Tesis de Doctorado. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Sede Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Latinos en Hollywood: sujetos y espacios en el cine de ficción de Hollywood en torno al cambio de siglo.

Mendez Mihura, María Ximena.

Cita:

Mendez Mihura, María Ximena (2023). *Latinos en Hollywood: sujetos y espacios en el cine de ficción de Hollywood en torno al cambio de siglo* (Tesis de Doctorado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Sede Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Dirección estable: https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/35

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pQeh/k4M

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

SEDE ACADÉMICA ARGENTINA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

«LATINOS EN HOLLYWOOD. SUJETOS Y ESPACIOS EN EL CINE DE FICCIÓN DE HOLLYWOOD EN TORNO AL CAMBIO DE SIGLO»

AUTORA: MG. MARÍA XIMENA MÉNDEZ MIHURA

DIRECTORA: DRA. ANA MARÍA VARA

BUENOS AIRES, FEBRERO DE 2023

RESUMEN

Este proyecto se inscribe en el área de la Sociología de la Cultura. Particularmente, la temática que aborda son las representaciones de arquetipos de lo latinoamericano (sujetos y espacios) en películas de las décadas del ochenta y del noventa, así como de la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s), que provienen del cine de Hollywood. Está de más aclarar que el poder tecnológico y cultural de esta industria mantiene una estrecha relación con los lineamientos políticos del Estado norteamericano. En las décadas del ochenta y del noventa, el Estado norteamericano se caracterizó por la falta de consenso respecto de la intervención en conflictos externos, oposición que se diluyó post 11-s. Este trabajo considera que el gobierno de los Estados Unidos lleva adelante su proyecto expansionista mediante los lineamientos de su Departamento de Estado —lo que tiene implicancias políticas y culturales— y que el cine de Hollywood forma parte de este proyecto expansionista, que no solo posee efectos artísticos, estéticos y culturales sino también ideológicos.

Es importante aclarar que en esta investigación consideramos al director de cine como un autor, es decir, como un creador con una subjetividad y un posicionamiento ideológico y político determinado. Damos por sobreentendido que el cine, con particular énfasis el cine industrial, constituye un espacio donde se dan debates, negociaciones y luchas, en función de las diferentes posiciones ideológicas y lineamientos políticos.

El recorte se hace en función del cine de ficción hollywoodense, que remite al cine clásico, y presta especial atención a la presencia sustancial de lo latinoamericano en la trama narrativa. En consecuencia, este trabajo se propone identificar, indagar y explicar representaciones de lo latinoamericano, centrando el análisis en arquetipos. De este modo, se aleja del análisis de investigadores anteriores, que ponían el énfasis en estereotipos. La atención a las décadas del ochenta, del noventa y la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s) da cuenta del haz de relaciones

que existen entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios. Esto lleva a preguntarse cuál es la redefinición de las representaciones de arquetipos latinoamericanos en películas norteamericanas en el período establecido, y qué relación tienen los cambios de esas representaciones con el desarrollo de la política del Estado norteamericano.

Por esto, el objetivo principal de este trabajo es analizar las representaciones arquetípicas sobre América Latina y sus variaciones en películas norteamericanas de la década de 1980, la década de 1990 y la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s) en relación con los cambios de la política del Estado norteamericano.

Palabras claves: Hollywood, América Latina, representación cinematografica, arquetipos, estereotipos, sujetos, espacios, Departamento de Estado norteamericano, cine.

ABSTRACT

This project is set within the field of the Sociology of Culture. Particularly, it deals with the topic of archetypal representations of Latin-American characters and setting in films produced by the Hollywood film industry from the 80's and 90's decades and the decade following September 11 th, 2001 (11-S). It cannot be denied that this industry's technological and cultural power is closely related to the political guidelines of the American State. In the 80's and 90's decades the American State was characterized by a lack of consensus as to its intervention in foreign conflicts; such opposition diluted after the 11-S. This work assumes that the United States government undertakes its expansionist project through the guidelines of its State Department – which has both political and cultural implications – and that the Hollywood film industry is part of such expansionist project, which not only has artistic, esthetic and cultural effects but also of an ideological kind.

Not unexpectedly, in this investigation the film director is considered as an author, in other words, as a creator with its own subjectivity and a given ideological and political view. Clearly, the cinema, with particular emphasis on the largest industries, is a place where debates, negotiations and fights take place, and they depend on the different ideological views and political guidelines. This conceptual framework bases on Hollywood's fictional cinema, which refers us to the classical cinema, and it highlights the substantial presence of the Latino-American element in its narrative plot. The aim of this work is to identify, enquiry on and explain the representations of that considered «Latin-American», by focusing its analysis on the archetypes. In this way, it differentiates from previous investigators' analysis that put emphasis on stereotypes. The focus on the 80's and 90's decades and the decade following 11 th September 2001 (11-S) shows the array of existing relations between archetypes in both characters and film setting. This leads us to ask ourselves what the redefinition of such representations of Latin-American archetypes in American films within the set period is as well as what the relation between changes in both those representations and the American State policymaking is.

Based on the foregoing, the main objective of this work is to analyze the archetypical representations of Latin America and their variations in films from the 1980's and 1990's decades and the decade following September 11 th, 2001 (11-S) in connection with the changes in American State's policymaking.

Key words: Hollywood, Latin America, cinematographic representation, archetypes, stereotypes, characters, film setting, U.S. State Department, cinema.

RESUMO

O presente projeto faz parte da área de Sociologia da Cultura. Em particular, o tema que aborda são as representações de arquétipos do latino-americano (sujeitos e espaços) em filmes dos anos oitenta, noventa e da década após 11 de setembro de 2001 (11-s), que provêm do cinema de Hollywood. Não é preciso esclarecer que o poder tecnológico e cultural dessa indústria mantém uma íntima relação com as diretrizes políticas dos Estados Unidos. Nas décadas de 1980 e 1990, o Estado norte-americano se caracterizou pela falta de consenso quanto à intervenção em conflitos externos, oposição que ficou desarticulada após 11 de setembro. Este trabalho considera que o governo dos Estados Unidos realiza seu projeto expansionista por meio das diretrizes de seu Departamento de Estado — fato que tem consequências políticas e culturais — e que o cinema hollywoodiano faz parte desse projeto expansionista, que não só tem efeitos artísticos, estéticos e culturais, mas também ideológicos.

