda”²³⁵. Desde esta perspectiva, la metáfora se vuelve un pilar de la narración, un “poema en miniatura” que transfigura y reconfigura el mundo en el que vivimos. Es un discurso poético que “aporta al lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo del enunciado

234 Paul Ricoeur, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, op. cit., p. 194.
235 *Ídem*.

metafórico y de la transgresión regulada de los significados usuales de nuestras palabras”²³⁶. Por lo tanto, es labor del intérprete profundizar en la urdimbre metafórica para encontrar los significados que dan sentido al discurso ficción.

Siguiendo más o menos la misma línea de Ricoeur, para Pierre Sorlin los textos audiovisuales son fuente de historia, pero también de significados sociales. Desde la visión de este autor, la historia se funda en la memoria. No obstante, esta memoria no es una simple acumulación de recuerdos *per se*, sino más bien una reconstrucción de los mismos ordenados de tal forma que dan sentido al pasado. Así, podemos hablar de dos tipos de historia o de hacer historia en las sociedades. Por un lado, la historia sagrada y, por el otro, la historia profana. La primera fundada por las interpretaciones mítico-religiosas de los acontecimientos del pasado y la segunda por el positivismo científico de la modernidad. Sin embargo, para Sorlin, el cine es un producto complicado de estudiar para el científico social moderno, pues éste, en primer lugar, nació, efectivamente, como una mercancía de consumo masivo, en segundo lugar, a pesar de su objetivo económico y su reproductibilidad en serie, la cinematografía ha evolucionado de tal forma que ha desarrollado un lenguaje narrativo y estético propio, lo que le coloca en la categoría de un producto artístico, aunque, al mismo tiempo, una especie de obra de arte colectiva; finalmente, muchos filmes relatan historias, pero historias que están basadas en hechos reales o pasajes propios de las historias nacionales oficiales, construyendo una nueva interpretación de estos acontecimientos que muchas de las veces se alejan de la historia formal y escrita. Por ello, para el historiador francés, el cine se encuentra entre la historia sagrada y la historia profana, pues es parte de la historia pero al mismo tiempo hace historia.

Según Pierre Sorlin, desde que el cine se convirtió en un objeto de estudio para los científicos sociales, éste ha sido analizado desde dos posturas diametralmente opuestas, por una parte la sociología y, por la otra, la semiología. Mientras que para la primera los filmes son productos sociales que nos hablan de la organización económica, política, cultural, etc., de una época determinada por medio de las representaciones, los apoyos gubernamentales, los documentos oficiales, los costos de producción o las historias narradas; para la segunda, las cintas son objetos artísticos y, como tales, es necesario estudiarlos desde un análisis formal, muchas veces rompiendo artificialmente el vínculo entre el producto y la sociedad. Por lo tanto, mientras que la una olvida analizar la obra en sí, la otra se centra en la obra pero olvida el horizonte que la acompaña. Por esta razón, para Sorlin, un análisis completo debe incluir ambas posturas, pues “las formas no se crean por sí mismas, responden a modelos,

236 *Ibid.*, 199.

están mediatizadas por instrumentos que, a su vez, son perfectibles, inducen gustos y costumbres que, a su vez, condicionan el cambio”²³⁷.

Más o menos siguiendo la misma tesis desarrollada por Sartori en el *Homo Videns*, Sorlin afirma que “estamos en una época en la que lo esencial de la información, ya sea que concierna a la vida cotidiana o al conocimiento del universo, se comunica mediante la imagen; se trata en este caso de una evidencia simple de la que no puede uno hacer abstracción y a la que debemos adaptarnos”²³⁸. De esta manera, para nuestro historiador, el cine ayudó a unificar públicos muy heterogéneos en una sola forma de entretenimiento, algo que hasta el momento no se había podido lograr, o no por lo menos de la manera tan masiva como aconteció en los *nickelodeons* de la época. Así, en una misma sala se reunían tanto las clases burguesas como las obreras, los jóvenes y los ancianos.

Muy pronto las élites políticas se dieron cuenta del poder de las imágenes y utilizaron los filmes como un medio más para promover sus intereses ideológicos tanto al interior como al exterior de sus países. Por ejemplo, “la evolución de los regímenes totalitarios y la exaltación de sus líderes es inseparable del cine. Quizá estos regímenes habrían existido sin la pantalla grande y no se excluye que la radio haya tenido más importancia para ellos que las películas. Pero es el cine el que creó una iconografía viva y personal de Mussolini, de Hitler, a quienes todavía reconocemos, y tenemos presente mucho tiempo después de su desaparición”²³⁹. No sólo películas como *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)* de Leni Riefenstahl recrearon una imagen engrandecida del estado nazi, que de cierta forma ayudó a su estabilidad y cohesión social, sino que muchos otros filmes de la época, sin ser necesariamente documentales, reflejaron estas pretensiones propagandísticas. De esta forma, el cine no sólo es una fuente de historia sino también un agente de la misma.

Es una fuente de historia porque “pone ante nuestros ojos objetos y prácticas que ya no existen, cuya huella se encuentra en los textos sin que éstos logren hacer que los percibamos”²⁴⁰. Somos seres de nuestra época, por lo que las prácticas del ahora nos parecen cotidianas y naturales, sólo la distancia del tiempo es la que nos permite reflexionar de manera profunda nuestro actuar. ¿Por qué hoy en día una película como *12 years a slave* (Steve McQueen, 2013) no sólo pudo realizarse, sino además ganar un Oscar?, en contraste, ¿por qué una cinta como *The birth of a nation* (D. W. Griffith, 1915), a pesar de las

237 Pierre Sorlin, “Historia del cine e historia de las sociedades”, Universidad de Barcelona, en línea <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.P.Sorlin.pdf> [Consultada el 1 de marzo de 2014].

238 Pierre Sorlin, “El cine, reto para el historiador”, en *Istor*, México, CIDE, número 20, pp.11-12.

239 *Ibid.*, p. 15.

240 *Ibid.*, p. 19.

controversias que generó en algunos sectores, tuvo tanto éxito con todo y su profundo discurso racista? Los directores pueden tener pretensiones filosóficas, históricas o económicas en sus obras, pero jamás podrán desechar su horizonte socio-cultural. Por ello, “debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestra el pasado tal y como fue. Las «películas históricas de ficción» no son, ni serán nunca, «precisas», de la misma manera que los libros (dicen ser), independientemente del número de asesores históricos que se consulten para trabajar en un proyecto y la atención que se preste a sus recomendaciones. Al igual que las obras de la «historia escrita» las películas no son espejos sino reconstrucciones”²⁴¹.

Hay un cierto sentido pedagógico en el cine. Con los filmes es posible enseñar la historia en las aulas de clase aunque no sean del todo precisas²⁴². No sólo eso, sino que, además, la gran pantalla logra mostrar ciertos conceptos complejos y hacerlos más “palpables” para los estudiantes. En el caso de las relaciones internacionales, Robert Gregg opina que:

Las películas comúnmente dramatizan por medio de la personalización. Los grandes conceptos que han dominado el diálogo académico sobre las relaciones internacionales –tales como soberanía, nacionalismo, balanza de poder, hegemonía y determinación de los pueblos- son todos abstracciones que por consiguiente quedan sin rostro y se vuelven impersonales ... Los filmes tienen la capacidad de mejorar nuestro conocimiento de las relaciones internacionales al construir puentes para incrementar nuestra perspectiva de los eventos, permitiendo al observador imaginar lo que hubiera sido si hubiera estado allí²⁴³.

Sin embargo, aunque Pierre Sorlin no desecha al cine como una herramienta pedagógica, para el autor francés éste es un documento histórico que debe ser desmenuzado para llegar al punto neurológico donde se encuentran los significados sociales más profundos. Para ello, Sorlin propone separar los elementos que conforman un filme (escenas, planos, personajes, escenografías, secuencias, etc.) en dos categorías binominales básicas: lo visible/invisible y lo mostrable/no mostrable. Para el historiador del cine, lo visible “no existe, es una abstracción, una noción teórica que los sociólogos construyen para estudiar lo que atrae la atención en un periodo o en un país... atañe a lo que la gente percibe o ignora, a lo que acepta

241 Robert A. Rosenstone, “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla” en Gloria Camarero, *et al* (eds), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 10-11

242 Cfr. José Uroz (ed.), *Historia y cine*, San Vicente, Universidad de Alicante, 1999, pp. 5-9.

243 Robert W. Gregg, *International Relations on Films*, Colorado, Lynne Rienner Publishers, 1998, pp. 4-5.

o no acepta ver, a lo que sabe interpretar. El cine es un productor y, a la vez, un borrador de hechos visibles”²⁴⁴.

Por su lado, lo no visible “no es algo de lo cual no se quiera hablar, está presente pero no observado”²⁴⁵. Por ejemplo, durante mucho tiempo las películas de Disney asignaron un rol pasivo a las mujeres, los roles de género siempre estuvieron ahí, pero no fue sino hasta hace poco tiempo que, gracias a los movimientos feministas y a los estudios de género, este tipo de personajes femeninos fueron cuestionados y se pasó de un lenguaje abiertamente machista (princesas Disney) a uno más incluyente y equilibrado (heroínas Disney). Por el contrario, lo no mostrable “es algo que el público no quiere ver... [que] cambia según los períodos y según las áreas culturales”²⁴⁶. Es lo que ha sucedido con los personajes homosexuales, que durante muchos años no sólo se mantuvieron como marginales en las tramas, sino prácticamente inexistentes. Hoy en día, a la luz de nuestro tiempo, es posible ver cintas donde el homoerotismo forma parte central de la narración (*Broeback Mountain*, Ang Lee, 2005).

Como ya se ha planteado, una de las complicaciones de nuestro *corpus* es su naturaleza transnacional. Una parte de las cintas fueron producidas en Estados Unidos y reflejan directamente el papel de la nación del norte en la historia mundial. Sin embargo, hay otras que si bien, fueron producidas en el seno de Hollywood, no retratan del todo los intereses de la Unión Americana en la sociedad internacional. Para resolver este problema de interpretación, hemos decidido partir de un fragmento de la filosofía de Carl Schmitt, específicamente de aquella que se refiera a la construcción del amigo y del enemigo.

Según el filósofo alemán de la teología del poder, las relaciones internacionales se definen en términos del agresor, por lo que la construcción del enemigo se vuelve primordial para que una guerra sea significativa tanto interna, como internacionalmente. De acuerdo con este pensador, la esencia del amigo-enemigo la podemos hallar en su raíz lingüística. Por un lado, originariamente el amigo era un miembro de la familia, era un “otro” que se había hecho parte de nosotros mismos por medio de la consanguinidad, del casamiento o de un juramento. Es a partir del pietismo que el amigo deja de ser un familiar consanguíneo para centrarse específicamente la parte del juramento, por lo que se dice que un amigo es un

244 Pierre Sorlin, “Cine e historia, una relación que hace falta repensar” en Gloria Camarero, et al (eds), *op. cit.*, p. 23

245 *Ibid.*, p. 24.

246 *Ibid.*, pp. 24-25.

“amigo del alma” con ello, los pietistas le asignan un atributo sagrado y religioso a la amistad²⁴⁷.

Por su parte, el término enemigo parece menos claro. Para los filólogos que van a la raíz alemana más antigua, enemigo es “el que odia”. Sin embargo, “en otros idiomas, el enemigo sólo se define de forma negativa en términos lingüísticos, o sea como el no amigo”²⁴⁸. Por lo tanto, para nuestro autor, el enemigo es todo lo que no somos, es el “no ser”. Desde esta filosofía, para definir lo que somos primero tenemos que definir lo que no somos, entonces el enemigo se transforma en un espejo que refleja y nos reafirma como seres. Como el enemigo es el otro que sirve para definirme o redefinirme, entonces la guerra se vuelve un estado natural de las relaciones internacionales. Así, si el otro es infiel, yo soy fiel; si el otro es perezoso, yo soy diligente; si el otro es impío, yo soy puro; si el otro es maldad, yo soy bondad; si el otro es oscuridad, yo soy luz; etc.

En los estudios cinematográficos ya ha habido un intento de llevar estos planteamientos filosóficos a un terreno más concreto. Por ejemplo, en un estudio sobre el cine estadounidense en la época de la Revolución Mexicana, Margarita de Orellana concluye que las representaciones de los revolucionarios y bandidos mexicanos sirvieron a los Estados Unidos para autoafirmarse como nación en una suerte de mirada circular, es decir, yo representó lo que es el otro para representar lo que yo no soy y así reafirmarme como ser²⁴⁹. Por lo tanto, en nuestro análisis debemos poner especial atención a la forma cómo se retrata al amigo (lo que soy) pero también a la manera como se presenta al enemigo (lo que no soy pero reafirma lo que soy), pues, el cine “crea interesantes imágenes, secuencias y metáforas visuales que nos ayudan a ver y pensar sobre lo que ha sido el pasado, aunque no proporciona verdades literales (como tampoco lo hace la historia escrita) pero sí verdades simbólicas o metafóricas, cuyo objetivo es, en gran medida, comentar o desafiar las narrativas históricas tradicionales”²⁵⁰.

247 Cfr. Carl Schmitt, “La relación entre los conceptos de ‘guerra’ y ‘enemigo’” en Héctor Orestes Aguilar (compilador), *Carl Schmitt, teólogo de la política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 148-149.

248 *Ibid.*, p. 149.

249 Cfr. Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana, 1911-1917*, México, Artes de México y del mundo, tercera edición, 2010, 299 pp.

250 Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, p. 18.

3.3.1. La Segunda Guerra Mundial

Dentro del presente apartado, veremos cómo es que se ha construido la Segunda Guerra Mundial desde algunas de las cintas más premiadas en Hollywood. Sabemos que la Segunda Guerra Mundial ha sido uno de los períodos más importantes para Estados Unidos, ya que a partir de este momento es que el país se convirtió en la potencia más grande del mundo. No obstante, si nos fijamos detalladamente, de las cinco cintas premiadas, sólo una toma como referencia directa a Estados Unidos, las demás reconstruyen este período de la historia pero desde otras latitudes, a lo que deberíamos preguntarnos ¿por qué?²⁵¹

Schindler's List (La lista de Shindler, 1994)

Mimesis I: el momento de la creación

Steven Spielberg nació el 18 de diciembre de 1946 en Ohio, Estados Unidos. Ha sido conocido como uno de los directores, guionistas y productores de cine más importantes de Hollywood pues, a lo largo de su carrera, ha logrado un gran número de éxitos taquilleros desde la década de los años setenta hasta la actualidad. Por lo tanto, estamos ante un cineasta que no sólo ha conseguido una forma de hacer cine, sino que, al mismo tiempo, ha marcado a la cultura pop en general con cintas como *Jaws* (1975), *E. T. The Extra-terrestrial* (1982), *The colour purple* (1985), *Jurassic Park* (1993), *Saving Private Ryan* (1998) o *Lincoln* (2012) por mencionar sólo algunas. Según la prestigiosa publicación *Forbes* (que año con año mide la fortuna de las personas más ricas del mundo, así como su influencia política y social), en el año de 2010, Spielberg se colocó como la persona número 316 más rica del planeta al contar con una fortuna de aproximadamente 3 mil millones de dólares²⁵². Por su parte, ese mismo año, *Vanity Fair* (otra publicación dedicada al retrato de los ricos y sus fortunas) colocó al cineasta estadounidense como la tercera persona más importante de Hollywood al ganar un promedio de 80 millones de dólares entre el período de 2009 y 2010²⁵³.

²⁵¹ Para la ficha técnica de los filmes ver anexo III.

²⁵² http://www.forbes.com/lists/2010/10/billionaires-2010_Steven-Spielberg_4XKR.html [Consultada el 20 de marzo de 2014].

²⁵³ <http://www.vanityfair.com/hollywood/features/2011/03/hollywood-top-earners-201103?currentPage=3> [Consultada el 20 de marzo de 2014]

Para algunos analistas, la *Lista de Schindler* es el resultado del redescubrimiento de la fe judía del director y de la aceptación pública de su herencia semita y de la cual no siempre se sintió orgulloso²⁵⁴, pero al mismo tiempo nació de la necesidad de reconocimiento que tenía éste, pues, mientras sus éxitos comerciales, centrados en la ciencia ficción y grandes efectos especiales, seguían llamando la atención del público, sus intentos más introspectivos por poner a discusión la condición humana habían fracasado ante la crítica especializada (*The color purple*)²⁵⁵. Por lo tanto, el realizador estadounidense encontró la clave en la búsqueda de “un tema de amplia aceptación, descargarlo hasta transformarlo en algo políticamente correcto, que implicase mayor estremecimiento emotivo y la menor reflexión sobre los hechos y sus consecuencias”²⁵⁶. Para ello, compró los derechos de la novela de Thomas Keneally *Schindler's Ark*, la cual intentó describir los sucesos del Holocausto en Polonia a través de la memoria de uno de sus sobrevivientes: Poldek Pfefferberg y quien, por medio de su testimonio, rescata la figura de Oskar Schindler como un miembro del partido nazi que termina siendo un héroe judío al salvar a 1 200 de los miembros de esta comunidad. No obstante, a diferencia de la novela, “la versión de la pantalla procura eliminar todas las contradicciones del personaje para convertirlo en modélico, a la vez que fija e interpreta la memoria del exterminio sistemático de los judíos”²⁵⁷. Sin embargo, para algunos otros críticos “el gran acierto de Spielberg ha sido el de combinar las escenas que muestran las vicisitudes personales... con las corales, que nos presentan a todo el conjunto de habitantes del gueto o a los trabajadores de la fábrica a merced de los desmanes nazis”²⁵⁸.

La cinta contó con un presupuesto de 22 millones de dólares y recaudó 321 millones 306 mil 305 dólares aproximadamente. Entre los premios que obtuvo podemos destacar el Oscar por mejor director, mejor película, mejor guión adaptado, mejor fotografía, mejor banda sonora, mejor montaje y mejor dirección artística. La producción corrió a cargo de Universal Pictures y de Amblin Entertainment, así como el patrocinio de distintas fundaciones judías, entre ellas Survivors of the Shoah²⁵⁹.

254 Cfr. Arturo Lozano Aguilar, *Steven Spielberg. La lista de Schindler. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 17.

255 Adaptación de otra novela. Cfr. *Ibíd.*, pp. 19-21.

256 *Ibíd.*, p. 27.

257 *Ibíd.*, p. 23.

258 Manuel Quinto, “La lista de Spielberg” en *El ciervo*, Barcelona, El Ciervo 96, número 517, abril 1994, p. 37.

259 Cfr. http://www.imdb.com/title/tt0108052/?ref_=nm_knf_t2 [Consultada el 22 de marzo de 2014].

Mimesis II: La obra en sí

El argumento general de esta cinta es el lazo fraternal que se desarrolla entre un empresario alemán, miembro del partido nazi, y la comunidad judía, pues el primero termina salvando a un numeroso grupo de los segundos del genocidio a partir de la figura de la lista, así ésta se vuelve indispensable ya que representa tanto la vida como la muerte. Lo que en un principio inicia como una relación de conveniencia, a lo largo de la película se transforma en una relación de hermandad. Para fines de nuestra investigación, a continuación narraremos las partes que nos parecieron más importantes.

La película inicia con la ceremonia del Sabbath, en un primer plano, en blanco y negro, podemos ver como una familia judía enciende unas velas. La cámara poco a poco se va acercando al fuego emitido por éstas para, posteriormente, detenerse en el humo. Como si fuera un sueño, el delgado hilo de humo va aumentando su potencia hasta convertirse en una espesa nube que nos transporta a una máquina de vapor en el año de 1939, justo poco tiempo después de que las fuerzas polacas fueran derrotadas por el ejército de Hitler. En la siguiente escena podemos ver la llegada de ciento de judíos a la estación de un tren para ser enlistados por la burocracia nazi con total indiferencia y desprecio.

Después de la caótica escena del tren, el ruido se transforma en la nostálgica tonada de la famosa canción de origen húngaro “Gloomy Sunday”, la cual nos transporta al apartamento de quien, al parecer, es nuestro protagonista y da señales de estar preparándose para algo importante. Paulatinamente, la melancolía del vals del suicidio (como se le ha conocido en la cultura popular) da paso al ritmo sensual del tango de Carlos Gardel (“Por una cabeza”), de inmediato se pasa de un tono lúgubre a uno más festivo. El ojo de la pantalla nos lleva a lo que puede ser una fiesta, o una reunión, de los miembros más importantes del partido nazi en Polonia (o eso intuimos debido a que el hombre del apartamento da una jugosa propina al sujeto que vigila el acceso para que lo deje entrar). Ya adentro, nuestro protagonista logra seducir a todos los que se encuentran a su alrededor, por fin conocemos su nombre, es Oskar Schindler.

En las secuencias siguientes vemos a un grupo de alemanes nazis burlándose de los judíos en las calles, éstos, a su vez, acuden a las Juderías (Consejos establecidos por el gobierno nazi para arreglar los asuntos entre judíos y entre judíos y no judíos, los cuales estaban conformados por los judíos más ricos o políticamente más influyentes de las comunidades locales) para quejarse de los abusos de los nazis para con ellos y su propiedad. Sin embargo, la respuesta de la burocracia es siempre la misma “no podemos hacer nada,

ellos cambian las reglas todos los días”. Dentro de ese escenario de caos e impotencia llega Oskar Schindler, entonces un silencio mortífero cae en los presentes, como si la insignia nazi que trae como prendedor en la solapa de su saco le diera un aura de suma potestad, éste, inmediatamente, pide hablar con Itzhak Stern. Ya en la intimidad de una habitación apartada de la muchedumbre, nuestro protagonista propone al segundo la apertura de una empresa y la búsqueda de capital judío para la misma, es así que Stern queda estupefacto ante tal proposición, pues no entiende, en primer lugar, por qué él y, en segundo lugar, por qué capital judío, a lo que Schindler le responde que sabe perfectamente que él es uno de los mejores contadores de la localidad y que los judíos no tienen nada más que perder, pues el Estado nazi les ha arrancado todo.

En la siguiente escena podemos ver a Schindler acudir a una iglesia para ponerse en contacto con el mercado negro judío. Posteriormente, somos testigos de los hechos del “20 de marzo de 1941” cuando los judíos son expulsados de sus casas y son obligados a vivir en el gueto de Cracovia, aquí volvemos a ver una escena similar a la del principio, es decir, a un grupo de miembros del gobierno nazi enlistar a los judíos, pero esta vez no a la ciudad, sino al gueto, además podemos percatarnos de la colaboración de algunos miembros de la comunidad judía al unirse a las policías judías promovidas por los nazis para mantener el orden en los guetos. Más adelante, Stern logra poner en contacto al astuto empresario alemán con un grupo de judíos acaudalados que acabarían por financiar el proyecto empresarial de Schindler a cambio de mercancías intercambiables en el gueto.

Una de las escenas más importantes de la película, pues a partir de ésta se conformará la lista de Schindler, se da cuando aparentemente nuestro protagonista pide a Stern que seleccione a todo el personal de la empresa. Sin embargo, no es una petición explícita pero podemos intuir que así fue pues en alguna de las secuencias anteriores es posible presenciar una conversación entre ambos personajes, en la que el primero le dice al segundo que, por simples beneficios económicos, preferiría una fábrica conformada por puros obreros judíos que por obreros polacos ya que por ley debe pagar más a estos últimos. La siguiente secuencia nos lleva a la lucha de Stern por conseguir mano de obra judía, no obstante, en vez de buscar técnicos calificados, el contador judío contrata ancianos, niños, mujeres, intelectuales y artistas judíos, quienes a los ojos de los nazis eran parásitos sin ningún beneficio. Finalmente, Schindler debe decidirse por una secretaria, sin embargo, posiblemente por la coquería que le caracteriza, contratar a todas las aspirantes. No hay que perder de vista este conjunto de escenas pues el concepto que ellas subyace será fundamental para nuestra interpretación.

Para ganar el favor de los altos oficiales nazis, Schindler contacta a sus traficantes judíos y les ordena un sinnúmero de productos suntuosos (quesos, vinos, frutas, etc.) que le

servirán como una carta de presentación ante los militares y que, a su vez, éstos le liberen contratos estatales para poner en funcionamiento su empresa. Finalmente la fábrica está en pleno y todo parece marchar bastante bien. Unas escenas después somos testigos de la llegada de la esposa de Schindler, Emilie, quien le propone permanecer juntos siempre y cuando éste deje sus aventuras amorosas, no obstante el empresario alemán rechaza tal proposición, no sin antes advertirle que será más grande que su padre (se da a conocer que Schindler procede de una familia burguesa de clase media).

El ánimo de Schindler parece devenir de más en más optimista. No obstante, después de que Stern le presentara un obrero anciano y manco que deseaba agradecerle su generosidad al contratarlo, el empresario alemán parece irritarse, pues piensa que Stern ha cruzado la línea y ha puesto en peligro la empresa, su prestigio y su vida al hacerle parecer un “salvador del indefenso judío”. Sin embargo, es a partir de esta escena que Schindler se va humanizando de más en más y comienza una conexión más profunda con la comunidad judía a través de su contador. Unos cuantos segundos después, vemos al anciano ser asesinado por un soldado nazi, por lo que Schindler se queja ante las autoridades correspondientes pero éstas le dan a entender que la vida de un judío no tiene un valor significativo, mucho menos la vida de un anciano judío.

En la siguiente secuencia, uno de los personajes (Pfefferberg uno de los traficantes) interrumpe Schindler mientras éste se encuentra con una de sus amantes para informarle que Stern está a punto de ser deportado para ser enviado a algún campo de concentración. Schindler logra rescatarlo, por lo que a partir de aquí es que se abre un vínculo muy fuerte entre el contador y el empresario, pasando de ser simples socios por conveniencia a amigos.

En una serie de secuencias posteriores, vemos llegar a Amon Goeth, un alto oficial enviado por el gobierno nazi para “limpiar” el gueto de Cracovia y convertir a sus habitantes en una especie de mano de obra casi esclava para las empresas alemanas de la región. Su maldad y crueldad es arquetípica, pues desde las primeras escenas éste manda matar a un ingeniero judío a sangre fría que ve como “revoltosa”. Después de dictar un discurso de odio, el oficial nazi entra al gueto con sus subalternos para matar a todos los enfermos, ancianos o incapacitados con el fin de conservar sólo la mano de obra valiosa para las fabricas alemanas. Algo que podemos resaltar de esta secuencia es la presencia de una pequeña niña vestida de rojo, pues mientras toda la escena (como la mayor parte de la película) está en blanco y negro, la gabardina de la niña llama la atención por ser la única cosa con una tonalidad rojiza, sin ánimos de profundizar en esta interpretación, podríamos decir que, por el hecho de ser una niña que logra esconderse y escapar de la masacre y, además, vestir de rojo, ésta de cierta

forma representa la inocencia (la infancia) y la esperanza (escapó) pero una esperanza que nace sólo a partir de la muerte de un pueblo inocente (el rojo como símbolo de la sangre).