É preciso esclarecer que nesta pesquisa consideramos o diretor de cinema como um autor, ou seja, como um criador com uma subjetividade e uma determinada posição ideológica e política. Assumimos que o cinema, com particular destaque o cinema industrial, constitui um espaço onde ocorrem debates, negociações e lutas, dependendo dos diferentes posicionamentos ideológicos e orientações políticas.

O corte é feito com base no cinema de ficção hollywoodiano, que visa o cinema clássico, e destaca a presença substancial do latino-americano no enredo da narrativa. Por tanto, este trabalho pretende identificar, questionar e explicar as representações do que é latino-americano, focando a análise nos arquétipos. Dessa forma, afasta-se da análise de pesquisadores anteriores, que colocam ênfase nos estereótipos. A atenção aos anos oitenta, noventa e a década posterior ao 11 de setembro de 2001 (11-s), considera o leque de relações que existem entre arquétipos de sujeitos e arquétipos de espaços. Isso leva à questão de qual é a redefinição das representações dos arquétipos latino-americanos em filmes americanos no período estabelecido, e que relação as mudanças dessas representações têm com o desenvolvimento da política do Estado norte-americano.

Por tal motivo, seu objetivo principal é analisar as representações arquetípicas da América Latina e suas variações nos filmes americanos das décadas de 1980, 1990 e da década posterior a 11 de setembro de 2001 (11-s) em relação às mudanças da política dos Estados Unidos.
Palavras-chave: Hollywood, América Latina, representações arquetípicas, estereótipos, sujeitos, espaços. Departamento de Estado norte-americano, cinema.

AGRADECIMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS

A Dios, por ayudarme y hacerse presente en los momentos más difíciles que he tenido que atravesar.

A mi familia, por su amor, comprensión y sostén incondicional. A las amistades que a lo largo de estos años me acompañaron y supieron entender el tiempo que les resté por dedicarme a esta investigación.

A la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica Argentina. A Isabella Cosse y Pablo de Marinis, quienes desde el Taller de Tesis tuvieron la tarea de orientarme en mi proyecto de investigación.

Asimismo, a Nathalie Puex, Pablo Forni, Gabriela Vivian Gómez Rojas y Néstor Cohen, por las valiosas observaciones y aportes en los seminarios de metodología. Y a Pedro Núñez, por instarnos siempre y a cada momento a concluir la tesis.

A Eduardo Russo, Patricia Ferrante y Karina Bidaseca, quienes comentaron y evaluaron la tesis en sus distintas instancias tomándose el trabajo de leer mis avances y darme valiosas recomendaciones y devoluciones.

A mi directora, Ana María Vara, que me alentó a seguir investigando, acompañándome y encauzando con sus consejos y críticas constructivas este trabajo.

A Catalina Larralde, por su generosidad.

A mi tío y padrino Hernán, a mi tía Nelly y a mi papá Félix, que fueron yéndose en el transcurso de este trabajo. A su memoria va dedicada esta investigación.

Índice

INTRODUCCIÓN.....1

Capítulo 1. Fundamentos, hipótesis, objetivos, metodología, problemática. Antecedentes y marco teórico.....11

1.1. Tema, problema y pregunta de investigación, objetivos, hipótesis, justificación.....11

1.1.1. Corpus.....13

1.1.2. Metodología.....15

1.1.3. Organización de esta tesis.....15

1.2. Antecedentes de la investigación.....18

1.2.1. Reconfiguración de Estados Unidos postdesfault mexicano de 1982.....18

1.2.2. Reconfiguración de Estados Unidos postcaída del muro de Berlín de 1989.19

1.2.3.Reconfiguración de Estados Unidos postseptiembre de 2001.....20

1.2.4 La relación entre el imperialismo cultural y el cine de Hollywood.....23

1.2.5 Las imágenes de lo latinoamericano en el cine.....26

1.2.6.Sobre la noción de espacio.....29

1.2.7.Vacancias.....30

1.3. Marco teórico.....31

1.3.1. Imperialismo cultural.....33

1.3.2.Hegemonía.....34

1.3.3. Cultura.....35

1.3.3.1. Debates sobre la cultura actual.....36

1.3.3.2. La Web y sus antecedentes en el periodo estudiado.....42

1.3.4. Cine clásico.....46

1.3.5 Representación cinematográfica.....47

1.3.5.1 Acto de representación.....48

1.3.5.2 Formas de representación.....48

1.4. Personajes/Estereotipos/Arquetipos.....53

1.4.1. Arquetipos de sujetos.....54

1.4.2. Arquetipos de espacios.....58

Capitulo 2. Análisis de las genealogías de las películas de acción y ucronías.....65

2.1.Estrategia metodológica de las películas del corpus.....65

2.2.Análisis de la genealogía de las películas de acción.....68

2.2.1 *Scarface* (1983), de Brian de Palma.....69

2.2.2. *Salvador* (1986), de Oliver Stone 84
2.2.3. *Collateral Damage* (2002), de Andrew Davis 101
2.2.4. *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson 110
2.2.5. *Miami Vice* (2006), de Michael Mann 119
2.2.6. *Machete* (2010), de Robert Rodríguez 128
2.2.7. *Fast Five* (2011), de Justin Lin 140
2.3. Análisis de la genealogía de las películas de ucronías 150
2.3.1. Comando (1985), de Mark L. Lester 151
2.3.2. Delta Force II (1990), de Aaron Norris 162
2.3.3. McBain (1991), de James Glickenhaus 178
2.3.4. *Clear and Present Danger* (1994), de Phillip Noyce…. 197
2.3.5. *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez 213
Capitulo 3. Análisis de las genealogías de las películas de fantasías de aventuras y *teacher films* 224
3.1. Análisis de la genealogía de las películas de fantasía de aventuras 224
3.1.1 *Romancing the Stone* (1984), de Robert Zemeckis 225
3.1.2. *Predator* (1987), de John Mc Tienan…. 235
3.1.3. *The Mask of Zorro* (1998), de Martin Campbell…. 246
3.1.4. *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), de Steven Spielberg 261
3.2. Análisis de la genealogía de las películas de *teacher films* 272
3.2.1. *Stand and Deliver* (1988), de Ramón Menéndez… 275
3.2.2. *Dangerous Minds* (1995), de John N. Smith 289
Capitulo 4. Análisis de las genealogías de las películas de *film noir* 302
4.1. Análisis de la genealogía de las películas de *film noir* de reflexión 304
4.1.1. *American Me* (1992), de Edward James Olmos 304
4.1.2. *Carlito's Way (1993), de Brian de Palma* *318*
4.1.3. *My Family (1995), de Gregory Nava* *332*
4.1.4. Blow (2001), de Ted Demme *343*
4.2. Análisis de la genealogía de las películas de *film noir* crítico 351
4.2.1. *The North (1982), de Gregory Nava* *351*
4.2.2. Traffic (2000), deSteven Soderbergh *359*

4.2.3. Crash (2004), de Paul Haggis..... 367

4.2.4. Bordertown (2007), de Gregory Nava.....375

Capítulo 5. Análisis de los arquetipos 385

5 1. Análisis de las representaciones de los sujetos 385

5.1.1. Nativos 385

5.1.2. Héroes solitarios 393

5.1.3. Bandidos.....398

5.1.4. Veedor blanco 407

5.2. Mujeres latinas en Hollywood 412

5.3. Relaciones de las representaciones de los sujetos 414

5.4. El sistema de estrellas.....425

5.5. Análisis de las representaciones de los espacios 432

5.5.1. Jardín-desierto 432

5.5.2. Frontera 438

5.5.3. Orfanato.....441

5.6. Relaciones de las representaciones de los espacios.....446

Conclusiones 456

Resultados de esta investigación 456

Reflexiones finales 469

Referencias bibliográficas 484

Anexos

Anexo I: Fichas técnicas de films

Anexo II: Corpus y sinopsis de cada film

Anexo III: Cuadros

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales que ofrece FLACSO Argentina. En un primer momento traté de encontrar un núcleo temático que me permitiera llevar adelante un proyecto de tesis que diera cuenta de mi carrera de grado (Licenciatura en Comunicación Audiovisual), tanto como de la Maestría en Estudios Latinoamericanos, ambas hechas en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), y que a la vez pudiera vincular con las preocupaciones fundamentales de las ciencias sociales que profundizaba en el doctorado que estaba haciendo en FLACSO sede Argentina.

Se trataba de una cuestión que no era nueva, existía el clásico trabajo de Mattelart y Dorfman *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* (1972), y autores como Ramírez Berg (2002), Miller et al. (2005) y Vanhala (2011), entre otros, habían señalado que el cine de Hollywood plantea una réplica de la dominación en la política exterior del Estado norteamericano. En efecto, se ha escrito mucho sobre estas cuestiones. ¿Cuál es entonces el aporte de esta tesis al tema mencionado? Se propone aquí pensar el vínculo entre cine e imperialismo y dar cuenta de la industria cultural hollywoodense como reproductora de las relaciones de dominación, prestando atención a cómo esas relaciones cambiaron luego del 11 de septiembre de 2001.

Había varias preguntas que me hacía. Una de ellas tenía que ver con ciertas omisiones de América Latina en el cine de Hollywood. Estaban prácticamente ausentes Uruguay, Chile y Argentina. Las razones de ello podrían estar relacionadas con que estos países habían estado bajo el influjo de la hegemonía inglesa. Como ejemplo de esto basta recordar las guerras del Pacífico[1] y de la Triple Alianza[2], detrás de las cuales estuvieron

[1]La guerra del Pacífico: se dio entre 1879 y 1884. Enfrentó a Chile con Bolivia y Perú. Fue desarrollada en el océano Pacífico, en el desierto de Atacama y en las serranías y valles peruanos; finalizó con la victoria de Chile y tuvo como consecuencias, entre otras cuestiones, la pérdida de la salida al mar de Bolivia y de varios territorios del Perú. Se inicia una gran influencia militar de Chile en América del Sur.

[2]La guerra de la Triple Alianza o guerra del Paraguay o Guerra Grande, o guerra Guasú. Llamada por los brasileños guerra do Paraguai. Fue una guerra en que la coalición formada por el Imperio del Brasil, Uruguay y Argentina (la Triple Alianza) se enfrentó militarmente al Paraguay entre 1864 y 1870. Tuvo, entre otras consecuencias, la victoria de la Triple Alianza y la aniquilación del ochenta por ciento de la población masculina paraguaya y

presentes los intereses del Imperio inglés. Recién hacia 1946 la oposición en Argentina acuñó la consigna «Braden o Perón», en referencia a Spruille Braden, el embajador de los Estados Unidos en Argentina, quien aglutinó a la oposición frente al peronismo en las elecciones, auxiliando a su aliado estratégico: la diplomacia inglesa en el país. En Hollywood apareció Argentina un tiempo antes en películas como *Down Argentine Way* (1940) dirigida por Irwing Cummings, entre otras. Al parecer no eran todavía tan prioritarios para Estados Unidos. Aunque las causas de la ausencia de estos países en el cine de Hollywood de la primera mitad del siglo XX exceden el alcance de este trabajo.

En cambio, las visitas hacia ciertos países como México; desde los inicios del cine de Hollywood hasta la actualidad; y Colombia; que comienza a aparecer a partir de la década del ochenta en adelante; eran abundantes y reiteradas y podrían estar relacionadas con los intereses geoestratégicos en esas regiones. Observando las películas que nos hablan de México; estaban presentes determinadas figuras históricas como Pancho Villa o Emiliano Zapata. Y prácticamente está ausente Benito Juárez. Una posible especulación podría ser que quizás para Hollywood no era cómodo nombrar a Benito Juárez, ya que este había vencido a otro imperio cuando dio la orden de fusilar a Maximiliano de Habsburgo, nombrado emperador de México, a partir de la segunda intervención francesa entre 1863 y 1867. Una de las escasas películas donde aparece Benito Juárez es *Veracruz* (1954), dirigida por Robert Aldrich. Tampoco sería cómodo ni pertinente visitar las figuras de Bolívar y San Martin quienes también se enfrentaron y vencieron a otro imperio, el Imperio español, para lograr la libertad de varios países. De la misma forma que están ausentes figuras heroicas de la historia de América Latina tales como Tiradentes[3], Artigas[4], Policarpa Salavarrieta[5],

---

prácticamente el cuarenta por ciento de los territorios reclamados por el Paraguay antes de la guerra.

[3]Joaquim José da Silva Xavier (en portugués brasileño: /ˌt͡ʃiraˈdɛ̃t͡ʃis/) (hacienda Pombal do Rio Abaixo, São João del-Rei, 16 de agosto de 1746 - Río de Janeiro, 21 de abril de 1792), o Tiradentes -Sacamuelas en portugués- fue un odontólogo, militar, minero, comerciante y activista político brasileño. Héroe nacional de Brasil.

[4]José Gervasio Artigas (1764 - 1850) fue un militar y estadista rioplatense que actuó durante la Guerra de la Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Recibió los títulos de «Jefe de los Orientales» y «Protector de los Pueblos Libres». En Uruguay es el máximo prócer del proceso independentista, donde se le considera el Padre de la Patria.