A pesar de la crueldad del personaje de Goeth, Schindler logra entenderse con el primero y que además éste dé un trato más “delicado” a “sus judíos” (construyendo un campo anexo dirigido por Schindler) a cambio de ciertos beneficios monetarios y de que Stern administre sus finanzas. Con el tiempo Schindler se da cuenta de que Goeth está enamorado de su sirvienta judía (Hellen). Sin embargo, después de algún tiempo, el gobierno ordena el desalojo definitivo del Cracovia y el envío de todos sus judíos a Auschwitz. Schindler logra convencer a Goeth de que le permita sacar a “sus judíos” y enviarlos a su tierra natal donde abriría una nueva fábrica con ellos. Los hombres llegan a salvo, no obstante las mujeres son enviadas por equivocación a Auschwitz aunque Schindler logra rescatarlas a tiempo antes de que sean ejecutadas. En las últimas escenas somos testigos del anuncio de la rendición incondicional de Alemania y de la huída de Schindler (pues éste era miembro del partido nazi) de la fábrica con la ayuda de “sus judíos”, no sin antes haber sufrido un episodio de ansiedad por no haber podido salvar más de ellos. Finalmente, estos, a la llegada de un oficial soviético que anuncia su liberación, se levantan y marchan tomados de las manos con rostros de dicha y alivio, poco a poco la escena va pasando del blanco y negro al color y se nos muestra esa misma marcha pero ahora con los sobrevivientes y descendientes de los “judíos de Schindler”.

Mimesis III: La fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Sin duda en esta película los personajes han sido contruidos de una manera maniquea y estereotípica. En ese sentido, la personalidad de cada personaje representa un tipo ideal, pero no el tipo ideal de una persona como tal, sino más bien de un tipo de sociedad en sí. Para fines de nuestra investigación existen dos personajes fundamentales: Goeth y Schindler. A partir de estos personajes la narración de la historia puede dividirse en tres momentos. En primer lugar, en una parte introductoria que nos muestra la formación de los lazos de Schindler con el pueblo judío. A pesar de que esta relación inicia como una relación de conveniencia (Schindler necesitaba el capital judío y su mano de obra) termina por volverse una relación de solidaridad, este cambio podemos ubicarlo en dos momentos entrelazados, primero cuando Stern presenta al obrero manco y después cuando Schindler rescata a Stern de la “lista negra” para Auschwitz. Cuando todo aparenta estar en calma, viene la verdadera ruptura del equilibrio con la llegada de Goeth a Cracovia y su “gobierno del terror”.

Finalmente la historia concluye con la salvación de los judíos por medio de la “Lista de Schindler” y la rendición de Alemania ante las fuerzas de los aliados. Para fines de nuestra investigación los hechos más importantes ocurren tanto en la primera parte como en la segunda parte de la narración.

Si retomamos la tesis filosófica de Carl Schmitt de la construcción del enemigo para definirme a partir del no ser y la construcción del amigo para reafirmarme, podemos notar que el no ser, es decir, el enemigo, estaría representado por Goeth, mientras que el ser, es decir, lo que yo soy a través de los ojos del otro, estaría representado por Schindler. Goeth es, por lo tanto, nazismo, mientras que Schindler sería no sólo el alemán “bueno” que veladamente se opuso a las políticas de exterminio de Hitler, sino por sus características podríamos decir que representa los valores más esenciales del “típico estadounidense” (un hombre hecho a sí mismo, empresario, seductor, pragmático, etc.). Pero si Schindler representa a Estados Unidos como un todo de valores, Goeth no representa sólo el nazismo, sino al enemigo, por lo tanto, los anti-valores y actitudes que se le adjudican, son las actitudes y anti-valores tendientes de eliminarse, es todo aquello que no es compatible con Occidente y con los Estados Unidos en particular y no se refiere simplemente a un acontecimiento de la historia. Finalmente, mientras que Schindler es el ideal de sociedad, Goeth es un tipo de sociedad en decadencia (el personaje es alcohólico, cruel y con problemas de ira). Los personajes judíos, es decir, “los judíos de Schindler” representarían los valores esenciales de la comunidad judía, lo que podría ser una especie de metáfora de la relación fraterna entre Estados Unidos y el estado de Israel.

Desde el punto de vista de Pierre Sorlin, al analizar una película es necesario fijarse en lo visible y no visible, es decir, en lo que se dice y no se dice o lo que es explícito y lo que no. En este sentido, llama la atención la bondad maniquea del personaje de Schindler. Por ejemplo, aunque en la historia se menciona en un par de ocasiones la adhesión de Schindler al partido nazi, esto parece poco relevante para el director o el guionista y, en cambio, en vez de profundizar en las contradicciones morales del personaje (pues al final cualquier ser humano está lleno de las mismas), prefieren dar la vuelta a este tema y centrarse en la bondadosa acción salvadora del empresario alemán.

En esa misma línea, llama la atención la forma en que se creó “la lista de Schindler” (es decir, la lista que al final salvó a los aproximadamente 1100 o 1200 judíos), pues es evidente que ésta se hizo a partir de la selección de los judíos obreros de la primera parte del filme, sin embargo, nunca queda del todo claro si es Stern el que selecciona a estos primeros obreros según un perfil específico pedido por Schindler o si él se toma toda la libertad para hacerlo, otra vez las posibles contradicciones morales del personaje quedan veladas. Este

punto es de suma importancia, pues hay que recordar que la lista (tanto la primera con los primeros obreros, como la última para la salvación “final”) está conformada por mujeres, niños y ancianos, pero también por artistas, historiadores y escritores, son profesiones que de manera explícita se mencionan en los diálogos. Si volvemos a esta escena, podemos ver que los alemanes al seleccionar a los judíos “valiosos” de los que no, prefieren aquellos que saben hacer trabajos físicos de aquellos que hacen trabajo intelectual. En contraste, la fábrica de Schindler se llenó de niños, mujeres, ancianos, intelectuales y artistas. Esto es una clara metáfora de algo que históricamente sí sucedió durante los años de la Segunda Guerra Mundial pues, en efecto, tras la entrada del régimen nazi a Alemania y su expansión por todo Europa, una buena parte de la comunidad judía europea (muchos de ellos intelectuales, artistas y empresarios) huyeron a Estados Unidos para refugiarse. En ese sentido, lo que se quiere dar a entender es que mientras los regímenes autoritarios desprecian las artes y las letras (nazismo, fascismo, comunismo, etc.), los regímenes democráticos las celebra y no sólo eso, sino que además son sociedades incluyentes (niños, ancianos, mujeres).

La propiedad privada es un tema implícitamente recurrente a lo largo del filme, pues desde las primeras escenas, cuando un par de judíos se están quejando de las expropiaciones de los nazis en la judería, podemos observar la sacralidad que se le adjudica (“la propiedad privada es inviolable” dice uno de los judíos). Pero no sólo la propiedad privada, sino también la empresa privada es tratada de manera implícita en la historia. El héroe de nuestra historia es un empresario, cuya empresa (privada) se basa en la moralidad (rescato judíos) y en el bienestar (todos los trabajadores parecen estar contentos) a diferencia de la empresa estatal nazi donde los trabajadores son cuasi esclavos. Hay dos ocasiones en las que se menciona la guerra como algo positivo para la economía. Primero cuando Schindler habla con su esposa y le plantea que será un empresario más exitoso que su padre pues tiene a la guerra de su lado y, después, cuando Schindler le pregunta a Stern sobre que tan bien van las finanzas y éste le responde que bien pero que si termina la guerra éstas podrían caer. No obstante, esta contradicción moral del personaje se vuelve a dejar de lado. No es de extrañarnos que haya una pequeña referencia a la economía de guerra, pues Estados Unidos es uno de los países más bélicos del mundo, no sólo por las ventajas políticas de ésta, sino también por los beneficios que trae a la economía.

Finalmente, el hecho de que la primera escena de la película haya sido un ritual religioso es significativo, pues lo que se nos da a entender es que la historia que se nos narra a continuación es sagrada y debemos tomarla con toda solemnidad, pero, al mismo tiempo, nos cuenta el fortalecimiento de una colectividad religiosa y cultural a nivel global a partir de una tragedia histórica. El humo de la vela más el humo del tren le da un carácter onírico

o de revelación, que se confirma con la fotografía en blanco y negro, que no sólo quiere decir una vuelta al pasado, sino también un ver entre sueños. El color de la imagen es recuperado en dos momentos, primero con la pequeña niña vestida de rojo (que representaría la esperanza que surge del derramamiento de sangre como ya se ha dicho en líneas anteriores) en la escena de la depuración del gueto y en la última escena, que sería un volver al presente, pero también un volver a la realidad después de la epifanía.

The English Patient (El paciente inglés, 1996)

Mimesis I: el momento de la cración

Esta película tiene su origen en la novela homónima del escritor cingalés, naturalizado canadiense, Michael Ondaatje. Según algunos expertos, “los problemas que el libro pone al guionista –pero a veces, también, e innecesariamente, al lector- son el orden temporal de la narración y la silueta [...]”²⁶⁰. En ese sentido, el paso de la letra a la imagen implicó “poner orden a la narración (convertir el mosaico en un díptico cuyas tablas casan casi simétricas) y dejarnos ver ciertos lances, ciertas *figuras*, *antes* del tiempo que marca el libro”²⁶¹. Por ejemplo, durante buena parte del libro la figura de Katherine es casi un misterio, sin embargo, la película de Minghella abre con la escena casi onírica del protagonista (el conde Almásy) y su amor imposible (Katherine). En palabras del propio director, al referirse a los cambios entre el libro y el guío, “cuando escribí el guión, no tenía delante el libro. Quise recordarlo y empezar desde la nada”²⁶².

A propósito del realizador del filme, Anthony Minghella nació el 6 de enero de 1954 en Inglaterra y falleció el 18 de marzo de 2008 en Londres. Durante sus primeros años de carrera se dedicó a la dirección y realización de guiones para la televisión, principalmente en la BBC (*Inspector Morse*, 1987-1990; *The Storyteller*, 1987; *Living with dinosaurs*, 1990). Posteriormente se aventuró al mundo del cine con películas como *Truly, Madly Deeply* (1990), *The English Patient* (1996), *The Talented Mr. Ripley* (1999) y, *Cold Mountain*

260 Vicente Molina Foix, “Anthony Minghella /Michael Ondaatje. *El paciente inglés*” en *Revista de libros*, Madrid, Fundación Caja Madrid, número 6, junio 1997, p. 51.

261 *Ídem*.

262 Anthony Minghella, *cit. pos., ídem*.

(2003), entre las más importantes. Desde el 2003 hasta el momento de su muerte formó parte de la junta directiva del *British Film Institute* como su presidente.

Uno de sus mayores éxitos lo obtuvo con *El paciente inglés*, esta película de 1996 contó con un presupuesto de 27 millones de dólares y logró una recaudación de 231 millones 976 mil 425 dólares²⁶³. La producción, así como la distribución, corrió a cargo de la empresa estadounidense Miramax. Entre sus principales reconocimientos podemos destacar nueve premios Oscar (mejore película, director, actriz de reparto, banda sonora, fotografía, dirección artística, montaje, sonido y diseño de vestuario); cinco premios BAFTA (mejor actriz de reparto, guión adaptado, fotografía, banda sonora y montaje); y un Globo de Oro (mejor banda sonora) entre otros. Desde el punto de vista de algunos historiadores, tanto el filme, como la novela, tienen varios errores históricos, como por ejemplo el hecho de que “los exploradores nunca descubrieron el oasis de Zerzura y no hubo un romance entre Almasy y Lady East Clayton porque Almasy era ‘un homosexual cazador de jovencitos y hombres’”²⁶⁴. Sea como fuere, lo cierto es que más allá de una historia de amor imposible, *El paciente inglés* nos ofrece algunas reflexiones en torno a la lógica de algunos actores internacionales en tiempos de guerra.

Mimesis II: la obra en sí

La historia cuenta la relación clandestina entre un conde húngaro (László Almásy) y una mujer casada (Katharine Clifton) que termina con consecuencias funestas para ambos durante la era de la Segunda Guerra Mundial. El punto nodal del argumento es mostrar la manera como los conflictos internacionales inciden en la vida cotidiana de las personas, incluso en su parte más profunda: los sentimientos. Al igual que en el filme anterior, describiremos lo que, desde nuestra investigación, son los momentos más relevantes de la película.

En el inicio de la primera escena podemos ver un pincel que delicadamente dibuja algo sobre un lienzo café. La calma de esta secuencia es interrumpida por el estruendoso ruido del motor de un aeroplano, sobre éste podemos ver a Katherine totalmente dormida y atrás de ella al conde Almásy. El ruido del motor se va alejando hasta volverse cada vez más tenue y dar paso al susurro del viento transportando la arena en el desierto, tirado en este mar

263 Cfr. <http://www.imdb.com/title/tt0116209/> [Consultada el 25 de marzo de 2014].

264 Johnpeter Horst Grill, “The lost Oasis. The Desert Wat and the Hunt for Zerzura: The true Story behiand the English Patient by Saul Kelly” en *The History Teacher*, Long Beach, Society for History Education, volumen 39, número 4, agosto 2006, p. 534.

de fuego, podemos ver al conde completamente quemado y siendo ayudado por una tribu árabe de la localidad. Finalmente, es llevado a lo que parece ser un hospital militar donde lo denominan como el paciente inglés por las placas del aeroplano donde viajaba, pues aquél ha perdido convenientemente la memoria.

El siguiente personaje en ser mostrado es Hana, una dulce enfermera franco-canadiense pero cuyo carácter ha sido marcado por la pérdida constante de los seres que ama. Sólo a través del encuentro entre el paciente y la enfermera es que se nos van relevando los secretos que guarda el conde por medio de una serie de *flashbacks* en un ir y venir del presente al pasado y del pasado al presente. En su paso por Italia, la caravana militar se encuentra con un cierto número de bombas sembradas por los nazis, por lo que Hana pierde a una amiga. No sólo eso, sino que además Almásy se pone grave y es poco probable que pueda llegar vivo a su destino, por lo que Hana decide refugiarse con el primero en un convento abandonado que queda en el paso. A partir de ese momento es que el conde comienza a contarnos su historia a través de los recuerdos.

En la década de los años treinta, el conde László de Almásy pertenece a la Real Sociedad de Geografía, la cual tiene por objetivo realizar un detallado mapa de Egipto y de Libia para el gobierno británico. Para completar su labor, el socio y mejor amigo del conde, Madox, permite al matrimonio de los Clifton (Geoffrey y Katherine) participar en el proyecto a cambio de un buen aporte monetario. Pocos meses antes de comenzada la guerra, y de terminado su trabajo, los expedicionarios descubren la “Cueva de los nadadores”, lo que se convierte en un importante hallazgo arqueológico, pues las pinturas que yacen allí parecen datar desde la era prehistórica. En el calor de la emoción, Katherine decide reproducir las figurillas de los nadadores de la cueva en unas tarjetillas (el pincel y el lienzo que podemos ver al inicio de la película) y regalárselas al conde, sin embargo éste las rechaza.

La expedición decide volver a la civilización y reportar el descubrimiento al gobierno. Sin embargo, debido a la torpeza de uno de los socios (Bermann), quien comienza a jugar con uno de sus sirvientes árabes (Kamal), lo que se puede interpretar como una especie de relación homosexual, se provoca un accidente que trae como consecuencia la pérdida de dos de los tres carros transportadores, por lo que László y Katherine deciden quedarse a cuidar las pertenencias en el desierto con la servidumbre mientras los otros miembros de la expedición van por ayuda. No obstante, durante la noche una tormenta de arena cae sobre el desierto. Aunque la atracción de Katherine y de Almásy se deja ver desde la primera vez que se conocen es, desde la incertidumbre de la tormenta, que la pasión les abrasa de más en más. Finalmente, ésta termina por explotar cuando, poco tiempo después de su rescate, Katherine acude al cuarto de hotel del conde para entregarse a los placeres de la carne.

Con el tiempo, la culpa carcome la consciencia de Katherine por lo que decide romper su relación con el conde. Sin embargo, con una total y enfermiza dependencia emocional, Almásy pierde el equilibrio mental avergonzando a Katherine en varias ocasiones a causa de sus arrebatadores celos y su negativa a dejarla. Al descubrir la traición de su esposa, la sed de venganza se apodera de Geoffrey, de tal suerte que en un acto suicida de absoluta locura intenta estrellar el aeroplano en el que viajan él y Katherine en contra de Almásy (mientras éste se encontraba sólo en el desierto). Aunque el conde logra salir ileso, este acto trae como consecuencias la muerte del suicida y la agonía, tanto física como emocional, de Katherine, pues ésta queda con algunos huesos rotos y sin la posibilidad de poderse mover. Desesperado, Almásy va por ayuda, sin embargo al llegar a la primera ciudad es confundido con un espía o soldado alemán, por lo que es encadenado y transportado en un tren para ser deportado. El conde logra escapar, no obstante, en su afán de salvar al amor de su vida negocia los mapas que tiene en su poder a cambio de gasolina (para la avioneta de Madox) y víveres. Cuando por fin logra llegar a la Cueva de los nadadores (donde llevó a Katherine) ésta yace muerta. A pesar de todo, Almásy carga el cuerpo en la avioneta para intentar darle la sepultura que ella hubiera querido, no obstante su aeroplano es confundido como un avión de reconocimiento y es atacado. Almásy queda completamente quemado y decide “perder” la memoria para no hacerse más daño.

Ya de regreso al presente de la narración (en los años cuarenta), el conde y la enfermera comienzan a desarrollar cierta complicidad, pues ambos han vivido la pérdida de los seres que aman. No obstante, los fantasmas del pasado siguen persiguiendo a Almásy aun en sus tiempos de agonía, pues a éste llega Caravaggio, un ex agente del servicio de inteligencia canadiense y quien perdiera sus pulgares en un interrogatorio con los nazis. Éste culpa al conde de su tragedia, pues piensa que al vender los mapas le dio ventaja al enemigo. No obstante, finalmente se entera de la verdad de los sucesos y logra perdonar al conde. A lo largo de la historia, la enfermera canadiense comienza a sentirse atraída por Kip, un experto en reconocimiento de caminos y desactivador de bombas indio. Finalmente la llegada del ejército estadounidense a la villa anuncia el fin de la guerra y Almásy decide suicidarse con la ayuda de Hana.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Es evidentes que las reflexiones que pueden surgir a partir de este filme pueden girar en torno al ideal del amor o la condición de la naturaleza humana. A diferencia de la película de Spielberg, los personajes presentan una mayor riqueza psicológica, pues las propias contradicciones éticas de éstos, en el sentido de exponer los límites de lo permitido en las sociedades occidentales de esa época, particularmente en la inglesa, son la piedra angular de la narrativa. A partir de la complejidad de los mismos, es posible desarrollar temas como la muerte, la culpa, la eutanasia, la pasión, la moral social, etc. No obstante, los fines de nuestra investigación sólo nos permiten centrarnos en ciertos aspectos propios de las relaciones internacionales, de cierta forma podríamos decir que nuestra interpretación es una interpretación restringida según los marcos que permite nuestra disciplina. En ese sentido, tanto *El paciente inglés* como *La lista de Schindler*, guardan cierta relación, no sólo por el hecho de ser productos legitimados dentro del sistema hollywoodense sino, también, por la forma en que se representa al enemigo. En efecto, en contraste con la historia de Spielberg, en la película de Minghella los nazis no son importantes ni mucho menos centrales, sin embargo, mientras que los personajes principales son de una gran complejidad psicológica, la única vez que se representa a los nazis dentro de la narración (en las secuencias del interrogatorio a Caravaggio) es de una manera superficial y maniquea. Los militares nazis son sujetos crueles y carentes de humanidad, capaces incluso de mutilar a otro ser humano con tal de obtener lo que desean, de nueva cuenta es necesario volver al no ser de Schmitt. Si los nazis son sanguinarios e inhumanos, entonces yo soy sereno y bondadoso y el hecho de que pelee una guerra no es para ganar poder sino para hacer justicia.

No obstante, mientras que Spielberg sí parece establecer un diálogo directo con la política exterior estadounidense y sus mitos, Minghella parece hacer lo mismo pero con la política exterior británica y sobre todo con las ideas más comunes que se tienen sobre la identidad en tiempos de guerra. A lo largo prácticamente de todo el filme, se establecen metáforas y diálogos que reflejan la preocupación de la cinta por abrir el debate en torno a las identidades nacionales. De cierta forma, esto tiene que ver con el hecho de que Gran Bretaña fue una de las ganadoras de la guerra pero a costa de las poblaciones de sus colonias y territorios de ultramar cuyos ciudadanos fueron utilizados como carne de cañón para tal propósito. El hecho de que prácticamente todos los personajes sean súbditos de la corona, más no británicos como tal (Hana y Caravaggio son canadienses mientras que Kip es indio), expresa metafóricamente este fenómeno. Sin embargo, al mismo tiempo, hay una especie de inclinación por el multiculturalismo (una política muy comúnmente aplicada en Canadá y,

en parte en Estados Unidos con la figura del *melting pot*- al ser países de migrantes) pues al final el hecho de que Kip y Hana se enamoren nos dice que podemos ser diferentes pero hay valores compartidos que nos unen (en este caso el amor aunque puede tomar otras formas).

Esta idea de multiculturalismo y globalización, es decir, plantear a los personajes como ciudadanos del mundo, queda más clara en el último monólogo de Katherine que, de manera entrañable, nos hace reflexionar sobre el valor de lo humano como una igualdad natural más allá de las diferencias: “We are the real countries, not the boundaries drawn on maps with the names of powerful men. I know you will come and carry me out into the place of winds. That’s all i’ve wanted, to walk in such a place with you, with friends, on earth without maps”. No obstante, al mismo tiempo surge una inquietud por la identidad y la guerra como una forma de reafirmarla, pues en una de las escenas Hana le comenta a Almásy sobre su primer encuentro con Caravaggio y el gusto que le dio saber que él también era franco-canadiense, a lo que el conde responde que eso qué importa, que hay miles de franco-canadienses en el mundo y que es uno más de ellos, sin embargo la enfermera le responde que “there’s a war. Where you come from becomes important”. Por otro lado, la importancia de la geopolítica se hace presente cuando Almásy vende los mapas a los alemanes.

El retrato que se hace de los estadounidenses es poco detallado, sin embargo, en la única escena en la que se les muestra explícitamente (cuando a la villa llega un grupo de tanques estadounidenses anunciando el fin de la guerra) se les dibuja como gente alegre, pero un tanto torpe (Kip está a punto de desactivar una bomba que está debajo del puente y cualquier movimiento podría hacerla estallar, justo en ese momento arriban los soldados estadounidenses sobre sus pesados tanques para celebrar el triunfo de los aliados, no obstante esa celebración deviene en un peligro para la vida de Kip y todos aquellos que están a su alrededor, cuando se les intenta advertir, su escándalo y su júbilo los hace sordos). No obstante, en esta parte del filme aparece una tenue metáfora sobre el poderío estadounidense y que perfectamente podemos relacionar directamente con la *frontier* y el *american way of life*. El hecho de que el ejército estadounidense haya sido el libertador nos puede hablar del inicio del siglo americano (o *Pax Americana*), sin embargo este es un hecho histórico que sí ocurrió y que a lo mucho nos diría algo sobre el inicio de un orden mundial controlado políticamente por Estados Unidos. Sin embargo, debemos recordar que las metáforas se crean a partir del lenguaje no directo, de lo oculto o de lo que parece oculto. En ese sentido, la metáfora más importante la encontramos en la música. Justo en el momento en el que nuestros personajes comienzan la celebración por la finalización de la guerra y la victoria de los aliados se escucha de fondo la canción de *Cheek to Cheek* del compositor bielorruso-estadounidense Irving Berlin, la cual forma parte de lo que popularmente se conoce como el

Great American Songbook (una colección de las canciones más populares que se produjeron en Estados Unidos entre 1920 y 1960, la mayoría de ellas éxitos de Broadway, Hollywood y el jazz) en voz de la famosa cantante de jazz estadounidense Ella Jane Fitzgerald. El hecho de que en la escena los personajes parezcan muy felices y que incluso uno de los sueños de Almásy se haya hecho realidad (volver a sentir la lluvia sobre su rostro) nos hace pensar que es una forma de simbolizar la expansión cultural de los Estados Unidos y su idea del entretenimiento (la cultura de masas) como una manera de relajación y evasión de la realidad.

Saving Private Ryan (Salvando al soldado Ryan, 1998)

Mimesis I: el momento de la creación

Originalmente la historia de *Salvando al soldado Ryan* fue una idea del guionista estadounidense Robert Rodat, quien al ver un monumento dedicado a ocho hermanos que murieron en la Guerra Civil de Estados Unidos creyó que podía realizar algo similar desde el lente de la cinematografía. En gran medida este relato está basado en el caso real de los hermanos Niland, quienes, al igual que los hermanos Ryan de la película, sirvieron al ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, aunque en este caso, de los cuatro sobrevivieron dos. Sin embargo, se tiene registro de otros cinco casos en los que podría haberse basado la historia (los hermanos Bielski; los hermanos Galland; los hermanos Blücher y; los hermanos Kennedy)²⁶⁵.

La película fue producida por Dreamworks, Paramount Pictures, Amblin Entertainment y Mutual Film Corporations, así mismo fue distribuida por Dreamworks y Paramount. Su costo se estima en unos 90 millones de dólares y tuvo una recaudación aproximada de 481 millones 840 mil 909 dólares, siendo una de las películas más taquilleras del año²⁶⁶. Fue una cinta multi-premiada, principalmente en los Oscars, al recibir once nominaciones y haber ganado cinco (mejor director, fotografía, sonido, edición de sonido y montaje).

El proyecto fue ofrecido a Spielberg, ya que éste había tenido con anterioridad experiencia en la recreación de la Segunda Guerra Mundial (*La Lista de Shindler*). En general, la crítica recibió con agrado la propuesta visual del director estadounidense,

²⁶⁵ Cfr. <http://www.lasegundaguerra.com/viewtopic.php?f=260&t=9052> [Consultada el 26 de marzo de 2014].