Antonia Santos[6] o Juana Azurduy[7]. En mi opinión, estas no resultarían cómodas para el discurso de un centro imperial como el de Estados Unidos ni para Hollywood en tanto usina difusora de su discurso hegemónico. Y al respecto hay que decir que los autores de los estudios culturales no se han referido al tema de que no se hayan representado estas figuras en el cine. En el corpus de esta tesis se verifica la ausencia de Venezuela. Ese cuestionamiento nos impulsa a observar aquí que la escasez de lo venezolano en la filmografía hollywoodense existe también en las series de TV, ya que su tratamiento es acotado. Una de las pocas películas en que lo venezolano está presente es *We Bought a Zoo* (2006), dirigida por Cameron Crowe, en la que encontramos algunos segundos una entrevista a un peligroso dictador, en realidad una imitación de Hugo Chávez, con camisa roja, verruga y mandándole un mensaje a un tal «Mr. Danger», en alusión al personaje de una de las novelas venezolanas más conocidas, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, una suerte de prototipo del norteamericano abusivo. Es conocido que Chávez, en distintas ocasiones, usó este apodo para referirse al entonces presidente de los Estados Unidos Bush Hijo. En cuanto a las series, siempre se presenta Venezuela como el lugar a donde pueden ir a esconderse los bandidos o bien quien tenga deudas con el Estado norteamericano, pues de allí no podrá ser deportado, ya que los Estados Unidos no tienen acuerdo de extradición con Venezuela. Tengamos en cuenta que en los *westerns* también había lugares así donde iban a esconderse quienes tenían un pasado turbio, de manera que la cuestión constituye un tópico en el cine de Hollywood. La escasez de lo venezolano podría plantearse como corolario de la fricción entre la política desplegada desde la llegada de Hugo Chávez al gobierno de Venezuela y los Estados Unidos. Entre las escasas películas que dan cuenta de manera tangencial a la trama, podemos mencionar *Arachnophobia* (1990), dirigida por Frank Marshall; *Public Enemies* (2009), de Michael Mann; *The Next Three Days*

[5]Policarpa Salavarrieta (1795-1817): Patriota de la Independencia colombiana. Colaboró con el ejército de Simón Bolívar, llevando información y reclutando adeptos, entre otras cosas. Al ser descubierta fue fusilada por los realistas.
[6]Antonia Santos (1782-1819): Patriota de la Independencia colombiana y protagonista de las Batallas del Pantano de Vargas y de Boyacá. Fue sentenciada a muerte y con posterioridad fusilada el 28 de julio de 1819.
[7]Juana Azurduy (1780-1862): Patriota del Alto Perú luchó y comandó las guerras de independencia contra la Monarquía española.

(2010), de Paul Haggis; *Up* (2009), dirigida por Pete Docter y Bob Peterson; *Deliver Us from Devil* (2014), dirigida por Scott Derrickson; y *Point Break* (2015), dirigida por Ericson Core, entre otras. Aunque ciertamente, la cuestión merece un análisis más detallado, que excede el alcance de este trabajo.

Lo mismo podríamos decir de la cuestión cubana, cuyo tratamiento tuvo un antes y después de la llegada al poder la Revolución del 1º de enero de 1959. Una película hecha con anterioridad es *We Were Strangers* (1949), de John Huston, en la que insurgentes intentan derrocar al gobierno dictatorial. Con posterioridad se dejaron de filmar películas de Hollywood en la isla de Cuba. Cuando se representó Cuba, por ejemplo en *The Godfather II* (1974) de Francis Ford Coppola, los exteriores eran en Santo Domingo. Lo mismo ocurre en *Miami Vice* (2006) de Michel Mann donde los exteriores que se identifican con Cuba se filmaron en el Uruguay. Veremos las menciones a las figuras de la Revolución cubana y su recorrido a lo largo de esta investigación en *Scarface* (1983) y *Stand and Deliver (1988).*

Otra cuestión importante en mi trabajo era que en la academia existe cierto tipo de prejuicio respecto del análisis de los productos de la cultura de masas. Por una parte, muchos trabajos académicos se han hecho tomando como ejes autores de las ciencias sociales, o de la literatura, que no son específicos para el cine. Tampoco resulta pertinente, por ejemplo, cuestionar supuestos errores históricos, geográficos o culturales, atribuyéndolos a falta de conocimiento sobre las regiones y su gente, sino que corresponde analizar y tratar de comprender a qué se deben estas imprecisiones. Por otro lado, la consecuencia es que no se dialoga desde la academia con esta industria cultural, cuando distribuyen sus mensajes a las grandes masas de espectadores. Algo de esto es revisado críticamente por un autor del cine de Hollywood, Steven Spielverg, en *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), al cuestionar a la científica soviética Irina Spalko, académica orgánica de la izquierda, quien pretende ser omnisapiente mediante sus controvertidas investigaciones. Recordemos que en la película Irina Spalko es la científica preferida de Stalin, pero lejos de plantear investigaciones concretas para ayudar a su pueblo en concordancia con los ideales socialistas, termina siendo funcional al régimen comunista.

Por otra parte, estaba la cuestión de si en una industria cultural hegemónica, retomando la pregunta de Spivak (1998), una voz subalterna puede hablar o bien ser escuchada de alguna forma. Es decir, hasta dónde y cómo se pueden observar voces distintas a la del discurso hegemónico. En este sentido, a lo largo de su historia, Hollywood tuvo artistas que imprimieron su visión personal respecto de cómo eran los Estados Unidos, su historia y sus figuras más conspicuas. Por ejemplo, el creador del *western* John Ford, quien plasmó su particular mirada respecto del oeste. En la película *Fort Apache* (1948), el incompetente, soberbio y ficticio teniente coronel Owen Thursday remite al general George Amstron Custer, quien fue homenajeado en cuantiosas películas de Hollywood. Recientemente, tanto los revisionistas historiográficos como los realizadores de Hollywood han cuestionado a esta figura de la historia norteamericana. John Ford la criticó cuando nadie lo hacía. Asimismo, este creador prestaba atención a las películas de directores de otras cinematografías, que en paralelo trabajaban en la búsqueda de una estética y una narrativa nacional, tales como Mario Soffici[8] en Argentina o Emilio «El Indio» Fernández[9] en México, quienes —cada uno desde su respectiva industria nacional— desarrollaban películas con una narrativa nacional propia, que a la vez influenciaron a las industrias cinematográficas de ese momento.