²⁶⁶ Cfr. <http://www.imdb.com/title/tt0120815/> [Consultada el 26 de marzo de 2014].

principalmente por el gran realismo de los primeros veintisiete minutos que describen el caos del combate y los horrores de la guerra. Al respecto Spielberg opina que, “cuando vas a la guerra, a pesar de que los combatientes están muy lejos y a menudo invisibles al ojo, lo que vierten sobre ti tiene manifestaciones físicas, y creo que eso simboliza mucho el caos”²⁶⁷. En ese sentido, para realizar esta secuencia, el director se basó en los testimonios de algunos de los sobrevivientes que desembarcaron en Normandía, por lo que de cierta forma “Spielberg acudía a las mismas fuentes que el historiador griego para construir su propio relato sobre la invasión de Normandía, su leyenda heroica de los hechos: la memoria *transmitida oralmente*”²⁶⁸.

Mimesis II: la obra en sí

Esta cinta nos narra la operación militar que un grupo de soldados estadounidenses debe llevar a cabo para salvar a uno de los suyos en la Segunda Guerra Mundial. La familia Ryan ha perdido a todos sus hijos en la guerra, excepto a James Francis, quien se encuentra desaparecido. Para evitar la destrucción de una patriótica familia estadounidense, el gobierno decide enviar una operación de rescate. Para los fines de nuestra investigación, las siguientes escenas serán las indispensables.

La película comienza con un primer plano a la bandera de Estados Unidos. Poco a poco la cámara se va alejando para dejarnos ver a un anciano que, con pasos serenos, camina a lo largo de un bosque hasta llegar a un cementerio, tras de él parecen venir sus hijos y nietos como en una especie de séquito. Cuando por fin llega a éste, es recibido por un mar de cruces blancas que contrastan perfectamente con lo verde del pasto y lo azul del cielo. Es tal la aflicción que le invade al ver este escenario que el anciano comienza a llorar. La cámara enfoca poco a poco el azul de sus ojos llenos de lágrimas, hasta que por fin los recuerdos se agolpan en su mirada y nos lleva hasta el 6 de junio de 1944 en Omaha Beach en el momento en el que las tropas aliadas desembarcaron en la Francia ocupada por los alemanes para un enfrentamiento. Durante más de veinte minutos podemos observar una caótica pero muy realista escena de guerra liderada por el capitán John H. Miller quien, a pesar del tic nervioso

267 Steven Spielberg, *cit. pos.* Juan Carlos Pérez García, “Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito” en *Revista Comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, volumen 1, número 10, año 2012, p. 811.

268 Juan Carlos Pérez García, *ídem.*

que invade una de sus manos provocándole temblores constantes, logra salir adelante de la misión, no sin antes haber perdido varios hombres.

Por otro lado, en el Departamento de Guerra de Estados Unidos, el general George Marshall es informado que tres soldados han muerto en combate. Al principio esto es tomado como un lamentable hecho, pero que está ligado con los daños colaterales que trae la guerra. No obstante, la opinión del general cambia cuando se le explica que aquellos tres soldados forman parte de la misma familia. Sin embargo, existe un hermano más, que aún no se ha reportado como muerto pero del que no se conoce su paradero, James Francis Ryan. Ante tal situación, el general Marshall decide autorizar una unidad de rescate para traer de vuelta a casa a Ryan, ya que piensa que no sólo la madre de Ryan quedaría devastada por la pérdida de sus cuatro hijos, sino que esta familia ya ha aportado demasiado a la nación y es su deber moral proteger lo que queda de esa familia como ellos protegieron al país. En contraste a lo dicho por el general, algunos de sus subordinados piensan que es una mala decisión, pues el soldado Ryan es uno más que no debe tener más privilegios que otros, no obstante, son convencidos de la operación después de que éste leyese a los mismos una carta de Abraham Lincoln a una madre en una situación similar (la señora Bixby quien perdiera cinco hijos en la Guerra de Sesesión).

Pocos días después del desembarco, Miller es asignado para comandar el rescate de Ryan, para ello reúne a seis de sus mejores hombres y uno más de otra compañía que habla francés y alemán para que le sirva de interprete. Sin conocer a ciencia cierta la localización de Ryan, se trasladan a Neuville, donde encuentran al pelotón número 101 y donde supuestamente fue la última vez que se vio a Ryan. Por un enredo de apellidos, confunden al soldado James Frederick Ryan con James Francis Ryan. No obstante, rápidamente se dan cuenta de que no es el hombre que buscan. Este error desanima a la tropa, quienes ya desde un principio opinaban que dicha operación era ridícula y suicida (dentro de la película la nombran con el acrónimo de FUBAR –Fucked Beyond All Repair). Sin embargo, a pesar de ese fracaso, logran conseguir el verdadero paradero del soldado al toparse con uno de sus compañeros y amigo de brigada, quien les informa que éste se encuentra defendiendo un puente estratégico en el río Merderet en Ramelle. Sin perder tiempo el capitán se dirige junto con sus subordinados hasta allí.

Durante el camino a Ramelle, la tropa se topa con un nido de ametralladoras alemán. El capitán decide aprovechar el momento (el elemento de sorpresa pues no han sido vistos) para atacar y destruir esa trampa para evitar la muerte en futuras expediciones. No obstante, sus subordinados no parecen estar muy contentos con tal decisión (nombran de nuevo la operación como un FUBAR). Sin embargo, el capitán los convence de hacerlo. El ataque,

aunque todo un éxito, termina con la muerte de uno de los más queridos miembros de la tropa (Wedde, quien además era el médico de la misma). De los sobrevivientes contrarios, sólo queda vivo un alemán. La tropa desea matarlo, pero Upham (el intérprete) les hace ver que eso va en contra no sólo de los tratados internacionales, sino también de la ética, por lo que el capitán Miller decide dejarlo vivo a cambio de que éste se entregue en el próximo pueblo. Esta decisión provoca una ruptura en la tropa y el deseo de desertar de uno de los soldados (Reiben), pues este acto es interpretado como un acto de debilidad por parte del capitán y traición a la memoria de Wedde. Para calmar los ánimos, el capitán Miller decide revelar hechos de su pasado (es profesor de inglés) y lo que lo llevó a la guerra (proteger a su familia), ya que a lo largo de la película este personaje es rodeado por un halo de misterio, a tal grado que los miembros de la tropa hacen apuestas entre ellos para adivinar el lugar de nacimiento y la profesión del capitán.

Después de esta tragedia, los soldados estadounidenses logran llegar a las afueras de Ramelle, donde consiguen esquivar el ataque de un vehículo semitortuga alemán y dar por fin con Ryan. A pesar de que le plantean la situación de su familia y la naturaleza de la operación, éste se niega a ir con ellos, pues hacerlo implicaría firmar la sentencia de muerte de sus compañeros, ya que hay pocos soldados y el territorio está lleno de alemanes, conmovido por el patriotismo del soldado, el capitán Miller convence a sus subordinados de ayudar a Ryan a proteger el puente a cambio de que éste no se arriesgue y no se aparte él pues tiene que quedar vivo. Para ello elabora una estrategia que podría ser muy efectiva, pero también muy peligrosa si algo sale mal.

Durante el enfrentamiento final, los alemanes arriban a la villa con un sofisticado equipo de guerra y un ejército que supera en número a los aliados. A pesar de ello, la estrategia del capitán surte efecto y obtienen infligir un buen número de bajas al enemigo, así como destruir algunos vehículos. No obstante, durante el enfrentamiento mueren otros tres miembros del grupo (Jackson, Mellish y Horvath). Upham es víctima del miedo, sin embargo su ira se hace presente cuando se da cuenta de que el alemán que dejaron libre es uno de los soldados que ahora los ataca (pues de cierta forma él fungió como abogado de éste), de tal suerte que sale de la trinchera donde estaba escondido y lo mata. El capitán Miller es malherido y justo cuando la tropa está a punto de ser aniquilada llega un grupo de aviones aliados que los rescata. Poco antes de morir, el capitán habla con Ryan y le dice que se haga digno de ese sacrificio. Finalmente, la cámara vuelve a los ojos del anciano y descubrimos que él es Ryan. La película finaliza con otro primer plano a la bandera de los Estados Unidos.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

De las cinco películas que tenemos en esta sección, esta es la única que representa de manera directa el papel de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y no a través de los ojos del amigo. Al igual que lo hizo en *La lista de Shindler*, Spielberg vuelve a jugar con la ritualidad de la memoria histórica a través de los colores y una simbólica religiosa. El elemento más obvio del filme son los primeros planos a la bandera de Estados Unidos, tanto al final como al principio del mismo, lo que nos da a entender la naturaleza patriótica de la cinta. No obstante, este patriotismo es enriquecido con algunos elementos religiosos. Por ejemplo, en la escena de las cruces (el cementerio de los caídos estadounidenses en Normandía), éstas están pintadas de blanco. Sabemos que el blanco es un color que tradicionalmente se ha asociado a la pureza y a la luz en Occidente, el hecho de que estas lápidas en formas de cruces blancas representen a cada uno de los caídos nos da a entender que éstos son como una especie de ángeles que lucharon a lado de Dios para vencer el mal y que, por su misma naturaleza, están limpios de culpa. En efecto, esos hombres, al ser soldados, probablemente mataron a otros hombres, no obstante, al estar del lado del bien, del lado de la justicia, sus pecados fueron anulados, pues los enemigos son la representación pura del mal. En un juego con la cámara y los símbolos, el director va de la bandera a las cruces (primeras secuencias) y de las cruces a la bandera (últimas secuencias), de tal suerte que con este acto llena de una mística lo estadounidense. En ese sentido, lo estadounidense no sólo se convierte en algo por lo que vale la pena morir, sino también en algo que es sagrado, estaríamos hablando pues, de una especie de Destino Manifiesto o un pacto con Dios.

Definitivamente este filme está plagado de referencias religiosas. Así, en la primera escena de combate, se nos muestra a uno de los soldados, quien posteriormente se convertirá en el francotirador de la pequeña tropa del capitán Miller (Jackson), besando una cruz y rezando. Atendiendo la paradoja de lo visible y no visible, el director decide enseñarnos a un soldado estadounidense entregado a su fe, no obstante de lado enemigo no parece haber nadie rezando, como si lo divino hubiera sido anulado del otro lado de la trinchera. Es más, en los combates podemos ver el sufrimiento de los aliados, sus heridas y sus gritos de dolor, sin embargo, los cuerpos del enemigo sólo caen. En una guerra el enemigo no tiene derecho a sufrir, como tampoco tiene derecho a profesar una fe, pues es el mal hecho carne. En otra de las escenas, cuando la tropa (ya en la búsqueda de Ryan) se refugia en una iglesia, los soldados comienzan a discutir sobre la forma tan pacífica en la que duerme Jackson, a lo que uno de ellos responde que es porque tiene la consciencia tranquila y es como un dicho popular

que habla sobre ser aliado de Dios. Al escucharlo, Upham le dice que el dicho es “if God be for us, who could be against us”.

El personaje del Capitán Miller es muy importante para nuestra interpretación, pues éste representa las razones por las cuales lucha Estados Unidos. En la misma escena de la iglesia, mientras conversa con uno de sus subordinados más allegados (Horvath), le dice que a veces siente culpa cuando alguien de su brigada muere, pero que sabe que lo hace por un bien mayor, que es para salvar a más personas, sus propias palabras son: “when you end up killing one of your men, you tell yourself it happened so you could save the live of two, three or ten others. Even maybe 100 others”. Desde esta perspectiva, la guerra se lucha para salvar a más personas y esos dos, tres o cien son la nación entera. No obstante, el capitán Miller al mismo tiempo es muy estricto con su deber, pues dice que se tiene que elegir entre la misión y los hombres y que el siempre elige la misión, a lo que Horvath le responde que esta vez la misión es un hombre. De cierta forma la respuesta de Horvath suaviza la postura del capitán al humanizar las operaciones del ejército. No obstante, la mayor razón que tiene el capitán para pelear se revela en la escena del alemán (cuando Reiben intenta desertar y el capitán Miller revela hechos de su pasado para calmar a la tropa): él lucha por los suyos, porque al volver a casa tiene seres amados que le esperan. Así, la guerra se hace por los que amamos, para protegerlos a ellos, de tal suerte que la nación se convierte en una gran familia a la que estamos unidos. En esta misma secuencia podemos ver como se retrata al enemigo, pues el alemán es pintado como un ser miedoso y ridículo pero sobre todo traicionero y falto de los valores más esenciales. Hay que recordar que el soldado alemán es salvado de la muerte por Upham y el capitán Miller al atender a las disposiciones de los tratados internacionales pero también a la ética bélica. No obstante, este personaje en vez de entregarse a la justicia de las fuerzas aliadas, como había sido el acuerdo, se vuelve a alistar a las tropas enemigas y es descubierto por Upham en la última batalla. De esta forma, mientras que los estadounidenses y británicos (Upham es británico) son representados como gente que respeta el estado de derecho y que tiene un fuerte sentido del deber y la moral, el enemigo es dibujado como todo lo contrario.

Finalmente, el gobierno estadounidense, pero principalmente el ejército, se representa como una institución bondadosa (a través de la figura del general Marshall) y cuyas decisiones se basan en lo humano y en lo ético antes que en lo político y lo económico. El hecho de que en la escena de las secretarías (cuando se están redactando todas las cartas sobre los diferentes decesos) a cada nombre correspondan unas palabras en específico, es decir, no es un machote donde simplemente se cambia el nombre del soldado para lamentar su muerte, es una forma de individualizar y humanizar a cada combatiente. Sin embargo, el acto de

mayor bondad ocurre cuando el general Marshall decide enviar una misión de rescate con el fin de mantener la unidad de la familia estadounidense y no hacer sufrir a la madre (entendida ésta como la madre de Ryan, pero también como un símbolo de la madre patria). Esta idea queda totalmente reafirmada en la carta de Lincoln a la señora Bixby, en la cual se evoca a la figura de Dios y de la libertad cuando dice que: “I pray that our Heavenly Father may assuage the anguish of your bereavement, and leave you only the cherished memory of the loved and lost, and the solemn pride that must be yours to have laid so costly a sacrifice upon the altar of freedom”.

The Pianist (El Pianista, 2002)

Mimesis I: el momento de la creación

Dentro de nuestro corpus, quizá *El Pianista (The Pianist)* sea la película más *sui generis*, pues a pesar de no haber sido producida en el seno del sistema hollywoodense como tal, fue recibida con los brazos abiertos por éste. Claro, Polanski no es nuevo en la industria de Hollywood, no obstante, como un hombre marcado por la guerra y criado en el seno de dos culturas no anglosajonas (la polaca y la francesa) es obvio que su visión del mundo no será la misma. Nacido el 18 de agosto de 1933 en París, pasó sus primeros años de vida en Francia hasta que, en el año de 1937, su familia decide regresar a su natal Polonia en Cracovia. Aunque su madre era católica, ésta fue asesinada por los nazis al ser clasificada racialmente como judía por su ascendencia. Su padre, aunque no era un judío practicante, también fue llevado a un campo de concentración, no obstante logró sobrevivir al holocausto. Por su parte, el realizador polaco escapó de la muerte en varias ocasiones haciéndose pasar por hijo de católicos (amigos de la familia) hasta la llegada del ejército soviético en 1945.

Después de la guerra, comenzó a trabajar como actor de teatro y poco después ingresaría a la Escuela de Cine de Lodz. Posteriormente realizaría algunos cortometrajes. No obstante, sería su primer largometraje (*Knife in wáter*, 1962) con el que se daría a conocer al estar nominado en los Oscars como mejor película extranjera. A partir de allí Polanski probaría el éxito de más en más. En 1968 se estrenaría una de las películas más emblemáticas del autor, *Rosemary's baby*. No obstante, su vida sería marcada por la tragedia nuevamente cuando, en 1969, su primera esposa, la actriz Sharon Tate, fuera asesinada por la banda de Charles Manson. Desde 1977 Polanski tiene abierto un caso de abuso sexual en Estados

Unidos, por lo que desde 1978 sólo radica en Francia y en Polonia y ha evitado pisar tanto Reino Unido, como Estados Unidos, para detener su deportación e ingreso a la cárcel, incluso no asistió a la Ceremonia de los Oscars del 2002, donde obtuvo el premio por mejor director. Sin embargo, para garantizar el éxito comercial de sus cintas sigue filmándolas en inglés.

A propósito de *El pianista*, cuyo argumento se basa en las memorias del músico polaco Wladyslaw Szpilman, “a diferencia de Spielberg, Polanski no ha querido limitarse a contarnos una historia personal (la de Schindler) ambientada en el gueto de judío polaco, sino casi lo contrario, retratarnos un gueto judío polaco a través de una historia personal (la de Szpilman)”²⁶⁹. En ese sentido, “toda la historia se constituye en un homenaje a héroes y víctimas de estos episodios de barbarie, pero sin caer nunca en el panfleto, poniendo el énfasis en los padecimientos de inocentes, en la capacidad de supervivencia de los seres humanos en situaciones desesperadas y en el poder de comunicación que tiene la música”²⁷⁰. Finalmente, la cinta fue producida por Studio Babelsberg y StudioCanal, mientras que su distribución corrió a cargo de Focus Features y Universal Studios. Su presupuesto se estima en unos 35 millones de dólares con una recaudación aproximada de 120 millones 72 mil 577 dólares. Entre sus galardones podemos contar tres premios Oscar (mejor director, actor y guion adaptado); una Palma de Oro (mejor película en el Festival de Cannes) y siete premios César (mejor director, película, actor, banda sonora, fotografía, decorado y sonido).

Mimesis II: la obra en sí

La narración se centra en la vida de un prodigioso pianista judío que hace todo lo posible por sobrevivir en los años de la ocupación nazi en Polonia. Aquí podemos notar que la principal inquietud del realizador es mostrar la fuerza del arte como un producto del alma humana, incluso en tiempos de guerra, pues el protagonista de la historia es salvado por un militar alemán gracias a su talento con el piano. Desde el punto de vista de nuestra tesis las siguientes secuencias son las más relevantes.

La película abre espléndidamente con Wladyslaw Szpilman tocando el piano en vivo para la Radio de Varsovia (Nocturno en Do sostenido menor de Chopin). Poco antes de terminar su pieza, es interrumpido para salir inmediatamente de la estación pues los nazis

269 Diego Moldes, *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 408.

270 Manuel Quinto, “El pianista” en *El ciervo*, Barcelona, El Ciervo 96, año 52, número 623, febrero 2003, p. 37.

han logrado llegar a la capital. Al llegar a su casa, se entera de que Francia e Inglaterra han declarado la guerra a Alemania, de cierta forma esto tranquiliza a su familia, pues piensan que estas dos potencias serán capaces de derrotar a las fuerzas de Hitler rápidamente y que dentro de muy poco tiempo todo volverá a la normalidad.

No obstante, la alianza anglo-francesa no logra derrotar a Hitler y las condiciones de los judíos en Polonia empeoran (se limita el dinero por familia, no pueden caminar sobre la acera, no pueden entrar a restaurantes o establecimientos comerciales para alemanes y son obligados a portar en su brazo una cinta con la Estrella de David para su fácil reconocimiento). Finalmente, las autoridades deciden obligar a todos los judíos a trasladarse a un gueto en Varsovia. En éste Szpilman (quien empieza a trabajar como pianista en un Club exclusivo para los judíos más ricos y quienes tienen mejores condiciones de vida) y su familia pasan hambre y son víctimas de las constantes humillaciones de los soldados nazis. Cuando las cosas parecen no poder ir peor, las autoridades deciden acabar con el gueto reuniendo a los judíos y deportándolos al campo de exterminio de Treblinka. No obstante, casi cuando está a punto de abordar el tren, Szpilman es ayudado por un antiguo amigo de la familia, y quien ahora fuera miembro de la policía judía en el gueto, Ithzak Heller. Ya fuera de peligro, y con toda la tristeza de haber perdido a sus seres amados sobre sus hombros, el pianista se convierte en un obrero. Ayudado por algunos amigos, miembros éstos de la resistencia polaca, logra salir del gueto y sobrevivir en el exterior por algún tiempo. Desde su ventana consigue presenciar el levantamiento del gueto de 1943, no obstante, después de algunos días de lucha, los alemanes logran entrar y eliminar a prácticamente todos los rebeldes. Casi al mismo tiempo, la resistencia polaca también se levanta en armas, sin embargo, al igual que pasó con los judíos, éstos son duramente reprimidos por los nazis, lo que trae como consecuencia la huida de sus amigos, la destrucción del edificio donde se escondía y la desolación de la ciudad, de tal suerte que Szpilman se ve en la necesidad de huir nuevamente para sobrevivir.

Vestido con harapos y con un grave grado de desnutrición, el pianista busca desesperadamente un refugio y algo de comida. Finalmente encuentra una lata de conservas en una vieja mansión abandonada, no obstante es incapaz de abrirla, de tal suerte que en su exploración para dar con un cuchillo o algo similar se topa con un oficial alemán, el capitán Wilm Hosenfeld, quien inmediatamente se percató de que Szpilman es judío. En el breve interrogatorio, el capitán descubre que éste había sido pianista antes de la invasión alemana, así que decide tomarlo del brazo y llevarlo hasta el piano para que toque algo. Aun con su cuerpo tembloroso Szpilman logra tocar perfectamente la Balada número 1 Op. 23 en sol

menor de Chopin. Conmovido y cautivado por su magistral talento, Hosenfeld decide no delatar al fugitivo y esconderlo en el ático.

Ante el avance del Ejército Rojo, los alemanes toman la decisión de salir de la ciudad. Ante de marcharse, el capitán sube para despedirse de Szpilman, dejándole su abrigo para que no pase frío y algo de comida, no sin antes prometerle que cuando todo termine escuchará la radio polaca para volver a disfrutar de su magnífico don. Cuando por fin los soviéticos entran a la ciudad, éstos confunden a Szpilman con un nazi por el abrigo del capitán que trae puesto, no obstante, después de unos minutos se dan cuenta de que todo ha sido un malentendido. En la liberación de uno de los campos, Hosenfeld consigue hablar con uno de los amigos del pianista y le pide que le diga a Szpilman que necesita su ayuda para que declare a su favor, sin embargo, cuando éste último se entera de su petición ya es demasiado tarde, pues el capitán ya ha sido deportado y no se sabe su paradero. Finalmente, el pianista vuelve a la radio polaca y en la última escena se le puede ver tocando otra pieza de Chopin (Polonesa Brillante) frente a un gran público.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Hay una gran diferencia entre la construcción narrativa de Spielberg y la de Polanski. Mientras que el primero simplifica la psicología de los personajes, el segundo los complejiza y regresa a lo humano. En *El Paciente Inglés* ya habíamos visto que Minghella intentó hacer algo similar, sin embargo erró cuando retrata al enemigo pues lo hace tan maniqueamente como Spielberg. No es que en la película de Polanski los nazis no sean representados con crueldad, pues es un hecho histórico y comprobado que así actuaron. No obstante, la diferencia radica en el personaje de Hosenfeld, pues éste no es un nazi que abraza los valores occidentales y automáticamente se convierte en bueno (Schindler), sino un nazi que sigue siendo nazi, que sigue las órdenes de sus superiores y que no delató a un judío, no porque sus valores hayan cambiado, sino simplemente porque fue tocado por el arte, por la música y, como cualquier ser humano, éste tiene un alma (entendida como sentimientos, emociones y empatía).

En ese sentido, el filme nos remite a lo humano y al arte como su lenguaje. No es de extrañarnos que durante toda la cinta las referencias a la música sean tan fundamentales, pues ésta se representa como la lengua del alma, la forma que toma el espíritu humano para hacerse visible. Sin embargo, esta idea de lo humano como algo que compartimos todas las personas

independientemente de nuestras condiciones de existencia, se reafirma en la escena de Shakespeare, cuando Szpilman ve que su hermano, Henryk, está leyendo algo mientras esperan la llegada del tren para ser enviados a un campo de concentración, éste le pregunta que qué está leyendo, a lo que su hermano responde con un famoso fragmento de *El mercader de Venecia*: “If you prick us, do we not bleed? If you tickle us do we not laugh? If you poison us, do we not die? If you wrong us, do we not revenge?”. Por otro lado, otra de las grandes diferencias radica en el hecho de que, mientras en la película de Spielberg se nos muestra a los judíos como seres pasivos (y los polacos no judíos ni siquiera aparecen y son si acaso mencionados en un par de ocasiones sin ninguna relevancia), en la cinta de Polanski, tanto los unos como los otros, son personas dispuestas a luchar por su libertad (la escena del levantamiento del gueto y las referencias a la resistencia polaca) y no sólo gente que espera la voluntad de un salvador (Schindler).

No obstante, Polanski no deja de ser un director bien acogido en el sistema de Hollywood y es que, después de todo, no es un realizador contestatario o que ponga en entredicho los valores estadounidenses. No los apoya, tampoco los desaprueba, simplemente le son indiferentes porque no parecen ser parte de su preocupación creativa (como sí lo son en las obras de Spielberg). A pesar de ello, durante la cinta es posible ver una referencia clara al papel de los Estados Unidos en la sociedad internacional como una especie de policía del mundo (Destino Manifiesto). Después de que la familia de Szpilman se da cuenta de que ni Francia ni Gran Bretaña han podido frenar el expansionismo alemán, el padre de Szpilman invoca directamente la entrada de Estados Unidos a la guerra, pues sólo ellos son los únicos capaces de acabar con esa amenaza atroz.

The King's Speech (El discurso del Rey, 2010)

Mimesis I: el momento de la creación

El discurso del Rey (The King's Speech) es una historia escrita por el guionista anglo-estadounidense David Seidler y dirigida por el británico Tom Hooper, cuyo argumento se basó en la vida de Jorge VI del Reino Unido. Hooper estudió en la Universidad de Oxford y aunque se ha dedicado principalmente a la dirección de comerciales y series para la televisión británica y australiana, *The King's Speech* le valió un Oscar por mejor director y su incursión de lleno al mundo del cine (*Les Misérables*, 2012).

La cinta tuvo un presupuesto modesto de aproximadamente 15 millones de dólares, sin embargo, fue muy taquillera, al obtener una recaudación de 414 millones 211 mil 549 dólares²⁷¹. La producción corrió a cargo de The UK Film Council, Weinstein Company, y Momentum Pictures, así mismo fue distribuida por estas dos últimas más Transmission. Fue una película multi-premiada, al conseguir cuatro premios Oscar (mejor director, película, actor y guion original); siete premios BAFTA (mejor película, película británica, actor, actor de reparto, actriz de reparto, guion original y música); un Globo de Oro (mejor actor) y un Goya (mejor película europea) entre otros.

Mimesis II: la obra en sí

Esta obra narra las vicisitudes que el príncipe, y posteriormente rey, Alberto, tiene que pasar para superar su problema del habla, antes y después de convertirse en el máximo soberano de Reino Unido. La película se centra en la figura del hombre de Estado como un ser humano como cualquiera, con problemas emocionales y psicológicos pero que se ven atravesados por el peso del espíritu de toda una nación sobre los hombros. Para nuestra investigación las siguientes secuencias descritas serán las fundamentales.

La película abre con el preocupado príncipe Alberto, Duque de York, en el Estadio de Wembley, a punto de dar el discurso de clausura de la British Empire Exhibition en 1925, justo cuando el micrófono y el público espera sus palabras, éste comienza a tartamudear. Después de esta vergonzosa experiencia, el príncipe ve a un sinnúmero de especialistas, no obstante, ninguno logra curarlo. Aunque éste se da por vencido, su esposa Isabel, Duquesa de York, desea hacer un último intento, por lo que acude a Lionel Logue, un especialista del habla australiano, para concretar una cita. Aunque la princesa le pide realizar la consulta en su mansión, éste la convence de hacerlo bajo sus términos. Sin mucho ánimo, el Duque acude con Logue. Para su sorpresa, éste último rompe con toda etiqueta llamándolo “Bertie”. El “doctor” está convencido de que el problema del príncipe es psicológico y no físico, por lo que le apuesta un chelín a que puede recitar el monólogo de *Hamlet* “ser o no ser” mientras le coloca unos audífonos con *Las bodas de Fígaro* de fondo para que éste no pueda escuchar su voz. El Duque acepta, no obstante interrumpe la sesión y sale corriendo pues piensa que no lo ha logrado.

271 Cfr. <http://www.imdb.com/title/tt1504320/> [Consultada el 28 de marzo de 2014].

Posteriormente, el príncipe va a ver a su padre, el rey Jorge V, quien se encuentra transmitiendo un discurso de navidad. Este le externa su preocupación acerca de que su hermano mayor, David, tome las riendas del reino tras su muerte, pues cree que no está preparado y que traerá desgracias. El rey le obliga a leer un discurso, pero aquél es incapaz de hacerlo, pues su tartamudez parece ir de mal en peor. Más tarde, cuando se encuentra en su mansión y está a punto de ir a la cama, decide reproducir el acetato que le entrega Logue, inmediatamente se emociona al escucharse a sí mismo recitar con toda soltura a Shakespeare. El príncipe regresa con el “doctor” y acepta volver a terapia siempre y cuando éste no profundice en su vida privada y ataque solamente el lado físico del problema. A pesar de la petición explícita del Duque, Logue sigue tratando de llegar al fondo psicológico de su tartamudez, aunque de manera implícita. Después de unas sesiones, la relación con su paciente se vuelve más estrecha y se entera de que fue zurdo, de que su nana lo maltrataba física y emocionalmente y de que fue víctima de las burlas de su hermano mayor, David.

Tras la muerte de su padre, David asciende al trono como el rey Eduardo VIII. Sin embargo, éste mantiene una relación clandestina con una actriz estadounidense. En una fiesta que organiza en el Palacio, rompiendo todas las reglas de etiqueta, el rey anuncia al príncipe que desea casarse con dicha actriz. No obstante, Alberto le hace ver que no puede hacerlo pues como jefe de la Iglesia Anglicana no puede casarse con una actriz divorciada. La plática termina en una fuerte discusión que daña el ego del Príncipe. Éste acude con Logue para quejarse de su hermano, pero de paso también ofende al terapeuta.

Sin poder hacer nada con los estatutos reales, el rey Eduardo decide abdicar y dejarle el trono a su hermano para poder casarse con quien según éste es el amor de su vida. Alberto acude a disculparse con Logue para que éste le ayude en los preparativos de la Coronación. En la Abadía de Westminster, y gracias al servicio de inteligencia real, se entera de que Logue no es en realidad doctor y que más bien siempre ha sido un actor de teatro fracasado. No obstante, éste le hace ver al príncipe que para ayudar a la gente no se necesita un título sino la voluntad y los conocimientos. El rey es coronado con el nombre de Jorge VI y la relación entre ambos personajes se vuelve aún más fraterna. La prueba de fuego viene cuando Inglaterra le declara la guerra a Alemania y el rey debe transmitir un discurso para animar a la gente a ir de nueva cuenta a un enfrentamiento bélico, por lo que el rey Jorge pide a Logue que lo acompañe para darle fuerza. Finalmente, el discurso es todo un éxito y la cinta finaliza con la familia real parada afuera de su balcón y saludando a sus súbditos.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Aunque la cinta es británica, podemos ver en ella varias referencias a la hermandad anglosajona (Inglaterra, Estados Unidos, Australia). Aunque Logue es australiano, este representa los valores puritanos. Por ejemplo, cuando la princesa lo visita por primera vez para acordar la cita de su marido, éste le dice a ella que no tiene secretaria porque le gusta vivir con sencillez. Al mismo tiempo, las constantes citas de Shakespeare son una forma de reafirmar la hegemonía de la cultura inglesa o más bien de colocar a Inglaterra como la madre patria de todas las culturas anglosajonas.

A lo largo de la película podemos ver que la postura que se tiene sobre Estados Unidos es un tanto ambivalente. Por un lado se le representa como un pueblo con gente vulgar y que no respeta las tradiciones (la actriz es divorciada y la fiesta que ayuda a organizar en el Palacio es de “mal gusto” a los ojos de la princesa y del propio Churchill). Pero al mismo tiempo se le representa como el país más avanzado tecnológicamente (en la escena de Hamlet, cuando Logue intenta grabar a Albert, el primero le recalca al segundo que lo hará con la mejor, más fiable y duradera tecnología del mundo, la estadounidense). La fuerza de la cultura popular estadounidense se hace de nuevo presente por medio de la música, cuando en una de las escenas, Logue le pide a Albert que escoja una de sus canciones favoritas y que trate de cantarla, pues cantar le ayuda a no tartamudear, este último termina escogiendo *Suwannee River*, una canción escrita por el “padre de la música folclórica estadounidense”, Stephen Foster, y actual canción oficial del Estado de Florida.

Por otro lado, se nos plantea un cierto desprecio por el autoritarismo y un aprecio por el igualitarismo que se hace evidente cuando Logue, a pesar de ser un súbdito de la Corona, decide llamar al príncipe Alberto como Bertie, incluso aún después de que es coronado Rey. Además, se nos muestra el poder de los discursos (tanto visuales como hablados o escritos) como medios legitimadores. Esto se hace palpable cuando el Rey mira la filmación de su Coronación y por casualidad en la misma cinta está un discurso de Hitler, éste queda admirado ante el manejo que tiene el gobernante alemán de las masas. Sin embargo, queda más claro en el mismo discurso final del rey cuando conmueve a la nación entera, incluso a su hermano. En ese sentido, el filme pone especial énfasis en el papel que juegan los líderes mundiales en la política mundial, de cierta forma es una historia de superación personal pero que, al mismo tiempo, vuelve al debate de si la historia la hacen los humanos o la historia hace a los humanos. Es decir, para muchos la Segunda Guerra Mundial fue Hitler, mientras que para otros fueron las condiciones sociales las que orillaron a la Segunda Guerra Mundial

más que las ambiciones y traumas psicológicos de un hombre envenado por el odio y el rencor.

3.3.2. La Guerra Fría

En esta sección revisaremos algunas de las películas que recrean parte de la Guerra Fría. Es interesante notar que dos de las tres películas que de 1989 a 2013 han sido premiadas por la Academia bajo este tema se centran en la Guerra de Vietnam. Cabe recordar que Vietnam ha sido una de las cicatrices más profundas en el política exterior de Estados Unidos y en la psique estadounidense pues, a pesar de años de lucha, esfuerzo, vidas y presupuesto, perdieron la guerra, por lo que debemos poner especial atención a cómo se ha construido la figura del enemigo dentro de ellas. Por otro lado, la última película, *Argo*, retrata a uno de los países que actualmente forman parte del eje del mal (o estados canallas) según los informes del Pentágono y el Departamento de Estado por considerarlo una amenaza nuclear para los países occidentales: Irán.

Born on the fourth of July (Nacido el 4 de julio, 1989)

Mimesis I: el momento de la creación

Nacido el 4 de julio tiene sus raíces en las memorias escritas por el veterano de guerra Ron Kovic, quien fue criado bajo la tutela de una familia profundamente conservadora y nacionalista en el norte de Estados Unidos. Debido a las influencias de sus padres, el joven Kovic se unió a la Marina estadounidense para luchar en Vietnam, donde vivió en carne propia las desgracias de la guerra, que finalmente desencadenarían en él un sentimiento antibelicista, convirtiéndolo en uno de los activistas más importantes de la década de los años ochenta y principio de los noventa.

Con la ayuda de Kovic, Oliver Stone lograría adaptar el guion de la película. Al respecto, valdría la pena recordar que, al igual que Kovic, Stone participó en la Guerra de Vietnam, hecho que ha marcado su línea cinematográfica (*Salvador*, 1986; *Platoon*, 1986; *JFK*, 1991; *Comandante*, 2003, por mencionar sólo algunas). Nacido en Nueva York el 15 de septiembre de 1946, de padre judío y madre católica, estudió en la Universidad de Yale y

en la Universidad de Nueva York. Desde prácticamente el inicio de su carrera, se ha caracterizado por ser un cineasta sumamente crítico, sobre todo con respecto al papel indirectamente censor que juega el Pentágono a la hora de apoyar logística y económicamente a ciertas producciones según las conveniencias del gobierno. Al respecto el realizador opina que “nos convierten en sus prostitutas al pedirnos que vendamos un punto de vista... Ofrecen ayuda a películas que no ofrecen la verdad acerca del combate y se niegan a colaborar con aquellas que tratan de contar esa verdad. La mayoría de las películas sobre el ejército son carteles publicitarios de reclutamiento”²⁷². A pesar de la dureza de sus palabras, Oliver Stone ha sido un director bien recibido en el sistema de Hollywood, pues ha sido galardonado en tres ocasiones por la Academia (mejor guion adaptado en 1978 por *Midnight Express* y mejor director por *Platoon* en 1987 y por *Nacido el 4 de julio* en 1990).

Desde el punto de vista de algunos especialistas, *Born on the fourth of July* es un filme que “como siempre en Oliver Stone, el populismo y cierta retórica fácil se mezclan con momentos de buen cine y gran emotividad... el director no sabe renunciar a la abusada metáfora cristológica –los pecados de Kovic son los pecados del país, a expirar en la cruz, es decir a la silla de ruedas- para describir la *vís crucis* que recorrió el país para redimirse”²⁷³. Por su lado para Robert Gregg, “la película ilustra el punto de que fue significativamente difícil mantener la intervención estadounidense [en Vietnam] frente a la mayor parte de la opinión pública en oposición”²⁷⁴. Finalmente, sólo cabe decir que la cinta tuvo un presupuesto de más o menos 14 millones de dólares y logró una recaudación de 161 millones 698 dólares²⁷⁵.

Mimesis II: la obra en sí

En general, el filme nos cuenta las huellas psicológicas de un veterano de la guerra de Vietnam (Ron Kovic) y las acciones que emprende para superar su patológica condición. La cinta es una crítica a la política intervencionista de Estados Unidos, al mismo tiempo que enaltece ciertos valores “americanos”, por lo que su argumento puede llegar a ser algo

272 Oliver Stone, *cit. pos.* David L. Robb, *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, traduc. Gemma Deza, Barcelona, Editorial Océano, 2006, p. 29.

273 Giaime Pala, “El Vietnam hacia dentro: El trauma de la posguerra americana en el cine” en *Mientras tanto*, Barcelona, Icaria, número 101, 2006, p. 88.

274 Robert Gregg, *op. cit.*, p. 150.

275 *Cfr.* <http://www.imdb.com/title/tt0096969/> [Consultada el 11 de abril de 2014]

contradictorio. A continuación se hace una breve descripción de las escenas más importantes para nuestro estudio.

El filme comienza con una onírica imagen de la luz entre la rama de los árboles y la voz del protagonista en *off*. Este último (Ron Kovic) nos hace notar que desde sus primeros años fue marcado por la guerra y el patriotismo, pues para él y sus amigos el bosque representaba un campo de batalla. No sólo eso, sino que además éste ha nacido el mismo día de la fiesta nacional de Estados Unidos (4 de julio, día de la Independencia), por lo que durante las siguientes secuencias podemos apreciar un desfile en el que el pueblo de Massapequa exhibe lo mejor, o lo que ellos creen mejor, de la cultura estadounidense: el rock, las hamburguesas, las banderas, los veteranos de guerra, los fuegos artificiales, etc. Después del desfile la familia se sienta alrededor del televisor para escuchar un discurso del presidente Kennedy contra el comunismo, en ese instante, la madre voltea hacia Ron y le dice que en sus sueños él también hablaría un día con una masa de gente y les diría “grandes cosas”.

En las siguientes secuencias podemos ver a Ron ya como un adolescente modelo, es miembro del club de lucha greco-romana y, tanto su familia, como el entrenador, tienen puestas sus esperanzas en él para ganar el campeonato estatal. No obstante, en el último instante de la competencia, éste pierde. Frustrado por su derrota, e influido por su madre, Ron decide enlistarse en la Marina tras una charla dada por algunos miembros de ésta en su escuela. A pesar de los consejos de uno de sus amigos (Steve), Kovic insiste en “servir a su nación”.

Durante su etapa en la guerra, nuestro patriótico protagonista sufre un episodio tan traumático que lo marcaría por el resto de su vida. En una emboscada al Vietcong, el pelotón de Kovic confunde al enemigo y terminan masacrando una aldea, matando a mujeres y niños. Tras un breve instante de lamento, la tropa debe salir huyendo del pueblo sin la posibilidad de reparar el daño hecho, pues el enemigo está muy cerca. La confusión es tanta, que en un acto de desesperación Kovic hiere por error a uno de sus compañeros y lo mata. Carcomido por la culpa, éste trata de hablar con sus superiores, no obstante éstos sólo le dicen que olvide todo y siga luchando. En el siguiente enfrentamiento, el pelotón es atacado por el enemigo y Ron es herido en una pierna y en el hombro.

Sus heridas son tan profundas que éste está a punto de morir, no obstante logra salvarse y es enviado a un hospital para veteranos de guerra en el Bronx. En este punto de la película, el director insiste en mostrarnos las pésimas condiciones de salubridad en las que se encuentran los pacientes. El lugar está lleno de ratas, agua estancada, aparatos en mal

estado, etcétera, ya que, incluso, se puede escuchar en uno de los personajes, “el gobierno prefiere invertir en la guerra que el bienestar de sus veteranos”. Entre las malas condiciones del hospital y lo profundo de sus heridas, Kovic queda parálítico del pecho para abajo. Después de su estancia en el Bronx, nuestro protagonista vuelve a Massapequa como un veterano. Todo el vecindario va a recibirlo, aunque lo miran con lástima. Las cosas han cambiado desde su partida, sus hermanos menores han crecido (el mayor de ellos se ha convertido en un convencido pacifista), Steve ahora es un exitoso empresario (con una pequeña cadena de comida rápida) y Donna (la chica de la cual estaba enamorado) ha entrado a la universidad. De nueva cuenta se nos muestra un desfile del 4 de julio, en el que esta vez Ron será orador por ser veterano de guerra. No obstante, los nervios, o la culpa, le impiden terminar. A su salida del *pódium* se encuentra con un antiguo amigo y quien, al parecer al igual que él, estuvo en Vietnam, juntos tratan de recordar y lavar sus traumas.

Posteriormente, Kovic visita a Donna en la universidad, quien se ha convertido en una *hippie* y activista anti-guerra. Después de charlar un rato, Ron acompaña a Donna a una manifestación, donde es testigo de la brutalidad de la policía que intenta apagar la manifestación. Al regresar a su casa, confundido entre sus sentimientos de culpa, el estado anímico tenso de la sociedad (una confrontación entre pacifistas y patrióticos) y el trauma psicológico de sus heridas de guerra, Ron tiene un episodio catártico y estalla en contra de su madre, la sociedad y él mismo. Finalmente, impotente ante su dolor, decide huir a México, donde se entrega a una vida licenciosa junto con otros veteranos.

Después de probar toda clase de vicios, Kovic por fin se da cuenta de que, para estar bien consigo mismo, primero debe limpiar sus culpas de guerra y para eso es necesario, en primer lugar, aceptar que el gobierno no siempre tiene la razón y que negar la validez de las políticas autoritarias del gobierno no lo hace ni más ni menos patriótico que los demás mientras amé los valores fundamentales de su nación que es la libertad. En segundo lugar, debe enfrentar a la familia de Wilson (el compañero a quien mató accidentalmente) y decirles la verdad. Finalmente, debe convertirse en un activista antibélico para advertir a los jóvenes de los peligros de la guerra, de tal suerte que otros no sufran como él lo hizo. Durante la última parte de la película podemos apreciar a Kovic a punto de dar un discurso en una de las convenciones nacionales del partido demócrata, éste es alabado por los reporteros por tener el valor de hablar en contra de las políticas belicistas del gobierno.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Desde el punto de vista de nuestra investigación, la escena de los desfiles es muy importante, ya que de cierta forma nos devela algunos aspectos de la cultura popular estadounidense. Sabemos que los desfiles patrióticos intentan mostrar todo aquello por lo que la gente debe sentirse orgullosa, es decir, muestran los elementos palpables y concretos de la cultura en forma de folklore. En ese sentido, en ambos desfiles (cuando Kovic es un niño y posteriormente cuando Kovic es un veterano) se muestra las hamburguesas y la música como algo por lo que los estadounidenses deben sentirse orgullosos. No obstante, los estadounidenses no deben sentirse orgullosos de las hamburguesas como tal, sino más bien de lo que conlleva comer una hamburguesa, que no es más que un producto hecho en serie y distribuido a nivel mundial para su consumo masivo (comida rápida). De la misma forma, tanto la música rock (aunque “contestataria” a la música “pop”) como la música disco después, mantienen esta misma lógica, un producto hecho para vender masivamente. Por otro lado, al final de ambos desfiles se muestra a los veteranos, lo que puede ser interpretado como una forma de reafirmar el espíritu belicista de los Estados Unidos, al haber participado en todas las guerras mundiales contemporáneas (por lo menos todas las guerras importantes del siglo XX y XXI).

El personaje de Ron Kovic de cierta forma puede ser interpretado como los Estados Unidos, como su espíritu profundo, no sólo por haber nacido el mismo día de la independiencia, sino porque, en palabras de los propios padres, la personalidad del chico es el “vivo espíritu del cuatro de julio”. Kovic es fanático del beisbol, un chico modelo, atlético, que respeta a sus padres y tiene fuertes raíces religiosas que la madre no tiene reparo en recordarle una y otra vez. No obstante se pierde a sí mismo al entrar a una guerra sin salida, tal como le pasó a los Estados Unidos. Por otro lado, la madre representa a la madre patria, a las raíces de la Unión Americana y aquello por lo que vale la pena luchar. Kovic entra a la guerra por su madre, para hacerla sentir orgullosa de él. Por su lado, la madre tiene una personalidad profundamente puritana (que recuerda a los primeros colonos). En una de las escenas, cuando el presidente Kennedy está hablando de la destrucción de los enemigos, la madre ve a Kovic y le insiste en que se esfuerce para que un día sea como el presidente. De la misma forma, cuando éste llega de su entrenamiento para la competencia, la madre le expone a sus hermanos lo importante que es ganar para cualquier estadounidense, porque ser estadounidense significa “ser el mejor en la escuela, en los deportes, ser el mejor en todo”, lo que muestra el alto espíritu competitivo que subyace en la cultura estadounidense y del cual Lipset y Toqueville ya habían antes hablado. Finalmente, cuando en los noticieros

comienzan a hablar negativamente de la guerra al darle voz a las posturas pacifistas, la madre decide cambiar el canal y mejor ver programas de comedia, lo que nos hace reflexionar acerca de la cultura popular estadounidense como una cultura del entretenimiento (o de la anestesia como algunos otros autores le han nombrado por la promoción de una vida despolitizada y alejada de la realidad).

Aunque la película en general tiene una postura muy crítica: los enemigos son pintados como seres oscuros, sin forma (ni siquiera se les ve), pero los civiles vietnamitas son retratados como víctimas de la intervención estadounidense y de la guerra en sí, lo que de cierta forma equilibraría esa imagen negativa del enemigo como “un mal”. A lo largo del filme podemos ver que las posturas pacifistas ganan de más en más en la opinión pública estadounidense (el hermano de Kovic y Donna como los mejores ejemplos). En su estancia en el hospital, uno de los enfermeros negros le dice a Ron que de que sirve luchar una guerra por la libertad si no hay libertad dentro del propia país que lucha (en referencia a la segregación racial en los Estados Unidos de los años sesenta). No obstante, pese a todas estas críticas, la forma como Stone concluye la película le permite continuar en el sistema de Hollywood y ser bien acogido por los grandes Estudios: al final la guerra fue un abuso del gobierno estadounidense y Kovic se da cuenta, no sólo eso, sino que su patriotismo se ve enardecido al tratar de defender dos de los clásicos valores estadounidenses (la libertad y el antiautoritarismo), esto se confirma cuando en una de las escenas (cuando lleva a un grupo de veteranos a protestar en una de las convenciones republicanas) una de las reporteras le pregunta a Ron por qué está protestando, y él le responde que para detener la guerra, ya que él ama tanto a los Estados Unidos como cualquier estadounidense de sepa lo haría, pero no puede permitir los abusos del gobierno. De cierta forma, Kovic sigue luchando por los valores profundos y puritanos de la Unión Americana. Al final, éste logró su *american dream* (hablar a multitudes y ser escuchado) por medio de ser un *self made man* (nunca permitió la ayuda de nadie cuando quedó parálítico). Por lo tanto, la crítica de Stone es superficial, pues nunca se mete con los valores profundos de la sociedad estadounidense, los cuales son parte de la raíz de su belicismo internacional.

Forest Gump (Forrest Gump, 1994)

Mimesis I: el momento de la creación

Forrest Gump está basada en la novela homónima del escritor e historiador estadounidense Winston Groom quien, en 1986, publicara las aventuras de un joven con un bajo coeficiente intelectual durante varios episodios históricos (entre ellos la Guerra de Vietnam) en un tono de comedia dramática, no obstante, la inocencia del personaje lo lleva a ser un héroe nacional, un reconocido deportista y un padre de familia. El éxito de la novela fue tal que se llevó al cine en 1994 de la mano de Robert Zemeckis, director estadounidense reconocido principalmente por sus filmes de ciencia ficción y fantasía (*Back to the future*, 1985; *Who framed Roger Rabbit*, 1988; *The Polar Express*, 2004, entre otras). Nacido en Illinois, estudió en la Universidad del Sur de California, se ha casado dos veces y se ha dedicado la mayor parte de su vida a la producción, dirección y creación de guiones para cine y televisión. Ha sido galardonado con un Oscar y un Globo de Oro, ambos como mejor director por *Forrest Gump*.

Para algunos expertos, uno de los aportes más importantes de *Forrest Gump* a la cinematografía, fue la utilización de algunas técnicas por computadora para lograr insertar la figura de Tom Hanks en algunas de las imágenes de archivo usadas a lo largo de la película para darle coherencia a ésta. Entre los premios que se llevó esta cinta podemos destacar seis Oscar (mejor película, director, actor, guion adaptado, montaje y efectos visuales), un BAFTA (mejores efectos visuales) y tres Globos de Oro (mejor drama, director y actor). El filme tuvo un presupuesto de 55 millones de dólares y una recaudación aproximada de 677 millones 387 mil 716 dólares²⁷⁶. De acuerdo con David L. Robb, la producción solicitó la ayuda del Pentágono para su realización, no obstante para su colaboración, el ejército pidió algunos cambios, entre ellos mostrar una visión más indulgente de sus técnicas de reclutamiento durante la Guerra de Vietnam. A pesar de los cambios realizados, al final no se llegó a un acuerdo, aunque muchos de los mismos permanecieron en la película²⁷⁷.

²⁷⁶ Cfr. <http://www.imdb.com/title/tt0109830/> [Consultada el 20 de abril de 2014].

²⁷⁷ Cfr. David L. Robb, *op. cit.*, pp. 85-89.

Mimesis II: la obra en sí

La película narra la historia de un hombre con un ligero retraso mental desde sus primeros años de existencia hasta el cumplimiento de su sueño americano. Sin embargo, su vida se ve marcada por la Guerra de Vietnam. En un tono de comedia dramática, el director nos lleva por los sentimientos de la pérdida, el miedo a la muerte, la guerra y los valores más esenciales del “credo americano”. Durante las siguientes líneas describiremos las escenas que, para nuestra tesis, son dispensables tener en mente.

La primera escena del filme se centra en el vuelo de una pluma cayendo sobre la ciudad, la cual finalmente se posa sobre Forrest Gump. Éste se encuentra sentado en la parada del autobús. Mientras espera, llega una enfermera negra, quien parece estar absorta en sus pensamientos (a lo largo de la película su narración es escuchada por tres personas: una enfermera, un hombre y una anciana). A pesar del aparente desinterés de ésta, Gump comienza a contarle su historia. Según éste, su madre decidió nombrarlo Forrest para recordarle al mundo que a veces la gente hace cosas sin sentido (uno de sus antepasados, también llamado Forrest, fue miembro del Kukux Klan). Según narra el protagonista, nació un poco “retardado” (cuando su madre intenta meterlo a una escuela pública, es rechazado porque su coeficiente intelectual está por debajo del promedio –el mínimo es 80 y él tiene 75. No obstante, su madre se acuesta con el director para que éste pueda ingresar), pero su madre siempre “le explicaba las cosas de tal forma que él las entendiera”. Desde su primer día en el colegio, Forrest fue agredido y despreciado por sus compañeros, sin embargo, fue acogido por Jeannie, una compañera de clase que lo aceptaba tal cual era y quien, da a entender Gump en su lenguaje “aniñado”, fue abusada sexualmente por su padre.