En su prólogo a la obra de Jamenson, Grüner (2018:10) explica que el cine nació y es por excelencia el lenguaje artístico del siglo XX. El resto de los medios, como la TV, los videojuegos y los medios audiovisuales digitales, dependen del cine en su estructura semiótica. El cine se fue desarrollando en paralelo con los procesos históricos, políticos y sociales de esa época. Además, el mencionado autor destaca el estrecho vínculo que sostiene este medio de comunicación con la economía y la técnica. Y el hecho de ser un arte que no tuvo que hacer adaptaciones al capitalismo ni a la modernidad,

[8]Mario Soffici logró plasmar en el cine lo que hiciera en literatura Quiroga con *Cuentos de la selva*. Entre otras, las películas *Viento norte* (1937), *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Tres hombres del río* (1943) son dramas rurales que además de presentar regiones lejanas de Argentina plasman los conflictos sociales que sus habitantes padecían.

[9]Emilio «El Indio» Fernández (26/03/1904-06/08/1986) fue un actor, director y productor del cine mexicano. En su obra se plasma su fervor por la historia de México y su gente. Las películas *Flor silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943) dan cuenta del modo particular de este director de ver a México, mirada que se imprimió como una de las más representativas.

sino que irrumpió desde el inicio entramado en sus redes. Desde entonces, señala, pasó a ser un lenguaje internacional casi por definición, y aunque siempre es debatible, no lo son sus efectos.

El cine de Hollywood tiene hoy en día un indiscutido liderazgo a nivel mundial, cuenta con distribuidores y con salas disponibles alrededor de todo el mundo para la exhibición de sus películas. Por otro lado, no hay otra industria cinematográfica que pueda competir con ella a nivel mundial, al menos en cuanto a influencia en Occidente. Cabe destacar que detrás de Hollywood existe la producción cinematográfica de las industrias de Nollywood[10], Bollywood[11] y Kollywood[12], que no tienen incidencia alguna en Occidente. Asimismo, se puede mencionar Trollywood[13], que es el nombre informal para un centro de producción de películas y de series de televisión ubicado en Trollhättan, en el suroeste de Suecia.

Hacia principios de siglo XX, Thomas Alba Edison había conseguido que leyes proteccionistas promulgadas por el Estado norteamericano terminaran por sacar la franquicia de los Lumiérè de los Estados Unidos. Luego de eso, impuso un canon por el uso de sus inventos, como fueron el kinetoscopio y el vitascopio, entre otros. Como producto de esta imposición, muchísimos empresarios independientes del incipiente cine, en su mayoría inmigrantes europeos instalados en Nueva York y en Nueva Jersey, se refugiaron en una colina en las afueras de Los Ángeles, California: Hollywood.

Estos empresarios, productores y directores crearon una narrativa de lo norteamericano basada, en gran medida, en lo que ellos como inmigrantes esperaban encontrar en los Estados Unidos. Esa tradición hoy sigue presente en ese Estados Unidos idílico y subyugante que tienden a mostrar todas las películas provenientes de Hollywood. Así, la convención de los relatos narrativos entendibles para los públicos más diversos tiene el mismo origen.

---

[10]Nollywood: La industria de Nigeria (la segunda industria a nivel mundial). Este fenómeno es reciente y pese a que con el nombre que le han dado intenta emular a Hollywood, apenas tiene una década.

[11]Bollywood: La industria de cine en idioma hindi, ubicada en Bombay, Maharashtra, India(la tercera en importancia).

[12]Kollywood: La industria de cine en idioma tamil, con centro en Kodambakkam, Chennai, India.

[13]Trollywood: La compañía de producción *Film i Väst* ubicó su sede principal en este centro cinematográfico desde 1995. Tal vez Trollywood ha tratado, al menos en Europa, de constituirse como un polo alternativo en cuanto a la producción de películas.

Esto se tradujo en una forma que, más que reproducir y difundir el *American way of life*, difunde el *American dream of life*, es decir, una particular forma en la que los Estados Unidos se sueñan a sí mismos. A esto se refiere Augros (1996) cuando señala que los sectores dirigentes de los Estados Unidos entendieron muy tempranamente que el cine era un potente factor de promoción del *American way of life*, su ideología y su punto de vista respecto del resto del mundo. También indica que los productos del cine hollywoodense son ideados para subyugar a la mayoría de los espectadores norteamericanos: a la vez convencionales y nuevos, pertinentes y entretenidos, tranquilizadores y estimulantes.

Más tarde, con el advenimiento de otro avance tecnológico, el sonido, estas familias de productores independientes dejaron de tener el control final sobre las películas de la industria.

El cine de Hollywood nació, así, con una vocación industrial de estos primeros hacedores inmigrantes que querían reconstruir sus vidas y tenían una fuerte expectativa de ascenso social y económico. Y luego se profundizó al comenzar a depender del sector financiero y de las múltiples y continuas injerencias estatales. Por esto, cuando los investigadores del cine hablan de un cine industrial, están hablando en forma taxativa del cine de Hollywood.

El Estado norteamericano proveyó leyes proteccionistas para fomentar y fortalecer la industria de Hollywood, pero también impuso formas de hacer. Por ejemplo, durante los años de la Gran Depresión, el espectador no podía salir frustrado del cine, y se crearon los guiones con el famoso *happy end* americano, de cumplimiento obligatorio (que influyó de manera crucial en las decisiones estéticas y en muchos géneros); o cuando se impuso el código Hays, que estipulaba ciertas formas para evitar temas que dañaran u ofendieran la moral pública. Los Estados Unidos, paralelamente, lograron una preeminencia en diferentes áreas relacionadas con el cine: empresas electrónicas, sistemas de satélites, mercado audiovisual, etc. Todo esto también colaboró para que este país fuera monopolizador de las tecnologías de la comunicación y el más importante difusor de productos culturales, entre ellos el cine de Hollywood.

América Latina (sus sujetos, sus espacios) ha sido representada frecuentemente por el cine de Hollywood. La presencia de lo latinoamericano en películas hollywoodenses ha generado un interés cada vez más creciente entre los investigadores, quienes han tratado de encontrar en ellas rastros de la coyuntura política y económica continental y mundial. Sin embargo, el tema no ha sido agotado, y cada nuevo período histórico precisa una nueva investigación y la construcción de otras herramientas o procedimientos de análisis.

Hollywood no fue ajeno a las repercusiones de los atentados del 11 de septiembre de 2001, como explican Iturriaga Barco (2008), Vanhala (2011) y Estrada (2012), ya que las imágenes del atentado eran similares a muchas películas que recreaban en pantalla este tipo de hechos en años previos. Después de esta fecha, la amenaza y la visión apocalípticas ya no podían tratarse como antes en las pantallas. El impacto de este hecho histórico fue tan grande, que por ejemplo, hizo que tuviera que postergarse el estreno de una película como *Collateral Damage* (2002), dirigida por Andrew Davis. Y la consecuencia política de estos atentados, siguiendo a Sanahuja Perales (2012), fue que ya no hubo debates ni oposiciones en cuanto a que los Estados Unidos actuaran como el *sheriff* global participando de conflictos externos. Del mismo modo que más recientemente en el tiempo la situación sanitaria provocada por el COVID-19 repercutió de forma crucial en el cine ya que las prácticas sociales de los espectadores cambiaron: antes de ese hecho se organizaban salidas en familia, con amigos o en pareja, se compraban gaseosas y pochoclos y se disfrutaba viendo una película en alguna de las grandes cadenas de exhibición. Esto último no tardará en dar motivo a nuevas investigaciones culturales, tecnológicas, económicas y políticas.

Las películas que se analizarán en el presente trabajo pertenecen a la cultura de lo híbrido. Se trata de películas que no se pueden suscribir a un género puro, sino que responden a varios generos. Esta mezcla o hibridización entre varios generos en un film hace que se den géneros hibridos. (Ver apartados: «Debates sobre la cultura actual» y «Cine clasico»)

Hay que decir que respecto del armado del corpus, se seleccionaron veintiséis películas que son analizadas en los capítulos dos a cuatro, las

cuales se centran en el cine de Hollywood dejando afuera el cine norteamericano independiente, pero que incorpora la frontera difusa entre el cine de Hollywood y el cine independiente. Se considera la presencia sustancial de sujetos o espacios latinoamericanos en la trama narrativa. Estos son bastante escasos ya que en la mayoría de las investigaciones encontrar lo subalterno, tanto en personajes como en lo central de la trama, ha sido siempre un problema crucial, cuando se los busca en una industria hegemónica.

En cuanto a la selección de las películas específicamente, se buscó elegir obras significativas en la representación de temáticas centrales en la política exterior de Estados Unidos del período, prefiriendo aquellas que abordaran las temáticas con más detalle y profundidad, así como que tuvieran directores importantes y mayores esfuerzos de producción, entendiendo que por eso tendrían mayor distribución e impacto en las audiencias. Por ejemplo, encontramos varias que retomaron la cuestión de la Guerra Civil salvadoreña. Se seleccionó finalmente *Salvador*, una película cuyo análisis fue extenso debido a que Oliver Stone en sus películas da numerosas referencias a la realidad. En su análisis se retoman los puntos en común con lo tratado en la película *Romero*, que en principio formó parte del corpus por analizar, ya que ambas remiten a los mismos sucesos. Asimismo, *American Me*, al igual que *Blow in Blow on*, se basa en la vida de Rodolfo Cadena, por lo cual analicé *American Me* retomando lo tratado en *Blow in Blow on*.

Para la agrupación de las películas se tuvieron en cuenta las discusiones con los comentaristas del proyecto de tesis en sus distintos momentos. De esta forma, los rasgos estéticos más conspicuos en estas producciones se agruparon alrededor de las categorías acción, ucronías, fantasías de aventuras, *tearcher films* y cine *noir*.

Durante el transcurso de esta investigación, varios avances fueron presentados en diferentes jornadas, congresos y seminarios: los primeros avances de los antecedentes se expusieron en la 8va Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales[14]; el análisis de *Stand and*

[14]Méndez Mihura. X. M. (2018). Resumen de ponencia «Cine e imperialismo: antecedentes y miradas en la relación entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano».

Deliver, en el IV Congreso de Jóvenes, Medios e Industrias Culturales (JUMIC)[15]; el análisis de *Apocalypto*, en el I Congreso Internacional de Ciencias Humanas [16]; el análisis de *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, en las XVII Jornadas Interescuelas[17], el análisis de *Romancing the Stone* está en vías de publicación en la Revista *Clivajes*[18], y parte de los debates sobre los autores respecto a las transformaciones culturales de los cuales hablo en esta tesis fue presentada en el Seminario Interdisciplinar Crítico Latinoamericano (SICLA)[19]. Asimismo, cabe aclarar que una parte de las indagaciones de esta tesis corresponden a mi tesis de maestría, las que fueron revisadas y profundizadas para este trabajo en función de nuevas preguntas de investigación.

En 8va Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CABA, 2018.

[15]Méndez Mihura, M. X. (2019). «La representación de las juventudes latinas en el cine de los Estados Unidos». *Actas de Periodismo y Comunicación Social*, *5*.

[16]Méndez Mihura, M. X. (2019). «Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood». In *Humanidades entre pasado y futuro. Actas del i Congreso Internacional de Ciencias Humanas, s. ed., s. pp. Gral. San Martín: Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín. < https://www. aacademica. org/maria. ximena. mendez. mihura/9. pdf> [consultado: 15-11-2021]*.

[17]Mihura, M. X. M. (2019). «Indiana Jones e Irina Spalko. Dos miradas hacia América Latina». In *XVII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.

[18]Revista *Clivajes* https://clivajes.uv.mx/

[19]SICLA: Seminario Interdisciplinar Crítico Latinoamericano *¿Dónde, cómo y para qué hacemos ciencia en América Latina? Reflexiones desde las Ciencias Humanas, las Ciencias Sociales y las Ciencias Naturales*. Desarrollado 28, 29 y 30 de octubre de 2020 (Modalidad Virtual). Pontificia Universidad Caótica de Chile.