Con el tiempo, debido principalmente a los consejos de Jeannie, Forrest desarrolla la habilidad de correr muy rápido para huir de sus agresores. Esta habilidad lo lleva a lograr un título universitario al ser reclutado por los cazadores de talento del equipo de fútbol americano de la Universidad de Alabama. Después de terminar sus estudios, Gump es reclutado, de nueva cuenta, pero esta vez por el Ejército. Durante su entrenamiento conoce a Benjamin Buford “Bubba”, quien, al igual que Forrest, sufría de un leve retraso. Prácticamente desde el primer momento, éstos se convierten en los mejores amigos. Pronto el grupo de Gump es enviado a Vietnam para integrarse a las filas del pelotón del teniente Dan Taylor. No pasa mucho tiempo cuando la tropa es cruelmente atacada por el enemigo. Gump es herido, pero en un acto de heroísmo salva a una buena parte de sus compañeros (incluyendo al teniente Taylor, quien desarrolla un cierto rencor a Forrest al no permitirle

“cumplir su destino” y morir junto a su tropa. Sin embargo, después de un reencuentro posterior, ambos personajes se convierten en grandes amigos). A pesar de sus esfuerzos “Bubba” muere.

Gump vuelve a Estados Unidos a un hospital del ejército para recuperarse, donde es condecorado con una medalla de honor. En su viaje a Washington, Gump es interceptado por un grupo de pacifistas que le piden narrar la cruel experiencia en Vietnam, aunque Forrest no entiende con exactitud lo que pasa, se para frente a la multitud y da las impresiones sobre sus días en combate, no obstante, cuando está a punto de expresar algo que parece importante (probablemente lo duro que fue perder a su mejor amigo), un miembro del ejército sabotea el sonido y su mensaje no logra llegar a la masa. Entre los miembros de la manifestación se encuentra Jeannie, quien rápidamente trata de llamar la atención de Forrest, éste la reconoce al instante y corre a abrazarla mientras la muchedumbre se desvive en aplausos. Posteriormente, Gump se entera de que Jeannie ha adoptado una vida bohemia (*hippie*) recorriendo los Estados Unidos con su comuna. Después de este breve encuentro, la pareja se vuelve a separar.

Con el dinero que Gump juntó por publicidad (en sus días en el hospital se convirtió en un experto en tenis de mesa, de tal suerte que logra ser campeón olímpico y su imagen es vendida), éste decide cumplir el sueño de su amigo “Bubba” y comprar un barco camaronero. El teniente Dan le ayuda al convertirse en su socio. Por azares de la naturaleza, ambos se convierten en grandes empresarios (todos los barcos de la localidad son destrozados en una tormenta y el único que se mantiene en pie es el de Forrest, lo que genera una especie de empresa monopólica). El teniente Taylor invierte parte de las ganancias por la pesca de camarón en una empresa de software y computadoras (que parece ser Apple) convirtiendo a ambos en millonarios.

Tiempo después la madre de Gump muere. Pero, a pesar de la profunda tristeza de su pérdida, éste se regocija con la inesperada vuelta de Jeannie a su casa. Durante un tiempo, viven felices como en una especie de matrimonio, pero ésta vuelve a desaparecer. Confundido y apenado, Gump decide correr por todo Estados Unidos, su extraña hazaña comienza a inspirar a miles de personas en el país, lo que lo convierte en una estrella nacional. Cuando por fin sus días de corredor terminan, es contactado por Jeannie para volverse a ver. Entonces, se descubre que la razón de su espera es esa, está esperando el autobús que lo lleve a la casa de Jeannie. No obstante, después de que Gump le indica a dónde se dirige, la anciana que se encuentra a su lado le dice que no es necesario tomar un autobús, que basta con caminar unas cuantas cuadras. Inmediatamente Forrest sale disparado. Al llegar con ella, ésta le presenta a su hijo (que además es “muy inteligente”) y le expresa la necesidad de casarse,

ya que está enferma de un “extraño virus que aún no se sabe que es” (probablemente VIH). Forrest y Jeannie logran casarse, no obstante, ésta muere muy poco tiempo después. En la última escena podemos ver al hijo de Gump tomar el autobús de la escuela y Forrest mirándolo pensativamente, mientras poco a poco la cámara se vuelve a centrar en la danza de la pluma en el aire.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Al igual que en el filme de Stone, la figura de la madre es fundamental. No obstante, en vez de construir una madre patria rígida y conservadora, ésta es amorosa y protectora. Uno de los valores más importantes que podemos ver en la película es el de la igualdad. Durante toda la historia se hace referencia a la importancia de la igualdad en la sociedad estadounidense y cómo es que se lucha por ésta. Por ejemplo, en una de las primeras secuencias podemos ver a la madre de Forrest decirle a éste que nunca deje que nadie le diga que es diferente. En este sentido, la madre se convierte en el símbolo de nuestro quehacer en el mundo, a partir de sus consejos es que podemos comprender nuestra realidad (Gump siempre vuelve una y otra vez a frases que le decía su madre, ya que ésta le explicaba las cosas en términos que él podía entender). Por lo tanto, la madre patria se convierte en nuestro pilar, en aquello que nos sostiene. No es de sorprendernos entonces, que la habitación de Forrest esté adornada con una bandera de los Estados Unidos dibujada a mano para representar la inocencia de la nación, el vínculo entre madre y el hijo a través de la patria.

Aunque durante la película hay algunas referencias a la integración racial, al mismo tiempo hay una dura crítica a los radicalismos de izquierda. El mejor ejemplo se encuentra en la escena cuando Forrest y Jeannie se reencuentran brevemente en Washington y esta última es golpeada por su novio *hippie*. Cuando Gump intenta ayudarla, ésta lo detiene y un miembro de las panteras negras le pide irse, no sin antes darle un discurso mecánico, repetitivo y agresivo, lo que retrata a los miembros de estos movimientos de izquierda como personas robóticas y sin identidad propia.

Mientras que en el filme de Stone sí se retrata a la población civil vietnamita, en el caso de *Forrest Gump* ésta parece no existir. No obstante, se mantiene esa idea del enemigo como “un mal”, un ente amorfo sin rostro y que aparece de la nada para dañar. La muerte de “Bubba” y su “quiero ir a casa” refleja, de cierta forma, la necesidad de los Estados Unidos de salir de Vietnam. Sin embargo, simultáneamente, el hecho de que en una de las partes de

la película se diga que en cada generación ha muerto alguno de los miembros de la familia del teniente Taylor en combate nos da a entender la tradición guerrera de los Estados Unidos.

Finalmente, la figura de Forrest es muy importante, porque ésta parece formarse a partir de los valores estadounidenses más esenciales. En primer lugar, estaríamos hablando del igualitarismo y el *self made man*, pues a pesar de ser un “tonto”, logra ser un deportista, un exitoso empresario, un héroe nacional, conocer al presidente, casarse y tener un hijo. En segundo lugar, nos encontramos ante el *american dream*, pues Forrest logra el sueño de “Bubba” (tener un barco camaronero) y su sueño (casarse con Jeannie), pero lo hace por medio de su esfuerzo, de su inocencia y de su fuerte fe en Dios (su éxito como empresario camaronero se debió a una coincidencia entre sus plegarias y los azares de la naturaleza. Además, aunque la pluma puede tener muchas interpretaciones, una de ellas puede ser la simbolización del toque de un ángel o de la divinidad), lo que nos recuerda a las características que, según la historia oficial, tenía los primeros habitantes de las Trece Colonias y que posteriormente derivaron en los mitos del Destino Manifiesto y la Ciudad sobre la Colina. De esta manera, el personaje de Gump representaría al pueblo de Estados Unidos en su conjunto, un pueblo inocente, bondadoso y fraterno que ha sido corrompido por un “mal externo” (la Guerra de Vietnam) pero que a fin de cuentas vuelve al sendero de su pastor.

Argo (Argo, 2012)

Mimesis I: el momento de la creación

La presente película tiene sus bases en la historia real del agente retirado de la CIA, Tony Méndez, quien, durante la llamada Crisis de los rehenes de Irán, ideó un plan para extraer a seis diplomáticos estadounidenses de la casa del embajador canadiense, debido al posible asesinato de éstos ante la turba de manifestantes y el propio gobierno revolucionario iraní en protesta contra las políticas intervencionistas occidentales en el país árabe. Méndez fue condecorado con el máximo reconocimiento del sistema de inteligencia estadounidense, la *Intelligence Star*. No obstante, su historia no vería la luz sino hasta mediados de los años noventa cuando, el entonces presidente Clinton, daría la orden de desclasificarla.

La película fue dirigida por Ben Affleck, más conocido por sus trabajos como actor (*Field of Dreams*, 1989; *Armageddon*, 1998; *Shakespeare in Love*, 1998; *Boiler Room*, 2000;

Pearl Harbor, 2000; *State of Play*, 2009, entre muchas otras) que como director (*Gone Baby Gone*, 2007; *The Town*, 2010; *Argo*, 2012). Hijo de una maestra de primaria y un trabajador social, Affleck nació en Berkeley (California) el 15 de agosto de 1972, pero la mayor parte de su infancia y adolescencia la pasó en Cambridge (Massachusetts) donde se mudó la familia. Curso algunos estudios universitarios en la Universidad de Vermont. Sin embargo, poco antes de concluir, los abandonó para probar suerte en Hollywood. Con un presupuesto de alrededor de 44 millones y medio de dólares y una recaudación de más o menos 204 millones 478 mil dólares²⁷⁸, *Argo* convirtió a Affleck en un reconocido director al ser la ganadora de tres premios Oscar (mejor película, guion adaptado y mejor montaje), tres premios BAFTA (mejor película, mejor director, mejor montaje), dos Globos de Oro (mejor película de drama, mejor director), y un premio del Sindicato de Actores (mejor reparto).

Mimesis II: la obra en sí

El filme nos narra las acciones que un agente de la CIA debe llevar a cabo para lograr rescatar a un grupo de diplomáticos estadounidenses que han sido secuestrados por un montón de estudiantes radicales iraníes durante los acontecimientos de la revolución iraní que permitió el restablecimiento de la teocracia fundamentalista. Para nuestros fines interpretativos, las siguientes escenas serán clave.

Durante la primera secuencia del filme podemos escuchar una voz en *off* describiendo los hechos que llevaron a la toma de la embajada de Estados Unidos en Irán por parte de un grupo de estudiantes revolucionarios a través de una serie de *Storyboards*. La principal demanda de estos grupos radicales era la vuelta del cruel Sha, Mohammad Reza Pahlavi, al país árabe para su ejecución pues, como su gobierno fue sostenido por Estados Unidos y Gran Bretaña principalmente, éste excedió los límites de su poder masacrando niños, mujeres, ancianos y cualquiera que se opusiera a sus políticas corruptas. Con el liderazgo del Ayatolá Jomeini, los rebeldes (en su mayoría estudiantes universitarios) lograron derrocar a Pahlavi. No obstante, éste encontró asilo en el gobierno de Jimmy Carter. De esta forma, el rencor de los iraníes para con los Estados Unidos y sus ciudadanos creció de más en más acusando, incluso, a los miembros de la embajada del país del norte de espías del Imperio.

Posteriormente, ya en la siguiente secuencia, se muestra a los manifestantes enardecidos tratando de entrar en la embajada estadounidense. Cuando algunos miembros de

278 Cfr. <http://www.imdb.com/title/tt1024648/> [Consultada el 23 de abril de 2014].

ésta se dan cuenta de que aquéllos están a punto de ingresar, notifican a sus superiores, quienes inmediatamente dan la orden de triturar y quemar todos los documentos. Incapaces de luchar contra la fuerza de la muchedumbre, la seguridad (entre ellos algunos marines) se da por vencida y los rebeldes toman la embajada entre sus manos con todo y sus miembros, a excepción de seis diplomáticos que consiguen huir en secreto a la casa del embajador canadiense.

El Departamento de Estado de Estados Unidos decide no hacer pública la situación de los rehenes, principalmente porque si se descubre su paradero éstos corren el peligro de ser capturados, encarcelados o ejecutados. Por lo que, en cooperación con el gobierno de Canadá, se da la orden de mantenerlos ocultos e incomunicados. Sin embargo, la situación se complica más, pues se sabe que los iraníes están reconstruyendo un álbum fotográfico con los rostros de todos los trabajadores de la embajada, por lo que pronto se darán cuenta de los seis faltantes. Con la presión a tope, el Departamento de Estado llama a la CIA para que ésta los asesore sobre un plan de rescate. Entre los agentes invitados se encuentran el especialista en extracciones Tony Méndez y su jefe Ken Taylor. El primer plan del gobierno es que los rehenes intenten llegar hasta la frontera con Turquía por medio de bicicletas para evitar los retenes en carretera. Otros asistentes sugieren la creación de identidades falsas, ya sea como profesores de inglés británicos ya sea como asesores en agricultura canadienses. Méndez hace notar a los miembros del Departamento de Estado lo absurdo de sus ideas, no obstante, éste tampoco tiene un plan viable para la liberalización de los seis diplomáticos.

Un día, mientras habla por teléfono con su hijo, el segundo le pide al primero que vea *El planeta de los simios*, entonces a Méndez se le ocurre montar una película falsa de ciencia ficción (estilo *Star Wars*) para hacer pasar a los seis diplomáticos por cineastas canadienses, ya que generalmente éstas se sitúan en locaciones exóticas (como los paisajes de Irán). Aunque sin fe en la idea de Méndez, el Departamento de Estado acepta la operación gracias a la labia de Taylor. Sin embargo, sólo se le da una semana para hacer creíble su plan ante la prensa, ante Hollywood y ante el gobierno de Irán.

Para conseguir la credibilidad de su plan, Méndez pide ayuda a un maquillista de Hollywood que ya anteriormente había trabajado para la CIA, John Chambers. Éste le dice que, si en verdad desea hacer verosímil la operación, debe en primer lugar hacer que un productor con renombre lo patrocine, por lo que acuden con Lester Siegel, quien en un principio está dudoso de ayudarles pero que finalmente acepta al ver la caótica situación de Irán en un noticiero televisivo. Para dar marcha a su plan, crean un productora falsa y compran los derechos de un guion bastante mediocre (*Argo*) pero con posibilidades de ser aceptado por cierto público cautivo (los fanáticos de la ciencia ficción). Posteriormente,

convocan a algunos periodistas y fanáticos a una cena para la lectura del guion de la película en vivo, así como para revelar algunos de los detalles de la producción. La preense se traga todo el cuento y Méndez viaja a Irán a través de Turquía con una identidad falsa para la búsqueda de las supuestas locaciones.

Aunque el gobierno iraní está reticente, el Ministerio de Cultura aprueba el rodaje de la película siempre y cuando todos los miembros de la producción acepten un paseo liderado por un guía del gobierno para que éste les muestre las posibles locaciones. Méndez llega a la casa del embajador de Canadá y les explica a los rehenes las condiciones de la operación. Éstos se sienten desconfiados al respecto pero, desesperados por su libertad, aceptan la riesgosa idea de Méndez. Justo un día antes de su salida (en un vuelo comercial para Suiza), Taylor informa a Méndez que el plan ha sido cancelado, no obstante, éste último le dice al primero que seguirá adelante, pues hizo una promesa y no va a romperla. Taylor consigue que el gobierno dé luz verde de nueva cuenta a la operación de último momento. Después de pasar prácticamente todos los puntos de revisión con éxito, los siete supuestos cineastas son detenidos cuando están a punto de abordar por sospecha de espías. Como pueden, logran convencer al líder del grupo de la farsa de Argo, de tal suerte que arriban al avión no sin antes dejarle como regalo los *storyboards* de la película. Sin embargo, justo en el momento en el que el avión está a punto de despegar, algunos líderes militares descubren la verdad intentando detener el avión sin éxito. Finalmente, los seis rehenes vuelven a Estados Unidos donde el crédito por su rescate se le da a Canadá para evitar más conflictos con Irán. Se le informa a Méndez que recibirá en secreto la *Intelligence Star* y la película termina con la toma de una serie de figuras de acción de algunas de las películas estadounidenses más famosas de ciencia ficción.

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

A diferencia de los anteriores filmes, aquí sí podemos ver más claramente la construcción del otro como un enemigo. Hay que recordar que, mientras en *Nacido el 4 de Julio* y *Forrest Gump*, el otro era un “mal”, un ente que se escondía entre las sombras sin una figura clara, en *Argo* los iraníes tienen rostro: son los líderes radicales del clero y el ejército. El país es mostrado como caótico e incivilizado. Su población parece estar en un estado de naturaleza irracional y salvaje. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, cuando la muchedumbre consigue ingresar a la embajada, el líder de la seguridad diplomática se desarma y le pide a sus compañeros que se aparten porque “saldrá a razonar con ellos”. Al momento de salir,

inmediatamente es atacado por la multitud. Según se da a entender en esta primera parte, la embajada fue tomada porque, en primer lugar, había poca seguridad (nunca llegan los refuerzos), después porque la seguridad tenía estrictamente prohibido disparar o matar a alguien y, finalmente, por la excesiva agresividad de los manifestantes.

Volviendo a la alteridad del “no ser” de Carl Schmitt, la masa furiosa de iraníes representaría lo que los estadounidenses no son y por lo tanto, definiría el ser de los estadounidenses. La personalidad del marine sería ese ser (lo que sí somos) reafirmado por el no ser (la muchedumbre). Es decir, mientras la muchedumbre es agresiva, irracional, descontrolada, desordenada y salvaje, el marine es ordenado, tolerante y racional (“voy a razonar con ellos”). Más o menos a la mitad de la película esta idea se vuelve a confirmar, cuando Méndez, mirando el televisor, va de un canal a otro, se puede observar que tanto en Estados Unidos como en Irán hay manifestaciones (los primeros a favor de los rehenes y los segundos en contra del gobierno estadounidense), no obstante, los estadounidenses sólo están gritando en grupos más o menos ordenados (filas), mientras que los iraníes están en una masa amorfa quemando banderas y lanzando gritos sin control alguno.

Según Lipset, una de las características más importantes de los estadounidenses es su patriotismo, sobre todo en momentos de crisis. En la película podemos ver claramente este patriotismo pues, ante la crisis de los rehenes, se nos muestran comercios e iglesias llenas con banderas y cartelones en apoyo a los seis diplomáticos. No obstante, lo que llama la atención son estas imágenes de comercios e iglesias, lo que nos recuerda el añejo vínculo entre fe religiosa (cristianismo) y economía (propiedad privada) como una de las principales bases del credo americano que sin duda ha alimentado parte de sus mitos fundacionales (Destino Manifiesto, Ciudad sobre la colina, la frontera).

La CIA es representada como una institución patriótica, mientras que el gobierno de los Estados Unidos se lo pinta como una institución alejada de los verdaderos intereses nacionales. Cuando Méndez ingresa a la CIA, lo primero que podemos ver es una leyenda en el muro principal del edificio en honor a los miembros que valerosamente han dado la vida por su patria. Posteriormente, a lo largo de la película, nos vamos enterando que el Departamento de Estado está más preocupado por su imagen pública que por la vida de los seis rehenes (toman la decisión de rescatarlos por imagen pública, pero también toman la decisión de cancelar la operación por cuestiones de opinión pública). No obstante, Méndez es un hombre íntegro, padre de familia, que aún con todos los peligros que conlleva su plan decide seguir adelante para cumplir su promesa.

De forma implícita, también podemos ver representado el vínculo entre la cultura de masas y la política exterior de Estados Unidos. En uno de los diálogos se expresa claramente la colaboración de Hollywood con la CIA (Chmabers ya había trabajado con Méndez con anterioridad). Pero, además, es interesante ver como al final de la película se nos muestra una serie de figuras de acción con algunos personajes de ciencia ficción, lo que claramente marca la expansión de la cultura popular estadounidense a través del aparato global de Hollywood (*Forntier*). Finalmente, podemos destacar esta alianza anglosajona (que también pudimos observar en el *Discurso del Rey*), pues se retrata a Canadá como un amigo, incluso más cercano que la propia Inglaterra (Nueva Zelanda y Reino Unido rechazaron a los seis diplomáticos, no obstante, la embajada de Canadá les abrió sus puertas). Sin embargo, al mismo tiempo, se da a entender que a pesar de todo, Canadá siempre estará bajo la sombra de Estados Unidos (se le regala el crédito a Canadá por el rescate, aunque la extracción la hizo la CIA).

3.3.3. Guerras de hoy, reconstrucciones del mañana

En esta última parte revisaremos la única película que hasta ahora ha premiado la Academia que tiene un tema de política exterior más o menos reciente: la guerra de Iraq. Es bien sabido que la invasión a este país árabe se dio sin el apoyo de la comunidad internacional. En ese sentido, debemos prestar atención a la manera como se recrea al enemigo, pues dependiendo la crueldad con que se le represente será el nivel de justificación que encuentren los gobiernos para invadir y de esta forma legitimar un guerra bastante cuestionable ante la opinión pública.

The Hurt Locker (Zona de Miedo, 2008)

Mimesis I: el momento de la creación

El casillero del dolor (o *Zona de Miedo* como se le conoció en Latinoamérica), es una película dirigida por la cineasta, guionista y productora de cine estadounidense, Kathryn Bigelow, quien nació en San Carlos (California) el 27 de noviembre de 1951. Sus estudios universitarios los realizó en la Universidad de Columbia, donde comenzó una carrera artística como pintora. Para algunos especialistas, la cinematografía de Bigelow es *sui generis* en el marco de la mirada femenina del cine, pues se ha especializado principalmente en temas

bélicos, futuristas y de terror (*Near Dark*, 1987; *Point Break*, 1991; *Strange Days*, 1995; *K-11: The Widowmaker*, 2000; *The Hurt Locker*, 2008; *Zero Dark Thirty*, 2012), rompiendo, hasta cierto punto, algunos estereotipos de género. Hasta el momento, ha sido la primera mujer en la historia de los premios Oscar en ganar en la categoría de mejor director.

Zona de Miedo ha sido una de las cintas de drama bélico más alabadas por la crítica. Su presupuesto contó con aproximadamente 15 millones de dólares y obtuvo una recaudación de 49 millones 230 mil 772 dólares. La producción y distribución corrieron a cargo de la empresa estadounidense Summit Entertainment (responsable del éxito taquillero para adolescentes: *The Twilight Saga*). Entre los galardones cosechados podemos mencionar: seis premios Oscar (mejor película, director, guion original, montaje, mezcla de sonido y edición de sonido), seis premios BAFTA (mejor película, director, guion original, fotografía, montaje y sonido) y varios reconocimientos en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

Mimesis II: la obra en sí

Esta historia cuenta el día a día de un grupo de élite de soldados estadounidenses en Iraq, los cuales se dedican a desarmar y desactivar las bombas que los extremistas islámicos siembran por todo el territorio. Desde el punto de vista de nuestra tesis, las siguientes escenas son las de mayor importancia.

La cinta comienza con la pantalla en negro y una cita del escritor y corresponsal de guerra estadounidense Chris Hedges: “The rush of battle is a potent and often lethal addiction, for war is a drug”. Posteriormente, la primera secuencia se abre con el andar de un pequeño robot explorador en Bagdad diseñado para localizar objetos peligrosos antes de arriesgar la vida de los soldados estadounidenses encargados de desarmar las bombas en Iraq. El escuadrón está formado por el sargento J. T. Sanborn, el especialista Owen Eldrige y el sargento líder Matthew Thomson. No obstante, este último muere en la primera parte de la película a causa de una explosión detonada aparentemente por un carnicero.

Para sustituir al sargento Thomson, llega el sargento William James, quien no parece encajar en el grupo por su personalidad despreocupada e imprudente. No obstante, su actitud tan desmesurada para con el peligro le ha permitido convertirse en uno de los miembros más importantes del escuadrón. En una de las escenas podemos ver a Sanborn y Eldrige imaginando el asesinato de Thomson (están en un campo de pruebas y éste ha olvidado sus guantes abajo, por lo que Sanborn dice a Eldrige que podrían detonar una de las bombas y

hacerlo pasar por un “accidente”), sin embargo, a lo largo de la película crece cierto sentimiento fraterno entre los personajes (en una borrachera los protagonistas revelan algunos de sus más profundos sentimientos y secretos, entre ellos que Thomson es padre de familia).

Mientras regresan al cuartel, el escuadrón se topa con un grupo de hombres vestidos de árabes en medio del desierto y con una camioneta averiada. Al principio el equipo piensa que son terroristas o enemigos, no obstante, después de un tenso encuentro, descubren que son del mismo bando, pues son mercenarios británicos (caza recompensas), quienes han capturado a dos de los iraquíes más buscados. Justo cuando el escuadrón se prepara para ayudarlos, son víctimas de fuego enemigo, donde mueren tres de los cinco mercenarios y los dos iraquíes. No obstante, el equipo logra salir airoso después de matar a los francotiradores.

En la siguiente operación, se realiza una redada a un almacén donde se piensa los terroristas fabrican sus bombas. Al entrar, James se da cuenta de que en una de las mesas yace el cuerpo inerte de un niño a quien se le ha implantado una bomba. Éste piensa que es “Beckham”, un pequeño iraquí vendedor de DVD apócrifos con quien había hecho amistad. En el momento en el que las tropas están a punto de dejar la zona, una bomba explota, matando instantáneamente al psiquiatra del cuartel, el coronel John Cambridge, con quien Eldrige tenía constantes pláticas acerca de sus miedos y temores. Thomson busca vengar la muerte de “Beckham” irrumpiendo en la casa de un profesor iraquí, pero no encuentra nada sospechoso, así que vuelve al campamento. Posteriormente, Thomson se da cuenta de que “Beckham” sigue vivo.

Más adelante, el grupo es llamado para detener la detonación de un camión en la noche, pero llegan demasiado tarde. No obstante, Thomson sospecha que los rebeldes aún siguen cerca, por lo que se da a la tarea de buscarlos. Aunque Sanborn y Eldrige no desea ir, lo acompañan, sin embargo este último es capturado por los insurgentes y herido accidentalmente por James en una pierna en su rescate. Finalmente Eldrige es trasladado a un hospital fuera de la zona de combate.

La última operación del escuadrón antes de volver a casa es la desactivación de un hombre civil inocente que ha sido obligado por los rebeldes a convertirse en un mártir. A pesar de los esfuerzos de Thomson y Sanborn, no logran desactivar la bomba, por lo que el hombre muere y Thomson es levemente herido. En la última parte de la película podemos ver a James de vuelta a casa. Sin embargo, aburrido de su vida rutinaria vuelve a la zona de combate (“la guerra es como una droga”).

Mimesis III: la fusión de horizontes o el momento de la interpretación

Aquí nos encontramos de nueva cuenta ante un cómo son ellos y cómo soy yo. En ese sentido, tenemos a dos personajes primarios. En primer lugar a Thomson, que representa el “yo como estadounidense” y los iraquíes que representan al otro, al enemigo, al “no ser”. Tanto el uno como el otro se van afirmando y reafirmando a lo largo de la película. En ese sentido, Thomson es retratado como un individuo irreverente, despreocupado y osado, pero también, fraterno y bondadoso (es bueno con los niños. En el filme podemos ver cómo se hace amigo de un niño iraquí –“Beckham”- y, cómo cuando piensa que ha sido sacrificado por los rebeldes e intenta vengar su muerte), cuyo máximo fin es cumplir con su deber. Es decir, es un hombre patriótico.

Por el contrario, los iraquíes son representados como un “mal”, como gente extraña en la cual no se puede confiar. Al igual que en los filmes de la Guerra de Vietnam, el enemigo es despersonalizado, no hay un rostro claro, no se sabe quién es el enemigo con exactitud, pues incluso la población civil puede formar parte de los rebeldes. No obstante, en este caso la autora lleva la demonización del enemigo al extremo. Por ejemplo, en una de las escenas, cuando el escuadrón es atacado por algunos francotiradores enemigos en medio del desierto mientras ayudaban a los mercenarios británicos, podemos ver que uno de estos francotiradores se oculta como una sombra entre un pequeño montón de cabras negras a lo lejos. En este sentido, hay que recordar que, tradicionalmente, el negro ha sido un color asociado al mal en las culturas occidentales, mientras que las cabras se asocian principalmente al diablo. Pero la perversión de estos seres invisibles (nunca se les ve el rostro) es tal que incluso corrompen uno de los máximos símbolos de la pureza en Occidente, la niñez. Esto se puede ver reflejado en la escena del almacén, cuando el escuadrón encuentra el cuerpo de un niño muerto convertido en una bomba. Por lo tanto, el filme deshumaniza por completo al enemigo (ni siquiera tiene un cuerpo claro, son sólo sombras y siluetas) para subsumirlo en una profunda maldad. Retomando lo visible y lo no visible de Pierre Sorlin, podemos ver el punto de vista de los soldados estadounidenses, pero nunca podemos ver el punto de vista de los iraquíes. Finalmente, a diferencia de algunas de las películas que hemos revisado sobre Vietnam, donde al final existe cierto mensaje pacifista, en *Zona de Miedo* la guerra parece glorificarse, pues es como una droga, algo adictivo, una experiencia de vida, incluso podemos ver como al final de la película, el protagonista, aburrido de su monotonía, vuelve a la zona de combate. En efecto, la guerra es como una droga, una droga a la que los Estados Unidos son adictos.

3.4. Más allá de lo que se ve en la pantalla: el Oscar como un discurso político

Como último punto para completar nuestra argumentación, sólo resta exponer brevemente las características que hacen del Oscar un discurso político. Hay que recordar que parte de nuestra hipótesis es que Hollywood ha creado un doble sistema de legitimación. Por un lado, legitima la política exterior de Estados Unidos, a pesar de su transnacionalización como industria cultural, al representar y resignificar los mitos fundacionales de la Unión Americana, por el otro, legitima estas películas ante la crítica y ante el público en general a través de premiaciones (el Oscar).

Se dice que la idea original de crear un premio para mejorar la imagen pública de la industria cinematográfica fue de Lous B. Mayer, presidente de la MGM. No obstante, el proyecto fue llevado a cabo por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas por primera vez el 16 de mayo de 1929 en hotel Roosevelt en Los Ángeles, donde se premió a lo mejor del cine entre 1927 y 1928. Según las reglas de la Academia (creada el 11 de mayo de 1927 en Estados Unidos para promover la industria del cine), una película debe ser estrenada en Los Ángeles entre el 1 de enero y el 31 de diciembre del año anterior para poder competir. Posteriormente, los miembros de la Academia, quienes representan todas las partes que conforman una película (actores, directores, críticos de cine, productores, maquillistas, diseñadores, etc.) emiten su voto para definir a los ganadores. Actualmente, la ceremonia se transmite anualmente en vivo a aproximadamente cien países, lo que la convierte en uno de los eventos con mayor número de espectadores²⁷⁹.

Para algunos expertos, la ceremonia de los Oscars se ha convertido en una narrativa predecible. Por ejemplo, según Molly Haskell, reconocida crítica cinematográfica, “la Academia nunca ha sido indicador de calidad; de hecho tiene una trayectoria bastante deficiente cuando se trata de cintas realmente grandiosas o ligeramente complicadas. Tienden a favorecer lo inspirador sobre lo fatalista; los dramas nobles sobre la comedia [...]”²⁸⁰. Sin embargo, esta predictibilidad de la Academia probablemente se deba a su estrecho vínculo con la política (estadounidense) antes que con la estética cinematográfica.

No obstante, dentro de la propia industria del cine estadounidense, ha habido ciertas respuestas en contra del avasallador sistema hollywoodense. Una de ellas ha venido del Festival de Cine de Sundance y de los Independent Spirit Awards. El primero fue creado por

279 *Cfr.* <http://oscar.go.com/> [Consultada el 25 de abril de 2014].

280 Molly Haskell, “Por qué ‘me chocan’ los Oscar”, en línea <http://mexico.cnn.com/opinion/2014/01/22/opinion-por-que-me-chocan-los-oscar> [Consultada el 26 de abril de 2014].

Robert Refort en 1983, quien deseaba dar espacio al talento que aún no se integraba a Hollywood. Cada año el festival se lleva a cabo en Salt Lake City (Utah), donde se muestran 200 de los mejores trabajos que llegan a las oficinas del festival (alrededor de 9000). Al final el gran jurado da un premio al mejor documental, la mejor película de drama y el mejor cortometraje, no obstante, existe otra categoría que está definida por los gustos del público asistente²⁸¹. Por su lado, los Independent Spirit Awards fueron creados en 1984 para reconocer lo mejor del cine independiente en Estados Unidos, la principal características de estas películas es que son de bajo presupuesto, si se les compara con los presupuestos que las grandes casas productoras de Hollywood asignan a sus películas. Cada año se lleva a cabo la ceremonia de premiación en Santa Mónica (California) pocos días antes de la entrega de los premios de la Academia²⁸². Si hacemos un ejercicio comparativo de qué premia Hollywood (los Oscars) y que premia el cine independiente en el propio Estados Unidos, podemos darnos cuenta de dónde están los intereses políticos de la Academia²⁸³: Por ejemplo, mientras que en 1995 la Academia premiaba *Forrest Gump*, el premio del Gran Jurado a la mejor película dramática en Sundance iba para *What Happened Was* (Tom Noonan, 1994), cinta que narra la historia de la primera cita de una pareja que poco a poco va descubriendo mutuamente sus personalidades ocultas, al mismo tiempo que los *Independent Spirit Awards* premiaban *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), película que también compitió para los Oscars y que narra, a partir de una serie de pequeñas historias entre cruzadas, la cultura de la violencia que se vive cotidianamente en los Estados Unidos.

Finalmente, el acto más evidente que marca a los Oscars como una plataforma política más que como una plataforma artística, podemos encontrarlo en la octogésima quinta ceremonia (el 24 de febrero de 2013), cuando, para presentar el Oscar por mejor película, Michelle Obama, esposa del presidente Barak Obama, da un discurso introductorio en el cual afirma que “todas las películas que han llegado hasta aquí esta noche son una inspiración para todos. Tanto el trabajo de Steven Spielberg como el de Ben Affleck (...) Y cada uno de ellos, nos ha recordado que podemos superar cualquier obstáculo si cavamos lo suficientemente profundo y luchamos por conseguirlo”²⁸⁴.

281 Cfr. <http://www.sundance.org/> [Consultada el 26 de abril de 2014].

282 Cfr. <http://www.spiritawards.com/> [Consultada el 26 de enero de 2014].

283 Para más información ver Anexo IV.

284 “Michelle Obama y el polémico Oscar para ‘Argo’”, en línea <http://aristeguinioticias.com/2502/kiosko/michelle-obama-y-el-polemico-oscar-para-argo/> [Consultada el 26 de febrero de 2014].

Reflexiones Finales

En 1939, Harold Nicolson escribía que, después de la guerra de 1914-1918, la consciencia de lo internacional se había generalizado en las masas, principalmente porque “por una parte se cayó en la cuenta de que un país puede ser llevado [...] a políticas que implican compromisos definidos con potencias extranjeras, y de que, si surge una crisis de importancia capital, el pueblo puede verse enfrentado, de la noche a la mañana, con la alternativa de tener que repudiar promesas que se formularon en su nombre, o bien de precipitarse en las hostilidades”²⁸⁵. No obstante, nada hay aparentemente más alejado de la vida cotidiana que lo internacional.

Como vimos durante el primer capítulo, desde la teoría del constructivismo, todo tiene su origen en lo cotidiano, desde las cosas más simples como saludar, despedirse, ducharse, comer, hasta las más complejas como la religión o la ciencia. Creamos universos simbólicos para darle sentido a nuestro aquí y ahora. Saludamos estrechando nuestras manos o haciendo una leve reverencia porque tiene sentido para nosotros, un significado que sólo es posible descifrar cuando reflexionamos acerca de ello. Leemos la biblia porque tiene sentido, vamos a la escuela porque tiene un sentido, usamos tal o cual medicamento porque tiene un sentido. A medida que ese universo simbólico se va haciendo más complejo se va alejando de más en más de lo cotidiano. Entonces, la distancia que existe entre el universo simbólico de la sociedad internacional y la persona que camina diariamente a su trabajo, el recolector de basura que pasa todos los días a las siete de la mañana, la empleada de limpieza de algún restaurante u hotel, el niño que juega “a los carritos”, el ejecutivo de atención a clientes de alguna institución financiera, el cura que da su sermón todos los domingos o cualquier otro, se percibe francamente abismal. Sin embargo, el cine nos recuerda que no lo es tanto.

Éste es una representación, es decir, no es la realidad en sí, sino una reconstrucción de la misma, pero es un retrato que nos puede mostrar algunas cuestiones que los libros de historia oficial han olvidado en pos de la política o la economía. En efecto, en la misma línea reflexiva de Nicolson, podemos afirmar que los conflictos internacionales, aunque aparentemente se encuentran alejados de nuestra vida cotidiana, pueden llegar a afectarnos pues, por el simple hecho de ser parte de una comunidad política y haber cedido, por medio de un contrato social, parte de nuestra soberanía a un ente diferente a nosotros mismos para ser protegidos por éste, al mismo tiempo, nos hace vulnerables a las decisiones que este ente

285 Harold Nicolson, *La Diplomacia*, traduc. Adolfo Álvarez, México, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1994, p. 16-17.

(el Estado) tome con respecto a su forma de actuar en el medio internacional. Una guerra o un tratado siempre cambiarán nuestras vidas aunque no lo parezca. En otras palabras, la política exterior de los estados afectan nuestro aquí y ahora, lo queramos o no. No hay mejor ejemplo de ello que la película de *El paciente inglés*, en la cual los sentimientos de dos amantes son llevados al límite a causa de la guerra.

Ese alejamiento de lo cotidiano hace que Relaciones Internacionales sea una disciplina cuyas reflexiones son casi totalmente abstractas. Prueba de ello es el concepto de cultura en la teoría de Huntington y en la teoría de Joseph Nye. En ambos casos, la cultura no logra aterrizar y aparece como algo que está allí pero que no sabemos realmente qué es o cómo puede hacerse palpable. En ese sentido, las industrias culturales pueden servirnos para hacer análisis más concretos de la realidad internacional, no sólo por su valor económico, sino también por su función social. No obstante, no hay que olvidar que, aunque el cine (o cualquier otro producto cultural masificado) tiene en sí un valor cultural, éste se encuentra atravesado por los intereses del mercado. Desde el punto de vista de esta investigación, la base teórica propuesta para pensar y repensar la cultura fue definitivamente el constructivismo. Generalmente, dentro de la disciplina de las relaciones internacionales, éste ha sido ligado al institucionalismo, no obstante, como vimos durante el primer capítulo, los preceptos teóricos, conceptuales y filosóficos del mismo son tan amplios que no puede limitársele a simplemente estudiar cómo es que las instituciones internacionales (llámese ONG, llámese OIG) combaten la anarquía internacional. En pocas palabras, la propuesta que, a lo largo de este texto, nos hemos empeñado en sustentar es que los estudios culturales internacionales pueden abordarse desde el constructivismo; pues no debe olvidarse que la cultura, al ser un resultado del “alma humana”, si se nos permite la expresión, es un hecho más cualitativo que cuantitativo (aunque tampoco es pertinente despreciar “lo que los números nos dicen”). De esta forma, nuestro estudio efectivamente echó mano de algunas cifras para sustentar ciertos puntos, pero siempre con un énfasis en el cómo más que en el cuánto.

La teoría del constructivismo nos llevó casi en automático a la hermenéutica. Claro, esta tesis nunca pretendió aportar algo a la filosofía ni a la teoría literaria o cinematográfica, no obstante, siempre fue partidaria de la interdisciplinariedad, por lo que en ningún momento se dudó en la utilización de otras disciplinas para sostener nuestros dichos. Sin embargo, debemos aclarar que no hay una hermenéutica, sino muchas hermenéuticas. Aunque hicimos una revisión de los textos de Durand y Gadamer, vimos en la propuesta teórica y filosófica de Ricoeur la más adecuada para nuestra hipótesis. De acuerdo con Ricoeur, un texto nace de un mundo hecho y vivo, así como de una psicología particular, que al mismo tiempo ha

estado alimentada de ese mundo (un mundo-vida). Posteriormente, ese texto cobra vida propia y crea un mundo imaginario, aunque no por ello con menos existencia que el real o de “carne y hueso”, es pues, un mundo-texto. Pero para que ese mundo-texto viva necesita de un lector, pero ese lector tiene también un tiempo, una historia y una psicología propia, de tal suerte que de ese mundo-texto nace un nuevo mundo, un mundo-interpretación. Si transformamos nuestra hipótesis en términos ricoeurianos, podemos decir que hay un mundo-vida estadounidense, sus mitos y su historia de fundación, un mundo-texto que son sus productos culturales (el cine en nuestro caso) y un mundo-interpretación que es la resignificación de su mitología primaria o profunda. Siempre nos estamos narrando, pues narrarnos es una forma de reafirmarnos y darle sentido a nuestro existir; la sociedad internacional también se narra. En ese sentido, nuestra investigación logró un puente entre la filosofía hermenéutica y los estudios en relaciones internacionales.

Al respecto, al analizar nuestro *corpus* pudimos notar varias cuestiones. En primer lugar, nos percatamos de que es posible dividir a los directores en tres tipologías. Por un lado, directores estadounidenses cuyas películas son el estado más puro de nuestra hipótesis, pues son patrióticas, retratan al otro de forma negativa y además promueven valores tradicionalmente estadounidenses, este sería el caso de Spielberg, por ejemplo. Incluso, si volvemos al tercer momento mimético de las películas hechas por este director, podemos notar que son los de mayor extensión, pues fue donde hubo “más tela de donde cortar” en términos de lo que buscábamos. Si tuviéramos que elegir cuál de todas las cintas analizadas es la más paradigmática en términos de nuestra hipótesis, definitivamente sería *Salvando al soldado Ryan*. La segunda tipología correspondería a directores estadounidenses pero “críticos” con el sistema. El mejor ejemplo sería Stone con *Nacido el 4 de julio*. No obstante, el principal problema con esta cinta es que argumenta una cosa pero concluye otra, lo que la hace una cinta incongruente. Es pacifista porque crítica la intervención de Estados Unidos en Vietnam, pero nunca representa al otro como un ser humano en toda su totalidad, sino más bien como una amenaza, un ente que se esconde entre la maleza para atacar. Además, se enaltecen los valores estadounidenses más esenciales. Por lo tanto, la conclusión a la que se puede llegar es “no debemos intervenir en ningún país, debemos aislarnos del mundo, no es necesario aprender de otros pueblos porque nuestros valores son los mejores”. Finalmente, en el tercer tipo se encuentran los directores que son extranjeros²⁸⁶, que no desean establecer

²⁸⁶ Sin embargo, esta tipología puede partirse en dos: por una parte los directores extranjeros pero que forman parte de la hermanada anglosajona (Inglaterra, Australia, Canadá, Nueva Zelanda, etc.) y por la otra los directores totalmente o casi totalmente fuera de esta esfera cultural. En ese sentido, los valores de los primeros serán muy próximos al “credo americano” mientras que los segundos tratarán a los mismos en sus narrativas de forma muy accidentada. Fue el caso, por ejemplo, de Hooper vs. Polanski.

un diálogo directo con la política exterior de Estados Unidos, pero que lo hacen someramente. Hay un dicho popular que reza “no muerdas la mano de quien te da de comer”. En efecto, estos directores no tienen las inquietudes narrativas ni estéticas de enaltecer los valores estadounidenses u opinar sobre el papel que juega Estados Unidos en el mundo. No obstante, incidentalmente tocan estos temas porque se encuentran en un sistema pro estadounidense. El caso más ejemplar lo tenemos con Polanski. En *El pianista*, las referencias que hay hacia Estados Unidos son casi nulas, pero cuando aparecen son para glorificar “lo americano”. Justo en estas tipologías radica la fortaleza del aparato ideológico del cine estadounidense, pues al ser tan velada (y variada) la forma cómo narran sus mitos es que éstos tienen mayores posibilidades de llegar a una diversidad y amplitud de públicos, sin que éstos se sientan ofendidos o agredidos por lo que se expone en la pantalla.

A partir de nuestro método de selección, nuestro *corpus* se dividió en tres secciones. La mayor sección fue ocupada por las cintas relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, pero, irónicamente, de las cuatro películas, sólo una nos habla directamente de los Estados Unidos, las otras sólo lo hacen a través de referencias (algunas veces muy claras como en *La lista de Schindler*, otras tantas muy implícitas como sería en *El paciente inglés*). Es claro que a los estadounidenses no les hace falta reafirmarse como los máximos vencedores de la guerra, por lo que no necesitan glorificarse a sí mismos, pues saben perfectamente que ese fue el avasallador inicio de su “siglo americano (*Pax Americana*)”. Por el contrario, en las secciones restantes todas las películas tienen a lo estadounidense como una parte fundamental de su narración. La herida de Vietnam y la controversia de Irán-Afganistán, les ha orillado a replantear su “nosotros” y su quehacer en la historia. Probablemente por ello en estas narraciones haya una conclusión contradictoria, se desea la paz, pero al fin y al cabo hay una profunda tradición guerrera. Con bien anota Marco Cueva Perus, “después de todo, Salem también fue un acto fundador del norte americano²⁸⁷”.

Al respecto, es un hecho que Vietnam marcó profundamente la psique “americana”. Sin embargo, los acontecimientos del 11 de septiembre reforzaron la larga tradición bélica, intervencionista y maniquea de la política exterior estadounidense. De nueva cuenta se volvió a la construcción del otro cómo un “mal” verdaderamente monstruoso. Así, mientras que en *Forrest Gump* y *Nacido el 4 de julio* el mal se restringe a los invisibles líderes militares del Viet Cong pues, en alguna medida, hay un retrato humanizado de la sociedad civil vietnamita como víctima de la guerra²⁸⁸, en *Argo* y *Zona de Miedo* el mal es un todo que cubre al pueblo

287 Marco Cueva Perus, *op. cit.*, p. 134.

288 Aunque en *Forrest Gump* nunca se retrata a la sociedad civil vietnamita pero, el tono de comedia y el leve discurso pacifista, relajan a situación, de tal suerte que la guerra no se interpreta como un aniquilamiento total del otro.

entero. No hay en quien confiar, tanto la sociedad civil como sus élites políticas y religiosas son sospechosas de llevar en su alma la marca del demonio.

Lamentablemente, ninguna investigación puede agotar ningún tema. Sin embargo, es en los límites donde el conocimiento realmente se enriquece y avanza. Esperamos que nuestro estudio haya dejado algunas interrogantes al lector, ya que la inquietud es la base de la curiosidad científica. A partir de estas debilidades es que se pueden establecer nuevas líneas de investigación o fortalecer otras y avanzar en el interminable, pero satisfactorio, camino del conocimiento. Por ejemplo, en nuestro análisis de *Forrest Gump* nos dimos cuenta de que en Estados Unidos hay un aparato de censura implícito, pero sería bueno ahondar en el papel que juega el derecho y la política en las narrativas cinematográficas y los marcos legales en los que se mueve. Otro buen tema podría ser, a partir de un muestreo, el grado de influencia real que estas cintas tienen en las poblaciones extranjeras y en los propios estadounidenses²⁸⁹.

En la última parte de nuestro análisis, hicimos un pequeño ejercicio comparativo entre lo que premia Hollywood y lo que premian los festivales de cine independiente en Estados Unidos. Sin embargo, este ejercicio podría ser más completo si, por ejemplo, en ese estudio comparativo se analizarán las narrativas de ambos filmes (cine comercial vs cine independiente). Al principio de nuestra investigación, observamos que había tres formas de comprobar nuestra hipótesis. Primero, por medio de la economía en un riguroso trabajo cuantitativo; otra forma pudo haber sido un trabajo documental y de exposición o evidenciación de las relaciones sociales entre Hollywood y el gobierno. La tercera, la cual fue a la que le dimos preferencia, es la utilización del filme como un texto que nos dice algo más de lo que muestra a simple vista. Para ello, la hermenéutica fue indispensable, ya que sólo así, desde nuestra postura, es posible hacer evidente lo oculto.

Por lo anterior, futuras investigaciones podrían indagar en el cambio de narrativas y temáticas de los directores extranjeros (o estadounidenses pero en un principio miembros del cine alternativo) que se unen al sistema de Hollywood, ¿qué cambia?, ¿qué permanece? Por ejemplo, en la última película premiada por la Academia (*Gravity*) es posible leer una marcada “rusofobia” y “sinofobia”. Sabemos que su director es mexicano (no obstante), inconsciente o conscientemente (no lo sabemos), en unas cuantas líneas e imágenes fílmicas, ha retratado parte de la política exterior de Estados Unidos, sin que la temática principal de

289 En este punto, una propuesta de investigación parecida ha sido la realizada por Laura Elena López con una tesis doctoral sobre la negociación de la identidad cultural de los mexicanos frente al cine estadounidense. Cfr. Laura Elena López Rivera, *La negociación de las identidades culturales en la recepción del cine estadounidense*, tesis de doctorado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 2008, 338 pp.

la película sea necesariamente de política internacional (como las que en este estudio fueron seleccionadas). No obstante, en toda la cinta se da a entender que el país que más contamina el espacio es Rusia (la basura espacial rusa es la culpable del accidente que tiene la protagonista de la historia). Además, cuando Sandra Bullock logra comunicarse a la tierra para reportar su estado, en un momento de dramatismo cómico, se da cuenta de que todo ese tiempo ha estado hablando con un campesino chino al cual no puede entender. En otras palabras, se muestra a China como un país atrasado e incapaz de ayudar a Occidente por la abismal diferencia cultural. Esperamos haber cumplido el objetivo principal de esta tesis, el cual ha sido mostrar a los especialistas en Relaciones Internacionales que existen otras temáticas además de las tradicionales y qué la cultura no se detiene en los estudios migratorios, en los choques culturales o en la globalización. Existe un universo cultural el cual espera ser estudiado desde las más diversas perspectivas. En ese sentido, el tema de las industrias culturales es inagotable y apasionante, por lo que también compete a los internacionalistas.