Capítulo 1. Fundamentos, hipótesis, objetivos, metodología y problemática

1.1. Tema, problema y pregunta de investigación, objetivos, hipótesis, justificación

Esta tesis se inscribe en el área de la sociología de la cultura.
Particularmente la temática que aborda son las representaciones de América Latina en películas de las décadas del ochenta y del noventa en discusión con las películas de la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s), que provienen del cine de Hollywood. Por su poder económico, tecnológico y cultural, esta industria mantiene una compleja relación con los lineamientos políticos del Estado norteamericano. En los años ochenta y noventa este se caracterizó por la falta de consenso respecto de la intervención en conflictos externos, oposición que se diluyó post 11-s.
Esta investigación considera que el gobierno de los Estados Unidos lleva adelante su proyecto expansionista mediante los lineamientos de su Departamento de Estado, y que esto no solo tiene implicancias políticas sino también culturales. Así, el cine de Hollywood forma parte de este proyecto expansionista, que no solo posee efectos artísticos, estéticos y culturales sino también ideológicos. Es pertinente aclarar que en esta línea de investigación, el director de cine debe ser considerado en tanto autor, es decir como un creador con una subjetividad y un posicionamiento ideológico y político determinado. Además, el cine, y con particular énfasis el cine industrial, se considera como un espacio donde se dan debates, negociaciones y luchas, en función de las diferentes posiciones ideológicas y lineamientos políticos del Estado norteamericano, así como una industria que sostiene una relación compleja con los lineamientos del Departamento de Estado norteamericano. En general, los investigadores que anteriormente indagaron lo latinoamericano en el cine hollywoodense centraron la mirada en los sujetos en tanto estereotipos. De este modo, observaron los prejuicios hacia los latinos y cómo estos eran preexistentes en la sociedad norteamericana. También hicieron hincapié en el trabajo de los propios latinos en la industria para subvertir estos preconceptos. Por otro lado, analizaron los espacios como lugares exóticos o geoestratégicos.

De acuerdo con la bibliografía consultada, tiene especial interés investigar la relación entre el cine de Hollywood y la política del Estado norteamericano en el período considerado. El recorte se hace en función del cine de ficción hollywoodense, que remite al cine clásico, se trató de producciones cinematográficas de Hollywood que se fue consolidando luego de la llegada del sonido y tuvo su auge entre las décadas del cuarenta y cincuenta (Ver Marco teórico de este proyecto), y presta especial atención a la presencia sustancial de sujetos o espacios latinoamericanos en la trama narrativa (Corpus: ver Anexo I). Como apunta Sanahuja Perales (2012), durante los años ochenta y noventa, en los Estados Unidos existía una fuerte oposición a la intervención en conflictos externos, pese a lo cual esta seguía existiendo. Luego del 11-s, esa intervención se vio facilitada por contar con el consenso que no existía en años anteriores.

En consecuencia, este trabajo se propone como objetivo central identificar, indagar y explicar representaciones de los sujetos y de los espacios latinoamericanos, centrando el análisis de estos en tanto arquetipos, en las décadas del ochenta, del noventa y la década post-11s. Y dar cuenta del haz de relaciones que existen entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios. Lo anterior nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las redefiniciones de las representaciones de arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios latinoamericanos en películas norteamericanas en la década de 1980, la década de 1990 y la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s), y qué relación tienen los cambios de esas representaciones con el desarrollo de la política del Estado norteamericano?

Los objetivos específicos eran, por un lado, analizar la narrativa de las películas norteamericanas filmadas en la década de 1980, la década de 1990 y la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s), que se refieran a América Latina; y por otro, indagar las imágenes arquetípicas del sujeto latinoamericano presentes en el corpus: con particular énfasis el bandido (tanto el ser peligroso como el corrupto), el héroe, el veedor blanco y el nativo (ser bello, buen salvaje y subhumano). Y describir las imágenes arquetípicas de los espacios latinoamericanos representados por Hollywood en las películas seleccionadas de las tres décadas mencionadas, en términos de jardín, desierto, frontera y orfanato.

La hipótesis de trabajo fue que las representaciones de los sujetos y de los espacios latinoamericanos en las películas norteamericanas varían a lo largo de las tres décadas trabajadas: en el período 2001-2011 muestran un desplazamiento respecto de los años anteriores (décadas de 1980 y 1990), en que el abordaje de esos sujetos y espacios tenía una carga de terrorismo que en el período posterior está matizada. Esto está relacionado de una forma muy compleja con los cambios de la política del Estado norteamericano y su proyecto expansionista imperial.

1.1.1. Corpus

El corpus seleccionado consiste en veintiséis películas que son analizadas en los capítulos dos a cuatro. Se observa que el sujeto latinoamericano en el período 1982-1990 es presentado como ser peligroso por estar asociado al terrorismo de Estado, a la guerrilla o al narcotráfico. En el período 2001-2011 es presentado como ser corrupto, héroe o buen salvaje, pero no como la amenaza de los años anteriores. A lo largo de los tres períodos es presentado como ser subhumano cuando está vinculado a la aceptación de las normas impuestas o por ser víctima de la producción y distribución de las drogas en las sociedades. Por otro lado, los espacios que se presentan en las películas del corpus pasan de ser agresivos o peligrosos para los Estados Unidos, en la década de 1980, a ser lugares internamente convulsionados por la criminalidad, que simplemente necesitan vigilancia o control. Estos desplazamientos se dan en función de debates, negociaciones y luchas que se vinculan con las variaciones en los lineamientos políticos del Estado norteamericano.

Esta investigación propone visibilizar las formas de ideologización de las películas de Hollywood a nivel académico, debido a que no ha sido comprendida la cuestión en su dimensión real y sus implicancias teóricas y estéticas. La mirada hacia lo latinoamericano en el cine de Hollywood forma parte del discurso imperialista norteamericano. Entre otras cosas, implica, por ejemplo, que jóvenes realizadores de los medios alrededor del mundo imiten una forma de hacer sin observar sus implicancias ideológicas profundas. Académicos y docentes en diferentes niveles educativos utilizan

este tipo de películas para recrear un tema dado en el aula, sin comprender que la finalidad última de estos filmes no es hacer historiografía, ni antropología, ni sociología, ni etnografía, debido, precisamente, a su suscripción a la cultura de masas.

El presente proyecto de investigación pretende ampliar el horizonte académico referido al cine de Hollywood y visibilizar las formas de ideologización de sus films, ya que esto no ha sido dimensionado en su cabal envergadura.

La contribución original de la tesis se encuentra en que se propone identificar, indagar y explicar representaciones de lo latinoamericano, centrando el análisis en arquetipos. De esta forma, se aleja del análisis de investigadores anteriores, que ponían el énfasis en estereotipos. La atención a las décadas pre 11-s en discusión con las post-11s da cuenta del haz de relaciones que existe entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios.

Su objetivo principal es analizar las representaciones arquetípicas sobre América Latina y sus variaciones en películas norteamericanas en la década de 1980 y la década de 1990 en discusión con la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s), considerando los cambios de la política del Estado norteamericano. En las décadas previas al atentado, el Estado norteamericano se caracterizó por la falta de consenso respecto de la intervención en conflictos externos, oposición que se diluyó post 11-s.