Anexos

Anexo I: Top 100 de las películas más taquilleras a nivel mundial (con datos del 2013)

Película	Compañía	Presupuesto	Recaudación	País	Director
<i>Avatar (2009)</i>	20th Century Fox	237 000 000	2 782 275 172	Estados Unidos/Reino Unido	James Cameron
<i>Titanic (1997)</i>	20th Century Fox/Paramount Pictures	200 000 000	2 185 372 302	Estados Unidos	James Cameron
<i>The Avengers (2012)</i>	Marvel Studios/Paramount Pictures	220 000 000	1 511 757 910	Estados Unidos	Joss Whedon
<i>Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 2 (2011)</i>	Warner Bros./Heyday Films	125 000 000	1 341 511 219	Estados Unidos/Reino Unido	David Yates
<i>Iron Man 3 (2013)</i>	Marvel Studios/Paramount Pictures	200 000 000	1 212 276 359	Estados Unidos	Shane Black
<i>Transformers: Dark of the Moon (2011)</i>	Paramount Pictures/Hasbro	195 000 000	1 123 746 996	Estados Unidos	Michael Bay
<i>The Lord of the Rings: The Return of the King (2003)</i>	New Line Cinema/Warner Bros.	94 000 000	1 119 929 521	Estados Unidos/Nueva Zelanda	Peter Jackson
<i>Skyfall (2012)</i>	Eon Productions/Columbia Pictures/Sony Pictures International	200 000 000	1 108 561 013	Reino Unido/Estados Unidos	Sam Mendes
<i>The Dark Knight Rises (2012)</i>	Warner Bros./Legendary Pictures	250 000 000	1 084 439 099	Estados Unidos/Reino Unido	Christopher Nolan
<i>Pirates of Caribbean: Death Man's Chest (2006)</i>	Walt Disney Pictures/Jerry Bruckheimer Films	225 000 000	1 066 179 725	Estados Unidos	Gore Verbinski

<i>Toy Story 3</i> (2010)	Walt Disney Pictures/Pixar Animation Studios	200 000 000	1 063 171 911	Estados Unidos	Lee Unkrich
<i>Pirates of Caribbean: On Stranger Tides</i> (2011)	Walt Disney Pictures/Jerry Bruckheimer Films/Moving Picture Company	250 000 000	1 043 871 802	Estados Unidos	Rob Marshall
<i>Star Wars Episode I: The Phantom Menace</i> (1999)	Lucasfilm/20th Century Fox	115 000 000	1 027 044 677	Estados Unidos	George Lucas
<i>Alice in Wonderland</i> (2010)	Walt Disney Pictures/Roth Films	200 000 000	1 024 299 904	Estados Unidos	Tim Burton
<i>The Hobbit: An unexpected Journey</i> (2012)	New Line Cinema/Metro- Goldwyn-Mayer	180 000 000	1 017 003 568	Estados Unidos/Nueva Zelanda	Peter Jackson
<i>The Dark Knight</i> (2008)	Warner Bros./Legendary Pictures	185 000 000	1 004 558 444	Estados Unidos/Reino Unido	Christopher Nolan
<i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i> (2001)	Warner Bros./Heyday Films	125 000 000	974 755 371	Estados Unidos/Reino Unido	Chris Columbus
<i>Jurassic Park</i> (1993)	Universal Pictures/Amblin Entertainment	63 000 000	969 851 882	Estados Unidos	Steven Spielberg
<i>Pirates of Caribbean: At World's End</i> (2007)	Walt Disney Pictures/Jerry Bruckheimer Films	300 000 000	963 420 425	Estados Unidos	Gore Verbinski
<i>Harry Potter and the Deathly Hollows, Part 1</i> (2010)	Warner Bros./Heyday Films	250 000 000	956 399 711	Estados Unidos/Reino Unido	David Yates
<i>The Lion King</i> (1994)	Walt Disney Pictures	45 000 000	951 583 777	Estados Unidos	Roger Allers y Rob Minkoff

<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix (2007)</i>	Warner Bros./Heyday Films	150 000 000	939 885 929	Estados Unidos/Reino Unido	David Yates
<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince (2009)</i>	Warner Bros./Heyday Films	250 000 000	934 416 487	Estados Unidos/Reino Unido	David Yates
<i>The Lord of the Rings: The two Towers (2002)</i>	New Line Cinema/Warner Bros.	94 000 000	926 047 111	Estados Unidos/Nueva Zelanda	Peter Jackson
<i>Finding Nemo (2003)</i>	Walt Disney Pictures/Pixar Animation Studios	94 000 000	921 743 261	Estados Unidos/Australia	Andrew Stanton y Lee Unkrich
<i>Shrek 2 (2004)</i>	Dreamworks Animation	150 000 000	919 838 758	Estados Unidos	Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon
<i>Harry Potter and the Goblet of Fire (2005)</i>	Warner Bros./Heyday Films	150 000 000	896 911 078	Estados Unidos/Reino Unido	Mike Newell
<i>Spiderman 3 (2007)</i>	Marvel Studios/Columbia Pictures	258 000 000	890 871 626	Estados Unidos	Sam Raimi
<i>Ice Age: Dawn of the Dinosaurs (2009)</i>	20 th Century Fox Animation/Blue Sky Studios	90 000 000	886 686 817	Estados Unidos	Carlos Saldanha
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets (2002)</i>	Warner Bros./Heyday Films	100 000 000	878 979 634	Estados Unidos/Reino Unido/Alemania	Chris Columbus
<i>Ice Age: Continental Drift (2012)</i>	20th Century Fox Animation/Blue Sky Studios	95 000 000	877 244 782	Estados Unidos	Steve Martino y Mike Thurmeier
<i>The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2012)</i>	New Line Cinema/Warner Bros.	93 000 000	871 530 324	Estados Unidos/Nueva Zelanda	Peter Jackson

<i>Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith (2005)</i>	Lucasfilm/20th Century Fox	113 000 000	848 754 768	Estados Unidos	George Lucas
<i>Transformers: Revenge of the Fallen (2009)</i>	Dreamworks/Paramount Pictures/Hasbro	200 000 000	836 303 693	Estados Unidos	Michael Bay
<i>The Twilight Saga: Breaking Dawn, Part 2 (2012)</i>	Summit Entertainment	120 000 000	829 685 377	Estados Unidos	Bill Condon
<i>Inception (2010)</i>	Warner Bros./Legendary Pictures	160 000 000	825 532 764	Estados Unidos/Reino Unido	Christopher Nolan
<i>Spiderman (2002)</i>	Marvel Studios/Columbia Pictures	139 000 000	821 708 551	Estados Unidos	Sam Raimi
<i>Independence Day (1996)</i>	20 th Century Fox	75 000 000	817 400 891	Estados Unidos	Roland Emmerich
<i>Shrek the Third (2007)</i>	Dreamworks Animation	160 000 000	798 958 162	Estados Unidos	Chris Miller
<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004)</i>	Warner Bros./Heyday Films	130 000 000	796 688 549	Estados Unidos/Reino Unido	Alfonso Cuarón
<i>E.T. The Extra-Terrestrial (1982)</i>	Universal Pictures/Amblin Entertainment	10 500 000	792 910 554	Estados Unidos	Steven Spielberg
<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008)</i>	Paramount Pictures/Lucasfilm	185 000 000	786 636 033	Estados Unidos	Steven Spielberg
<i>Spiderman 2 (2004)</i>	Marvel Studios/Columbia Pictures	200 000 000	783 766 341	Estados Unidos	Sam Raimi
<i>Star Wars: Episode IV: A New Hope (1977)</i>	20 th Century Fox/Lucasfilm	11 000 000	775 398 007	Estados Unidos	George Lucas
<i>2012 (2009)</i>	Columbia Pictures	200 000 000	769 679 473	Estados Unidos	Roland Emmerich

<i>The Da Vinci Code (2006)</i>	Columbia Pictures	125 000 000	758 239 851	Estados Unidos/Francia/Malta/Reino Unido	Ron Howard
<i>Shrek Forever After (2010)</i>	Dreamworks Animation	165 000 000	752 600 867	Estados Unidos	Mike Mitchell
<i>The Amazing Spiderman (2012)</i>	Marvel Studios/Columbia Pictures	230 000 000	752 216 557	Estados Unidos	Marc Webb
<i>The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe (2005)</i>	Walt Disney Pictures	180 000 000	745 013 115	Estados Unidos/Reino Unido	Andrew Adamson
<i>Monsters University (2013)</i>	Walt Disney/Pixar Animation Studios	200 000 000	730 800 050	Estados Unidos	Dan Scalon
<i>The Matrix Reload (2003)</i>	Warner Bros.	150 000 000	742 128 461	Estados Unidos/Australia	Andy y Larry Wachowski
<i>Up (2009)</i>	Walt Disney/Pixar Animation Studios	175 000 000	731 342 744	Estados Unidos	Pete Docter/Bob Peterson
<i>Gravity (2013)</i>	Heyday Films/Warner Bros	120 000 000	716 365 620	Estados Unidos/Reino Unido	Alfonso Cuarón
<i>The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 1 (2011)</i>	Summit Entertainment	110 000 000	712 000 000	Estados Unidos	Bill Condon
<i>The Twilight Saga: New Moon (2009)</i>	Summit Entertainment	50 000 000	709 827 462	Estados Unidos	Chris Weitz
<i>Transformers (2007)</i>	Dreamworks/Paramout Pictures	150 000 000	709 709 780	Estados Unidos	Michael Bay
<i>Captain America: The Winter Soldier (2014)</i>	Marvel Studios/Walt Disney	170 000 000	705 090 000	Estados Unidos	Anthony Russo/Joe Russo
<i>The Twilight Saga: Eclipse (2010)</i>	Summit Entertainment	68 000 000	698 491 347	Estados Unidos	David Slade

<i>Mission Impossible: Ghost Protocol (2011)</i>	SkyDance Production/Paramount Picture	145 000 000	697 713 380	Estados Unidos	Brad Bierd
<i>The Hunger Games (2012)</i>	Color Force/Lionsgate	78 000 000	691 247 768	Estados Unidos	Gary Ross
<i>Forrest Gump (1994)</i>	Paramount Pictures	55 000 000	677 387 716	Estados Unidos	Robert Zemeckis
<i>The Sixth Sense (1999)</i>	Buena Vista Pictures	40 000 000	672 806 292	Estados Unidos	Night Shyamalan
<i>Man of Steel (2013)</i>	Legendary Pictures/Warner Bros	225 000 000	668 045 518	Estados Unidos/Reino Unido	Zack Snyder
<i>Kung Fu Panda (2011)</i>	DreamWorks/Paramount Pictures	150 000 000	665 692 281	Estados Unidos	Jeniffer Nelson
<i>Ice Age: The Meltdown (2006)</i>	Blue Sky Studios/20th Century Fox	80 000 000	655 388 158	Estados Unidos	Carlos Sladanha
<i>Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl (2003)</i>	Buena Vista Pictures/Walt Disney	140 000 000	654 264 015	Estados Unidos/Reino Unido	Gore Verbinski
<i>Star Wars: Episode II - Attack of the Clones(2002)</i>	Lucasfilm/20th Century Fox	115 000 000	649 398 328	Estados Unidos	George Lucas
<i>Thor: The Dark World (2013)</i>	Marvel Studios/Walt Disney	170 000 000	644 800 000	Estados Unidos	Alan Taylor
<i>The Amazing Spider-Man 2 (2014)</i>	Marvel Entertainment//Columbia Pictures/Sony Pictures	255 000 000	638 101 192	Estados Unidos	Marc Webb
<i>Kung Fu Panda (2008)</i>	Paramount Pictures//DreamWorks	130 000 000	631 744 560	Estados Unidos	John Stevenson
<i>The Incredibles (2004)q</i>	Pixar Animation Studios/Walt Disney	92 000 000	631 442 092	Estados Unidos	Brad Bird

<i>Fast Five (2011)</i>	Universal Pictures	125 000 000	626 100 000	Estados Unidos	Justin Lin
<i>Hancock (2008)</i>	Relativity Media/Columbia Pictures	150 000 000	624 386 746	Estados Unidos	Peter Berg
<i>Men in BlacK 3 (2012)</i>	Columbia Pictures	215 000 000	624 026 776	Estados Unidos	Barry Sonnenfeld
<i>Iron Man 2 (2010)</i>	Marvel Studios/Paramount Pictures	200 000 000	623 933 331	Estados Unidos	Jon Favreau
<i>Ratatouille (2007)</i>	Pixar Animation Studios/Walt Disney	150 000 000	623 722 818	Estados Unidos	Brad Bird
<i>The Lost World: Jurassic Park (1997)</i>	Amblin Entertainment/Universal Pictures	73 000 000	618 638 999	Estados Unidos	Steven Spielberg
<i>The Passion of the Christ (2004)</i>	Icon Productions/Newmarket Films	30 000 000	611 899 420	Estados Unidos	Mel Gibson
<i>Mamma Mia! (2008)</i>	Playtone/Universal Studios	52 000 000	609 841 637	Reino Unido	Phyllida Lloyd
<i>Life of Pi (2012)</i>	20th Century Fox	120 000 000	609 016 565	Estados Unidos/Reino Unido/Canadá/Taiwán	Ang Lee
<i>Madagascar: Escape to Africa (2008)</i>	DreamWorks/Paramount Pictures	150 000 000	602 308 178	Estados Unidos	Eric Darnell
<i>Casino Royale (2006)</i>	Eon Productions/MMG/Columbia Pictures	150 000 000	599 045 960	Estados Unidos/Reino Unido/Alemania/República Checa	Martin Campbell
<i>Tangled (2010)</i>	Walt Disney	260 000 000	591 794 936	Estados Unidos	Nathan Greno/Byron Howard
<i>War of the Worlds (2005)</i>	Amblin Entertainment/DreamWorks/Paramount Pictures	132 000 000	591 745 540	Estados Unidos	Steven Spielberg

<i>Men in Black (1997)</i>	Amblin Entertainment/Columbia Pictures	90 000 000	589 390 539	Estados Unidos	Barry Sonnenfeld
<i>The Croods (2013)</i>	DreamWorks Animation/20th Century Fox	135 000 000	587 204 668	Estados Unidos	Kirk Demicco/Vhris Sanders
<i>The Hangover Part II (2011)</i>	Warner Bros	80 000 000	586 800 000	Estados Unidos	Todd Phillips
<i>Quantum of Solace (2008)</i>	Eon Productios/MGM/Columbia Pictures	200 000 000	586 090 727	Reino Unido	Marc Forster
<i>I Am Legend (2007)</i>	Warner Bros	150 000 000	585 349 010	Estados Unidos/Reino Unido	Francis Lawrence
<i>Iron Man (2008)</i>	Marvel Studios/Paramount Pictures	140 000 000	585 174 222	Estados Unidos	Jon Favreau
<i>Night at the Museum (2006)</i>	1492 Pictures/20th Century Fox	110 000 000	574 480 841	Estados Unidos	Shawn Levy
<i>The Smurfs (2011)</i>	Sony Pictures/Columbia Pictures	110 000 000	563 749 323	Estados Unidos	Raja Gosnell
<i>Monsters, Inc. (2001)</i>	Pixar Animation Studios/Buena Vista Pictures/Walt Disney	115 000 000	562 816 256	Estados Unidos	Pete Docter
<i>Cars 2 (2011)</i>	Pixar Animation Studios/Walt Disney	200 000 000	559 852 396	Estados Unidos	John Lasseter

Cuadro elaborado a partir de los datos de: <http://www.filmsite.org/boxoffice.html>; <http://www.boxofficemojo.com/>; <http://www.imdb.com>.

Anexo II: Películas ganadoras del Oscar a mejor película y director (1989-2014)

Película(s)	Año	Director
Mejor Película: <i>Driving Miss Daisy</i> Mejor Director: <i>Born of the fourth of July</i>	1989	Bruce Beresford Oliver Stone
Mejor película y mejor director: <i>Dance With Wolves</i>	1990	Kevin Costner
Mejor película y mejor director: <i>The Silence of the Lambs</i>	1991	Jonathan Demme
Mejor película y mejor director: <i>Unforgiven</i>	1992	Clint Eastwood
Mejor película y mejor director: <i>The Schindler's List</i>	1993	Steven Spielberg
Mejor Película y mejor director: <i>forrest Gump</i>	1994	Robert Zemeckis
Mejor película y mejor director: <i>Braveheart</i>	1995	Mel Gibson
Mejor película y mejor director: <i>The English Patient</i>	1996	Anthony Minghella
Mejor película y mejor director: <i>Titanic</i>	1997	James Cameron
Mejor película: <i>Shakespeare in Love</i> Mejor director: <i>Saving Private Ryan</i>	1998	John Madden Steven Spielberg
Mejor película y mejor director: <i>American Beauty</i>	1999	Sam Mendes
Mejor película: <i>Gladiator</i> Mejor director: <i>Traffic</i>	2000	Ridley Scott

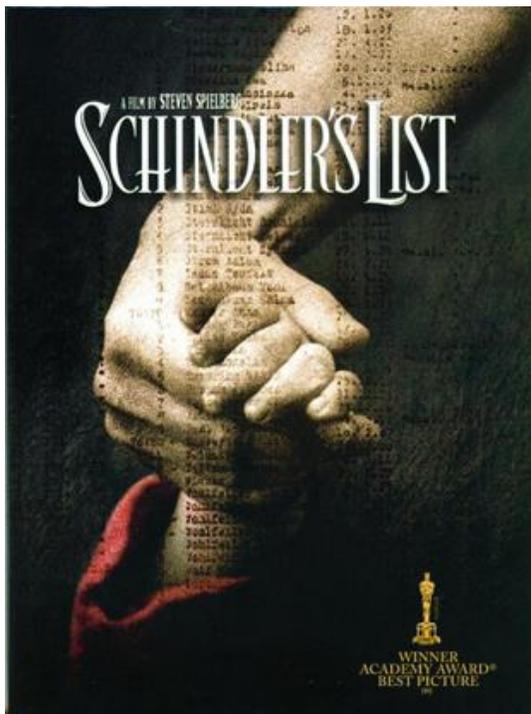
		Steven Soderbergh
Mejor película y mejor director: <i>A Beautiful Mind</i>	2001	Ron Howard
Mejor película: <i>Chicago</i> Mejor director: <i>the Pianist</i>	2002	Rob Marshall Roman Polanski
Mejor película y mejor director: <i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i>	2003	Peter Jackson
Mejor película y mejor director: <i>Million Dollar Baby</i>	2004	Clint Eastwood
Mejor película: <i>Crash</i> Mejor director: <i>Brokeback Mountain</i>	2005	Paul Haggins Ang Lee
Mejor director y mejor película: <i>the Departed</i>	2006	Martin Scorsese
Mejor película y mejor director: <i>No Country for Old Men</i>	2007	Eathan y Joel Coen
Mejor película y mejor director: <i>Slumdog Millionaire</i>	2008	Danny Boyle
Mejor película y mejor director: <i>The Hurt Locker</i>	2009	Kathryn Bigelow
Mejor película y mejor director: <i>The King Speech</i>	2010	Tom Hooper
Mejor película y mejor director: <i>The Artist</i>	2011	Michel Hazanavicius
Mejor Película: <i>Argo</i> Mejor Director: <i>Life of Pi</i>	2012	Ben Affleck Ang Lee

Mejor Película: <i>12 Years a Slave</i>	2013	Steve McQueen
Mejor Director: <i>Gravity</i>		Alfonso Cuarón

Cuadro elaborado a partir de la información en: <http://oscar.go.com/>

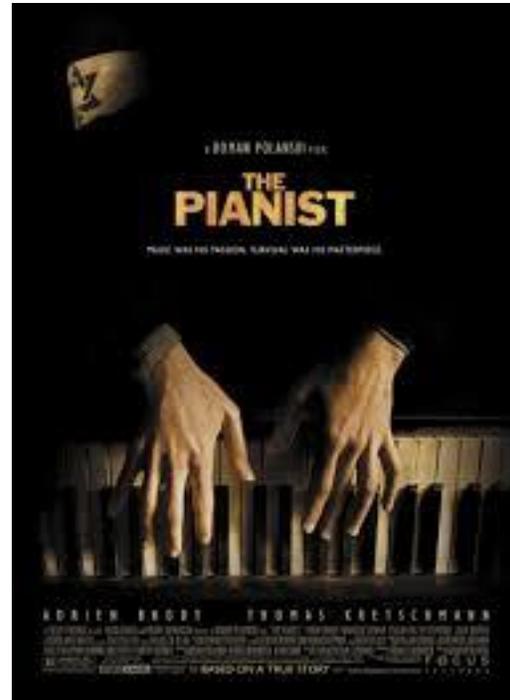
Anexo III: Fichas Técnicas

Título Original: *Schindler's List*
Título en Español: *La lista de Schindler*
Dirección: Steven Spielberg
Producción: Steven Spielberg; Branko Lusting; Gerald R. Molen
Basada en: *Schindler's Ark* de Thomas Keneally
Guion: Steven Zaillian
Música: John Williams
Fotografía: Janusz Kaminski
Protagonistas: Liam Neeson (Oskar Schindler); Ralph Fiennes (Amon Goeth); Ben Kingsley (Itzhak Stern)
Estudio: Amblin Entertainment
Distribuidora: Universal Pictures
País: Estados Unidos
Lengua: Inglés
Año: 1994



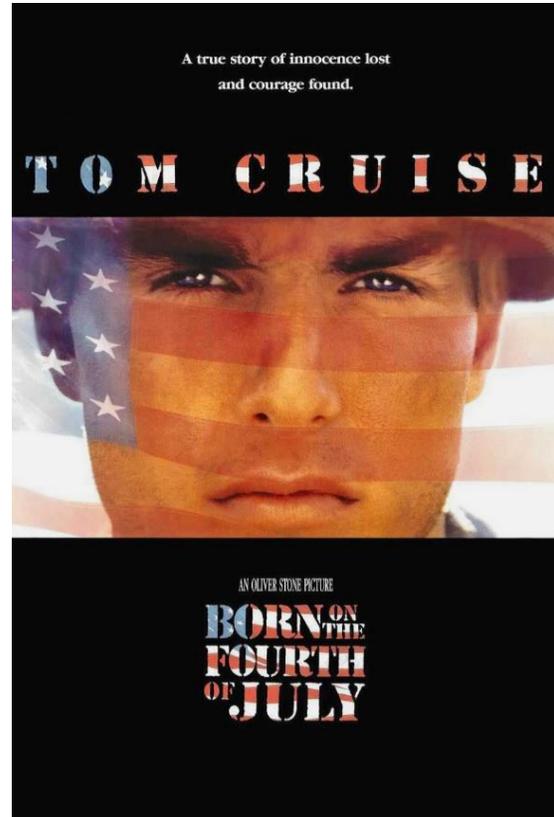
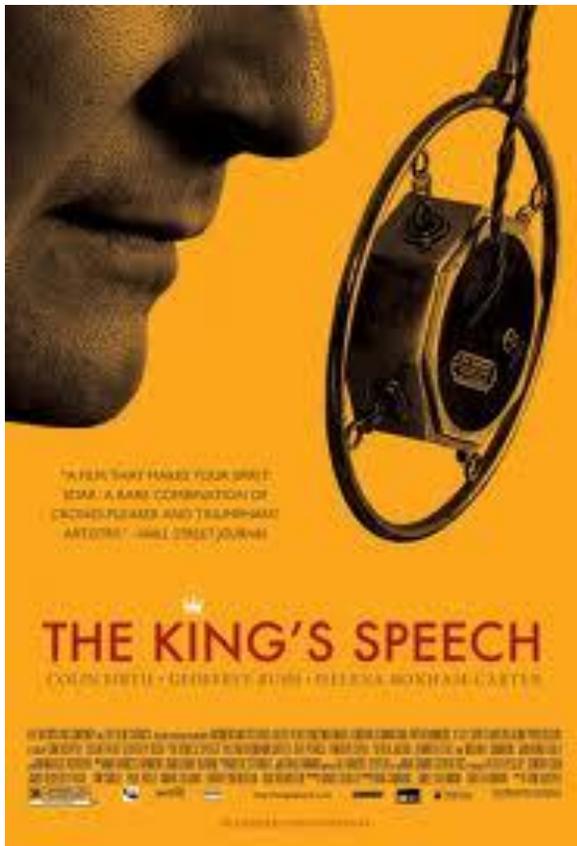
Título Original: *The English Patient*
Título en Español: *El paciente inglés*
Dirección: Anthony Minghella
Producción: Saul Zaentz; Steve E. Andrews; Harvey Weinstein; Scott Greenstein
Basada en: *The English Patient* de Michael Ondaatje
Guion: Anthony Minghella; Michael Ondaatje
Música: Gabriel Yared
Fotografía: John Seale
Protagonistas: Ralph Fiennes (Laszlo de Almásy); Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton); Juliette Binoche (Hana); Willem Dafoe (David Caravaggio); Colin Firth (Geoffrey Clifton)
Estudio: Miramax Films
Distribuidora: Miramax Films
País: Estados Unidos; Reino Unido
Lengua: inglés; alemán; italiano; árabe
Año: 1996

Título Original: *Saving Private Ryan*
 Título en Español: *Rescatando al soldado Ryan*
 Dirección: Steven Spielberg
 Producción: Steven Spielberg; Ian Bryce; Mark Gordon; Gary Levinsohn
 Guion: Robert Rodat
 Música: John Williams
 Fotografía: Janusz Kaminski
 Protagonistas: Tom Hanks (Capitán Miller); Edward Burns (Reiben); Matt Damon (Ryan); Tom Sizemore (Horvath); Barry Pepper (Jackson); Adam Goldberg (Mellish); Vin Diesel (Caparzo); Jeremy Davies (Upham)
 Estudio: Amblin Entertainment; Mutual Film Company; Mark Gordon Productions
 Distribuidora: DreamWorks Pictures; Paramount Pictures
 País: Estados Unidos
 Lengua: Inglés
 Año: 1998



Título Original: *The Pianist*
 Título en Español: *El Pianista*
 Dirección: Roman Polanski
 Producción: Roman Polanski; Robert Benmussa; Alain Sarde; Gene Gutowski
 Basada en: *The Pianist (Memoir)* de Wladyslaw Szpilman
 Guion: Ronald Harwood
 Música: Wojciech Kilar
 Fotografía: Pawel Edelman
 Protagonistas: Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman); Thomas Kretschmann (Capitán Wilm Hosenfeld); Frank Finlay (Padre); Maureen Lipman (Madre); Emilia Fox (Dorota); Michal Zebrowski (Jurek)
 Estudio: Studio Canal Plus; Canal Plus; Studio Babelsberg
 Distribuidora: Universal Studios; Focus Features
 País: Reino Unido; Polonia; Alemania
 Lengua: Inglés; polaco; alemán; ruso; francés; turco
 Año: 2002

Título Original: *The King's Speech*
 Título en Español: *El discruso del Rey*
 Dirección: Tom Hooper
 Producción: Iain Canning; Emile Sherman; Gareth Unwin
 Guion: David Seidler
 Música: Alexandre Desplat
 Fotografía: Danny Cohen
 Protagonistas: Colin Firth (Rey Jorge Sexto); Geoffrey Rush (Lionel Logue); Helena Bonham Carter (Reina Isabel)
 Estudio: UK Film Council; See-Saw Films; Bedlam Productions
 Distribuidora: Momentum Pictures; The Weinstein Company
 País: Reino Unido
 Lengua: Inglés
 Año: 2010



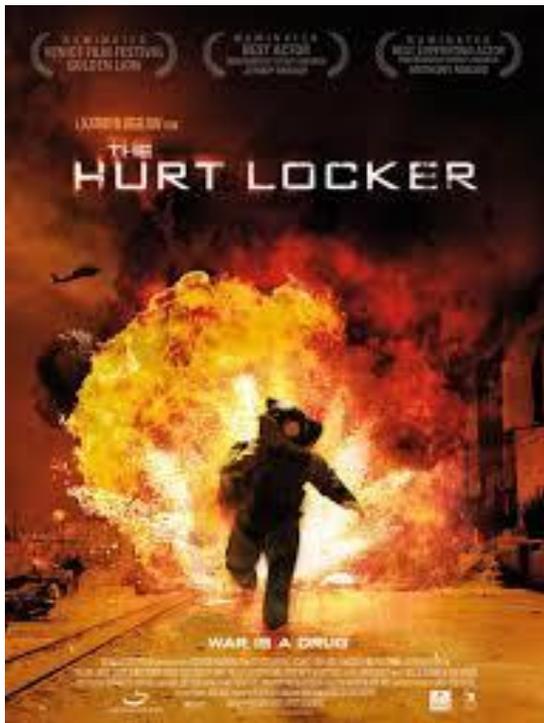
Título Original: *Born of the Fourth of July*
 Título en Español: *Nacido el 4 de Julio*
 Dirección: Oliver Stone
 Producción: Oliver Stone; A. Kitman Ho
 Basada en: *Born of the Fourth of July* de Ron Kovic
 Guion: Ron Kovic; Oliver Stone
 Música: John Williams
 Fotografía: Robert Richardson
 Protagonistas: Tom Cruise (Ron Kovic); Kyra Sedgwick (Donna); Raymond J. Barry (Señor Kovic); Jerry Levine (Steve Boyer); Frank Whaley (Timy); Willem Dafoe (Charlie); Caroline Kava (Señora Kovic)
 Estudio: Ixtlan Productions; Universal Pictures
 Distribuidora: Universal Pictures
 País: Estados Unidos
 Lengua: Inglés
 Año: 1989

Título Original: *Forrest Gump*
 Título en Español: *Forrest Gump*
 Dirección: Robert Zemeckis
 Producción: Wendy Finerman; Steve Tisch;
 Steve Starkey; Charles Newirth
 Basada en: *Forrest Gump* de Winston Groom
 Guion: Eric Roth
 Música: Alan Silvestri
 Fotografía: Don Burgess
 Protagonistas: Tom Hanks (Forrest Gump);
 Robin Wright (Jeannie Curran); Sally Field
 (Señora Gump); Gary Sinise (Dan Taylor);
 Mykelti Williamson (Bubba)
 Estudio: Paramount Pictures
 Distribuidora: Paramount Pictures
 País: Estados Unidos
 Lengua: Inglés
 Año: 1994



Título Original: *Argo*
 Título en Español: *Argo*
 Dirección: Ben Affleck
 Producción: Ben Affleck; George Clooney;
 Grant Heslov
 Basada en: *The Maste of Disguise* de Antonio
 Méndez; *The Great Escape* de Joshua
 Bearmn
 Guion: Chris Terrio
 Música: Alexandre Desplat
 Fotografía: Rodrigo Prieto
 Protagonistas: Ben Affleck (Tony Méndez);
 Bryan Cranston (Jack O'Donell); Alan Arkin
 (Lester Siegel); John Goodman (John
 Chambers)
 Estudio: GK Films; Smokehouse Pictures
 Distribuidora: Warner Bros.
 País: Estados Unidos
 Lengua: Inglés
 Año: 2012

Título Original: *The Hurt Locker*
Título en Español: *El casillero del dolor; Zona de miedo; En tierra hostil*
Dirección: Kathryn Bigelow
Producción: Kathryn Bigelow; Mark Boal; Nicolas Chartier; Greg Shapiro
Guion: Mark Boal
Música: Marco Beltrami; Buck Sanders
Fotografía: Barry Ackroyd
Protagonistas: Jeremy Renner(William James); Anthony Mackie (JT Sanborn); Brian Geraghty (Owen Eldrige); Christian Camargo (John Cambridge); Evangeline Lilly (Connie James); Ralph Fiennes (Líder mercenario); David Morse (Coronel Reed); Guy Pearce (Matt Thompson)
Estudio: Voltage Pictures; Grosvenor Park Media; Kingsgate Films
Distribuidora: Warner Bros.; Universal Studios; Lionsgate; Summit Entertainment
País: Estados Unidos
Lengua: Inglés
Año: 2008-2009



Anexo IV: Cuadro comparativo de películas premiadas en los Oscar, Sundance e Independent Spirit Awards (ISA) en la categoría de mejor película (1989-2013)

Año	Mejor Película	Directores
1989	Oscar: <i>Driving Miss Daisy</i> Sundance: True Love ISA: <i>Sex, Lies, and Videotape</i>	Bruce Beresford Nancy Savoca Steven Soderbergh
1990	Oscar: <i>Dance With Wolves</i> Sundance: Chameleon Street ISA: The Grifters	Kevin Costner Wendell B. Harris Jr. Stephen Frears
1991	Oscar: <i>The Silence of the Lambs</i> Sundance: <i>Poison</i> ISA: Rambling Rose	Jonathan Demme Todd Haynes Martha Coolidge
1992	Oscar: <i>Unforgiven</i> Sundance: <i>In the Soup</i> ISA: <i>The Player</i>	Clint Eastwood Alexandre Rockwell Robert Altman
1993	Oscar: <i>The Schindler's List</i> Sundance: <i>Ruby in Paradise/ Public Access</i> ISA: Short Cuts	Steven Spielberg Victor Nuñez/ Bryan Singer Robert Altman
1994	Oscar: <i>Forrest Gump</i> Sundance: <i>What Happened Was</i> ISA: <i>Pulp Fiction</i>	Robert Zemeckis Tom Noonan Quentin Tarantino
1995	Oscar: <i>Braveheart</i> Sundance: <i>The Brothers McMullen/ The Young Poisoner's Handbook</i>	Mel Gibson Edward Burns/ Benjamin Ross

	ISA: <i>Leaving Las Vegas</i>	Mike Figgis
1996	Oscar: <i>The English Patient</i> Sundance: <i>Welcome to the Dollhouse</i> ISA: <i>Fargo</i>	Anthony Minghella Todd Solondz Joel y Ethan Coen
1997	Oscar: <i>Titanic</i> Sundance: <i>Sunday</i> ISA: <i>The Apostle</i>	James Cameron Jonathan Nossiter Robert Duvall
1998	Oscar: <i>Shakespeare in Love</i> Sundance: <i>Slam</i> ISA: <i>Gods and Monsters</i>	John Madden Marc Levin Bill Condon
1999	Oscar: <i>American Beauty</i> Sundance: <i>Three Seasons</i> ISA: <i>Election</i>	Sam Mendes Tony Bui Alexander Payne
2000	Oscar: <i>Gladiator</i> Sundance: <i>Girlfight/You Can Count on Me</i> ISA: <i>Wo hu cang long</i>	Ridley Scott Karyn Kusama/Kenneth Lonergan Ang Lee
2001	Oscar: <i>A Beautiful Mind</i> Sundance: <i>The Believer</i> ISA: <i>Memento</i>	Ron Howard Henry Bean Christopher Nolan
2002	Oscar: <i>Chicago</i> Sundance: <i>Personal Velocity: Three Portraits</i> ISA: <i>Far from Heaven</i>	Rob Marshall Rebecca Miller Todd Haynes

2003	Oscar: <i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i> Sundance: <i>American Splendor</i> ISA: <i>Lost in Translation</i>	Peter Jackson Shari Springer Berman y Robert Pulcini Sofia Coppola
2004	Oscar: <i>Million Dollar Baby</i> Sundance: <i>Primer</i> ISA: <i>Sideways</i>	Clint Eastwood Shane Carruth Alexander Payne
2005	Oscar: <i>Crash</i> Sundance: <i>Forty Shades of Blue</i> ISA: <i>Brokeback Mountain</i>	Paul Haggins Ira Sachs Ang Lee
2006	Oscar: <i>the Departed</i> Sundance: <i>Quinceañera</i> ISA: <i>Little Miss Sunshine</i>	Martin Scorsese Richard Glatzer y Wash Westmoreland Jonathan Dayton y Valerie Faris
2007	Oscar: <i>No Country for Old Men</i> Sundance: <i>Padre Nuestro</i> ISA: <i>Juno</i>	Eathan y Joel Coen Chistopher Zalla Jason Rietman
2008	Oscar: <i>Slumdog Millionaire</i> Sundance: <i>Frozen River</i> ISA: <i>The Wrestler</i>	Danny Boyle Courtney Hunt Darren Aronofsky
2009	Oscar: <i>The Hurt Locker</i> Sundance: <i>Precious</i> ISA: <i>Precious</i>	Kathryn Bigelow Lee Daniels
2010	Oscar: <i>The King Speech</i> Sundance: <i>Winter's Bone</i>	Tom Hooper Debra Granik

	ISA: <i>Black Swan</i>	Darren Aronofsky
2011	Oscar: <i>The Artist</i> Sundance: <i>Like Crazy</i> ISA: <i>The Artist</i>	Michel Hazanavicius Drake Doremus
2012	Oscar: <i>Argo</i> Sundance: <i>Beasts of the Southern Wild</i> ISA: <i>Silver Linings Playbook</i>	Ben Affleck Benh Zeitlin David O. Russell
2013	Oscar: <i>12 Years a Slave</i> Sundance: <i>Fruitvale Station</i> ISA: <i>12 Years a Slave</i>	Steve McQueen Ryan Coogler

Cuadro elaborado a partir de la información en: <http://oscar.go.com/> ; <http://www.sundance.org/> ; <http://www.spiritawards.com/>

Fuentes de Consulta

Libros

Aguilar, Héctor Orestes (compilador), *Carl Schmitt, teólogo de la política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 504 pp.

Amador Bech, Julio, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2004, 280 pp.

Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, 241 pp.

Augros, Jöel, *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, traduc. Josep Torrell, Barcelona, Paidós, 2000, 308 pp.

Benet, Vicente J, *La cultura del cine. Introducción a la cultura y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, 317 pp.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traduc. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 315 pp.

Barbé, Esther, *Relaciones Internacionales*, Madrid, Tecnos, 1995, 307 pp.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, traduc. Silvia Zuleta, Buenos Aires, Amorrortur Editores, 1968, 233 pp.

Birnbaum, Pierre, *La estructura del poder en Estados Unidos*, traduc. Adolfo Murguía, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, 155 pp.

Camarero, Gloria (editora), *La mirada que habla. Cine e ideología*, Barcelona, Ediciones Akal, 2002, 104 pp.

Camarero, Gloria, et al (eds), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, 207 pp.

Chomsky, Noam, *Lo que realmente quiere el tío Sam*, traduc. Sistilio Testa, México, Siglo XXI, octava edición, 2006, 136 pp.

Comte, Augusto, *La filosofía positiva*, traduc. Francisco Larroyo, México, Editorial Porrúa, novena edición, 2003, 344 pp.

Cueva Perus, Marco, *El culturalismo estadounidense. Una mirada histórica*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2008, 408 pp.

Cusminsky, Rosa (ed.), *Mito y realidad de la declinación de Estados Unidos*, México, CISAN-UNAM, 1992, 180 pp.

Dilthey, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, traduc. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, 485 pp.

Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, traduc. Alain Verjat, Barcelona, Editorial Anthropos/UAM Iztapalapa, 1993, 366 pp.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, traduc. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, 696 pp.

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, traduc. Alberto L Baxio, Barcelona. Gedisa, 1987, 387 pp.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, traduc. Francisco Martín, México, Editorial Oceano, 1976, 255 pp.

González Pascual, Alberto, *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, 302 pp.

Gregg, Robert W., *International Relations on Films*, Colorado, Lynne Rienner Publishers, 1998, 310 pp.

Gutiérrez Pantoja, Gabriel, *Metodología de las Ciencias Sociales I*, México, Oxford University Press, 1996, 268 pp.

Fukuyam, Francisca, *El fin de la Historia y el último hombre*, traduc. P. Elías, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992, 474 pp.

Hodges, Jr., Harold M., *La estratificación social. Las clases en América*, traduc. Esperanza Guisan Seijas, Madrid, Editorial Tecnos, 1974, 319 pp.

Huntington, Samuel, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, traduc. José Pedro Tosaus, México, Editorial Paidós, 1998, 422 pp.

Huntington, Samuel, *Who are we? The challenges to America's national identity*, Nueva York, Simon and Schuster, 2004, 428 pp.

Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, traduc. Noemí Sobregués y David Cienfuentes, Barcelona, Paidós, 1995, 253 pp.

Kennedy, Paul, *Auge y caída de las grandes potencias*, traduc. J. Ferrer Aleu, Barcelona, Debolsillo, tercera edición, 2005, 1022 pp.

Kerbo, Harold R., *Estratificación social y desigualdad. El conflicto de clases en perspectiva histórica y comparada*, traduc. María Teresa Casado, Madrid, McGraw-Hill, 1998,

Kissinger, Henry, *La diplomacia*, traduc. Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 2001, 919 pp.

Lozano Aguilar, Arturo, *Steven Spielberg. La lista de Schindler. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 2001, 127 pp.

May, Rollo, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, traduc. Luis Botella García, Madrid, Ediciones Paidós, 1992, 297 pp.

Miller, Toby, et. Al. *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes de marketing*, traduc. Núria Pujo, Barcelona, Paidós, 2005, 343 pp.

Moldes, Diego, *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*, Madrid, Ediciones JC, 2005, 463 pp.

Nevins, Allan, et al., *Breve historia de los Estados Unidos*, traduc. Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 718 pp.

Noya, Javier, *El poder simbólico de las naciones*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2005, 17 pp.

- Nye, Joseph S., *La naturaleza cambiante del poder norteamericano*, traduc. Cristina Piña, Buenos Aires, Grupo Editorial Latinoamericano, 1991, 245 pp.
- Orellana, Margarita de, *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana, 1911-1917*, México, Artes de México y del mundo, tercera edición, 2010, 299 pp.
- Orozco, José Luis, *Benjamín Franklin y la fundación de la República pragmática*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 286 pp.
- Orozco, José Luis, *Érase una utopía en América. Los orígenes del pensamiento político norteamericano*, México, UNAM, 2008, 345 pp.
- Orozco, José Luis y Dávila, Consuelo (compiladores), *Breviario político de la globalización*, México, Fontamara/UNAM, 1997, 479 pp.
- Pauwels, Jaques R., *El mito de la guerra buena: EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial*, traduc. José Satre, Barcelona, Editorial Hiru, 2002, 357 pp.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para América Latina. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, segunda edición, 2011, 526 pp.
- Pulecio Mariño, Enrique, *El cine: análisis y estética*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011, 215 pp.
- Ramírez, Santiago, *Infancia es destino*, México, Siglo XXI, decimoctava edición, 2003, 216 pp.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traduc. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI/UIA, 1995, 112 pp.
- Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I. Configuración del Tiempo en el relato histórico*, traduc. Agustín Neira, México, Siglo XXI, quinta edición, 2004, 371 pp.
- Robb, David L., *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, traduc. Gemma Deza, Barcelona, Editorial Océano, 2006, 453 pp.
- Rose, Arnold M., *Political process in American society*, Nueva York, Oxford University Press, 1967, 506 pp.
- Sánchez Ruíz, Enrique, *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*, México, Universidad de Guadalajara, 2003, 40 pp.
- Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, México, Taurus, segunda edición, 2001, 205 pp.
- Schutz, Alfred, *El problema de la realidad social. Escritos I*, traduc. Néstor Míguez, Buenos Aires, Amorrortur Editores, segunda edición, 1995, 336 pp.
- Seymour, Lipset, *El excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 447 pp.
- Sorlin, Pirre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, traduc. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 264 pp.
- Stiglitz, Joseph E., *The Price of Inequality*, Nueva York, W. W. Norton & Company Inc., 2012, pp. 1-27, 265-290.
- Thoreau, Henry David, *Del deber de la desobediencia civil*, traduc. María Eugenia Díaz, México, UNAM, 2005, 82 pp.

Valantin, Jean Michel, *Hollywood, el Pentágono y Washington. Los tres autores de una estrategia global*, traduc. María Valeria di Battista, Barcelona, Laertes, 2008, 121 pp.

Ruth Vasey, *The world according to Hollywood, 1918, 1939*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, 299 pp.

José Uroz (ed.), *Historia y cine*, San Vicente, Universidad de Alicante, 1999, 499 pp.

Warnier, Jean-Pierre, *La mundialización de la cultura*, traduc. Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002, 124 pp.

Weber, Max, *La ética protestantes y el espíritu del capitalismo*, traduc. Luis Legaz Lacambra, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 2011, 580 pp.

Winkel, Roel Vande y Welch, David (coordinadores), *Cinema and the swastika*, Londres, Palgrave, segunda edición, 2011, 360 pp.

Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, traduc. Toni Struble, País Vasco, Hiru, 2009, 654 pp.

Artículos y publicaciones

Allan, Pierre, “Ontologías y explicaciones en la Teoría de las Relaciones Internacionales” en *Revista Ciencia Política*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, volumen 21, número 1, 2001, pp. 77-106.

Alston, Jon P., “Tendencias religiosas en Estados Unidos: la politización de la derecha religiosa” en Mónica Vereá y Silvia Núñez (coordinadoras), *El conservadurismo en Estados Unidos y Canadá. Tendencias y perspectivas hacia el fin del milenio*, México, CISAN-UNAM, 1997, 327-342.

Amador Bech, Julio, “El mito escatológico como figura y noción esencial del imaginario político occidental” en *Anales de Antropología*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, volumen 36, 2002, pp. 195-228.

Arndt, Richard T., “¿Cultura o propaganda? Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural de Estados Unidos” *Revista Mexicana de Política Exterior*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, número 85, noviembre 2008-febrero 2009, pp. 29-54.

Arriola, Jonathan, “El constructivismo: su revolución onto-epistemológica en Relaciones Internacionales” en *Revista Opinão Filosófica*, Brasil, Sociedade Hegel Brasileira, volumen 4, número 1, 2013, pp. 377-396.

Asse Cayo, Jenny, “El mito, el rito y la literatura” en *Casa del tiempo*, México, UAM, octubre de 2002, pp. 54-71.

Cinta, Ricardo, “Estructura de clase, élite del poder y pluralismo político” en *Revista Mexicana de Sociología*, México, IIS-UNAM, volumen 39, número 2, abril-junio 1977, pp. 443-466.

Fabregat Cúneo, Roberto, “El proceso del cine en el mundo y en la cultura y la deformación de los temas culturales a través del cine” en *Revista Mexicana de Sociología*, México, UNAM, volumen 19, número 2, mayo-agosto 1957, pp. 387-404.

Fukuyama, “Reflections on the End of History. Five Years Later” en *History and Theory*, Middletown, Universidad Wesleyana, volumen 34, número 2, mayo, 1995, pp. 27-43.

García de Alba Z., Carlos, “Diplomacia pública, propaganda y poder blando” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, número 85, noviembre 2008-febrero 2009, pp. 221-228.

García Canclini, Néstor, “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas organización popular” en *Nueva sociedad. Democracia y política en América Latina*, Caracas, Die Friedrich-Ebert-Stiftung, número 71, marzo-abril 1984, pp. 69-78.

González Aguayo, Leopoldo, “La mitología estadounidense, sus consecuencias en la política internacional y la forma de neutralizar a sus críticos” en *Relaciones Internacionales*, México, Facultad de Ciencias Política y Sociales, UNAM, número 95, mayo-agosto 2006, pp 39-61.

Grill, Johnpeter Horst, “The lost Oasis. The Desert Wat and the Hunt for Zerzura: The true Story behiand the English Patient by Saul Kelly” en *The History Teacher*, Long Beach, Society for History Education, volumen 39, número 4, agosto 2006, pp. 533- 534.

Huntington, Samuel, “The clash of Civilizations?” en *Foreign Affairs*, Nueva York, Council of Foreign Relations, volume 72, número 3, 1993, pp. 22-49.

Labrador Ben, Julian María, “Cine e identidades virtuales” en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, volumen 182, número 722, noviembre-diciembre 2006, 883-892.

Mantecón, Ana Rosa, “Ir al cine: modos de ser en sociedad” en Florence Toussaint Alcaráz (coordinadora), *Los medios en la educación, la cultura y la política*, México, IISUE/UNAM, 2010, pp. 89-107.

Martínez-Zalce, Graciela, “El enemigo en la frontera: Canadian Bacon y South Park: Bigger, Longer and Uncut, dos productos filmicos de los noventa” en *Revista Sociológica*, México, UAM-Azcapotzalco, año 21, número 61, mayo-agosto 2006, pp. 207-233.

Melero Martínez, José María, “Paul Ricoeur: la hermenéutica como esperanza crítica” en *Ensayos*, Albacete, Facultad de Educación, Universidad de Castilla-La Mancha, número 8, 1993, pp. 69-81.

Meyer, Lorenzo, “La política de buena vecindad: su teoría y su práctica en el caso mexicano” en *Extremos de México: Homenaje a Don Daniel Cosío Villegas*, México, El Colegio de México, 1971, pp. 241-255.

Molina Foix, Vicente, “Anthony Minghella /Michael Odaatje. *El paciente inglés*” en *Revista de libros*, Madrid, Fundación Caja Madrid, número 6, junio 1997, p. 51.

Nájera, Elena, “La hermenéutica del sí de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche” en *Quaderns de filosofia i ciència*, Valencia, Universidad de Valencia, número 36, 2006, pp. 73-83.

Nye, Joseph S., “Get Smart: Combining hard and soft power” en *Foreign Affairs*, Nueva York, *Council on Foreign Relations*, volumen 88, número 4, Julio-agosto 2009, pp. 160-163.

Nye, Joseph S., “Limits of American power” en *Political Science Quarterly*, Nueva York, The Academy of Political Science, volumen 117, número 4, invierno 2002-2003, pp. 545-559.

Ojeda de, Jaime, “¿Guerra de las civilizaciones? Crítica a la tesis de Huntington” en *Política Exterior*, Madrid, Estudios de Política Exterior, volumen 8, número 42, 1994-1995, pp. 162-172.

Olson, Scott R., "The globalization of Hollywood" en *International Journal of World Peace*, Bridgeport, Professors World Peace Academy, volumen 17, número 4, diciembre 2000, pp. 3-17.

Pala, Giaime, "El Vietnam hacia dentro: El trauma de la posguerra americana en el cine" en *Mientras tanto*, Barcelona, Icaria, número 101, 2006, pp. 83-98.

Pardo, Alejandro, "Europa frente a Hollywood: breve síntesis histórica de una batalla económica y cultura" en *Doxa Comunicación*, Madrid, Universidad CEU San Pablo, número 12, 2011, pp. 39-59.

Peredo Castro, Francisco, "La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medio masivos, paranoias y construcción de imágenes nacionales (1896-1946)" en *Revista Mexicana de Política Exterior*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, número 85, noviembre 2008-febrero 2009, pp. 93-135.

Pérez García, Juan Carlos, "Salvar al soldado Ryan con 300 espartanos: Historia, memoria, mito" en *Revista Comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, volumen 1, número 10, año 2012, 800-816.

Pfaff, William, "El destino manifiesto de Estados Unidos: ideología y política exterior" en *Política Exterior*, Madrid, Estudios de Política Exterior, número 117, mayo-junio 2007, pp. 57-75.

Quinto, Manuel, "La lista de Spielberg" en *El ciervo*, Barcelona, El Ciervo 96, número 517, abril 1994, pp. 37-38.

Manuel Quinto, "El pianista" en *El ciervo*, Barcelona, El Ciervo 96, año 52, número 623, febrero 2003, p. 37.

Richard Pells, "¿Existe el McMundo?" en *Istor*, Ciudad de México, CIDE, año III, número 11, 2002, pp. 83-93.

Ricoeur, Paul, "Narratividad, fenomenología y hermenéutica" en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, Barcelona, Universidad Abierta de Cataluña, número 25, 2000, pp. 189-207.

Reus-Smit, Chirstian, "Leyendo la historia con una mirada constructivista" en *Relaciones Internacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, número 20, junio 2012, pp. 63-83.

Rodríguez Gervás, Manuel J., "La polémica de Fukuyama y la historia antigua" en *Studia Histórica. Historia Antigua*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, volumen 9, 1991, pp. 149-153.

Ruíz, Joel, "Teoría norteamericana sobre las élites. Su vigencia en el contexto político y económico actual" en *Espacios Públicos*, Toluca, Universidad del Estado de México, número 26, 2009, pp. 169-189.

Saddiki, Said, "El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales" en *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, Barcelona, Barcelona Center for International Affairs, número 88, diciembre 2009, pp. 107-118.

Salomón González, Mónica, "La teoría de las Relaciones Internacionales en los albores del siglo XXI: diálogo, disidencia y aproximaciones" en *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, Barcelona, CIDOB, número 56, 2002, pp. 7-52.

Sandoval Santana, Roberto, "Fukuyama-Huntington" en *Revismar*, Santiago, Armada de Chile, volumen 1, 2006, pp. 68-74.

Schultz, Jan, "Mito ¿por qué?" en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Colegio de Michoacán, número 27, volumen 7, 1986, pp. 75-82

Scott, Allen J., "Hollywood and the world: The geography of Motion-Picture Distribution and Marketing" en *Review of International Political Economy*, Londres, volumen 11, número 1, febrero, 2004, pp. 33-61.

Sémbler R., Camilo, *Estratificación social y clases sociales. Una revisión analítica en los sectores medios*, Santiago, ONU/CEPAL, 2006, 76 pp.

Sorlin, Pierre, "El cine, reto para el historiador", en *Istor*, México, CIDE, número 20, pp. 11-35.

Sweedler, Allan, "La política de seguridad de Estados Unidos en la Post Guerra Fría" en Estudios Internacionales, Santiago, *Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Chile*, año 25, número 99, julio-septiembre 1992, pp. 405-426.

Vasey, Ruth, "Hollywood's global distribution and the representation of ethnicity" en *American Quarterly*, Maryland, Universidad John Hopkins, volumen 44, número 4, diciembre 1992, pp.

617-642.

Welky, David, "Global Hollywood versus National Pride. The battle to film *The forty days of Musa Dagh*" en *Film Quarterly*, Oakland, Universidad de California, volumen 59, número 3, 2006, pp. 35-43.

Wendt, Alexander, "La anarquía es lo que los estados hacen de ella. La construcción social de la política de poder" en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, número 1, marzo 2005, pp. 1-47

Documentos

"The Declaration of Independence", 4 de julio de 1776, en línea, http://www.archives.gov/exhibits/charters/print_friendly.html?page=declaration_transcript_content.html&title=NARA%20%7C%20The%20Declaration%20of%20Independence%3A%20A%20Transcription

Tesis

Muñoz Larroa, Argelia Erandi, *La industria cinematográfica en América del Norte, 1992-2006*, Tesis de maestría en Estudios en Relaciones Internacionales, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2009, 289 pp.

López Rivera, Laura Elena, *La negociación de las identidades culturales en la recepción del cine estadounidense*, tesis de doctorado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 2008, 338 pp.

Peredo Castro, Francisco, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)*, Tesis de Doctorado en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

Fuentes electrónicas

Moreno, Hugo César, “Bourdieu, Foucault y el poder” en Iberoforum, México, Universidad Iberoamericana, número 2, julio-diciembre 2006. Disponible en http://www.uia.mx/actividades/publicaciones/iberoforum/2/pdf/hugo_moreno.pdf

Sorlin, Pierre, “Historia del cine e historia de las sociedades”, Universidad de Barcelona, en línea <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.P.Sorlin.pdf>

Stanely, Hoffmann, “American exceptionalism: a new version” en línea http://dev.wcfia.harvard.edu/sites/default/files/640_American_Exceptionalism.pdf

<http://www.filmsite.org/boxoffice.html>

<http://movies.nytimes.com/movies/boxoffice/us/alltime.htm>

<http://carnegie.org>

<http://www.hewlett.org>

<http://www.rightweb.irc-online.org>

<http://www.rand.org/>

<http://www.srf.org>

<http://aristeguinoicias.com>

<http://iipdigital.usembassy.gov/>

<http://www.animalpolitico.com>

<http://www.bbc.com>

<http://mexico.cnn.com>

<http://www.publico.es>

<http://www.elmundo.es>

<http://www.eluniversal.com.mx>

<http://www.nytimes.com>

<http://oscar.go.com>

<http://journalistsresource.org>

<http://elpais.com>

<http://latimesblogs.latimes.com>

<http://www.forbes.com>

<http://www.vanityfair.com>

<http://www.imdb.com>

<http://www.sundance.org/>

<http://www.spiritawards.com/>

<http://www.lasegundaguerra.com>