El recorte de este trabajo se hace en función del cine de ficción hollywoodense, que remite al cine clásico, y presta especial atención a la presencia sustancial de lo latinoamericano en la trama narrativa. En consecuencia, este trabajo se propone identificar, indagar y explicar representaciones de lo latinoamericano, centrando el análisis en arquetipos. De este modo, se aleja del análisis de investigadores anteriores, que ponían el énfasis en estereotipos. La atención a las décadas pre 11-s en discusión con las post-11s da cuenta del haz de relaciones que existen entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios. Esto lleva a preguntarse cuál es la redefinición de las representaciones de arquetipos latinoamericanos en películas norteamericanas en el período establecido, y qué relación tienen los cambios de esas representaciones con el desarrollo de la política del Estado norteamericano.

1.1.2. Metodología

En cuanto a la metodología, es de tipo cualitativa y descriptiva, y requiere la aplicación de estudios de casos, y se apoyará, en lo sustancial, en análisis de los films seleccionados. Se trata de una metodología pertinente para los estudios culturales. Se analizarán las películas que integran el corpus, prestando especial atención al juego de repeticiones y diferencias que existen en sus tramas narrativas en lo que respecta a las representaciones arquetípicas de lo latinoamericano. Analizaremos las tramas particulares siguiendo un análisis de recursos expresivos como la narración, la puesta en escena, la voz en *off*, etc.; y los complejos contextos políticos y sociales de fabricación de estos films. El análisis se hará tomando al director de cine como un autor que busca plasmar una perspectiva particular, que está relacionada con su posicionamiento ideológico. Prestar atención al autor es sustancial en las investigaciones de los estudios culturales.
Se reflexionará, asimismo, acerca de las relaciones entre estos productos culturales y la reconfiguración de la imagen de «América», es decir, de la autorepresentación de los Estados Unidos. En los análisis de cada una de las películas se va discutiendo con los autores que se presentaron en los antecedentes. Para evitar repeticiones innecesarias, se profundizará en más detalles de la metodología y su articulación con el marco teórico en los sucesivos apartados que correspondan (ver Capítulo 2-Apartado 2.1).

1.1.3. Organización de esta tesis

La lógica que informa la organización de la tesis es la siguiente: en el capítulo uno se desarrollan los fundamentos, hipótesis, objetivos, metodología y la problemática. Asimismo los antecedentes y el marco teórico. En cuanto los antecedentes de investigación y cómo han sido vistos los vínculos entre cine e imperialismo, el foco tendrá particular énfasis en las relaciones entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano. Seguidamente, se señalarán los hitos históricos en las

últimas dos décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, a saber: la reconfiguración de los Estados Unidos postdefault mexicano de 1982, la reconfiguración de los Estados Unidos postcaída del muro de Berlín de 1989 y la reconfiguración de los Estados Unidos postseptiembre de 2001. Asimismo, indagaremos la relación entre el imperialismo cultural y el cine de Hollywood, cómo se han configurado las imágenes de lo latinoamericano en el cine, así como la noción de espacio.

En el marco teórico se desarrollarán los conceptos clave con los que se trabajará a lo largo de la tesis: imperialismo cultural, hegemonía, cultura, cine clásico, representación cinematográfica, acto de representación, formas de representación, personajes, estereotipos, arquetipos, arquetipos de sujetos, arquetipos de espacios.

En el capítulo dos, tres y cuatro desplegaremos el desarrollo metodológico del análisis de las películas del corpus. Las películas que lo componen y que serán analizadas estarán agrupadas por genealogías. Por genealogías definimos a grupos de películas que guardan similitudes de diferente naturaleza, a veces por su temática, a veces por su suscripción a determinada estética o rasgo de algún género en particular.

Las genealogías serán agrupadas de acuerdo al rasgo más conspicuo de sus estéticas particulares.

En el capitulo dos se analizarán dos genealogías: la de acción y la de ucronías, dado que en ellas hay una presencia de los ejércitos y operaciones militares en el exterior, así como una preeminencia del rasgo del naturalismo del *western*. Forman parte de la genealogía de acción: *Scarface* (1983), dirigida por Brian De Palma; *Salvador* (1987), dirigida por Oliver Stone; *Collateral Damage* (2002), dirigida por Andrew Davis; *Apocalypto* (2006), dirigida por Mel Gibson; *Miami Vice* (2006), dirigida por Michael Mann; *Machete* (2010), dirigida por Robert Rodríguez; y *FastFive* (2011), dirigida por Justin Lin. Forman parte de la genealogía de ucronías: *Comando* (1985), dirigida por Mark L. Lester; *Delta Force II* (1990), dirigida por Aaron Norris; *McBain* (1991), dirigida por James Glickenhaus; *Clear and Present Danger* (1994), dirigida por Phillip Noyce; *Once Upon a Time in México* (2003), dirigida por Robert Rodríguez.

En el capitulo tres se analizarán dos genealogías: la de fantasía de aventuras y la de *teacher films* ya que guardan similitud en su modo de dar cuenta del mundo real. En efecto, en la fantasía de aventura los rasgos del mundo real son mostrados con gran realismo, exponiendo las crisis, las problemáticas políticas y los conflictos urbanos.

Esto mismo ocurre en todo el universo de los *teacher films* que se centra por completo en el mundo real. Además, ambas genealogías de alguna manera constituyen un puente entre las películas de gran despliegue escénico y ejércitos del capítulo anterior y las del siguiente capítulo que indagan con mayor profundidad los conflictos y dramas urbanos, tales como las pandillas y el crimen organizado así como la inmigración.

Forman parte de la genealogía de fantasías de aventuras: *Romancing the Stone* (1984), dirigida por Robert Zemeckis; *Predator* (1987), dirigida por Jhon Mc Tienan; *The Mask of Zorro* (1998), dirigida por Martin Campbell; y *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), dirigida por Steven Spielberg.

Conforman la genealogía de *tearcher films*: *Stand and Deliver* (1988), dirigida por Ramón Menéndez; y *Dangerous Minds* (1996), dirigida por John N. Smith.

En el capitulo cuatro agrupamos las dos genealogías del film *noir*, tanto el *noir* de reflexión, como *noir* crítico, que indagan los conflictos y dramas urbanos, tales como las pandillas y el crimen organizado así como la inmigración.

Las genealogías de cine *noir* estás integradas por: *American Me* (1992), dirigida por Eduard James Olmos; *Carlito`s way* (1993), dirigida por Brian de Palma; *My Family* (1995), dirigida por Gregory Nava; y *Blow* (2001), dirigida por Ted Demme (Cine negro de reflexión) y *The North* (1982), dirigida por Gregory Nava; *Traffic* (2000), dirigida por Steven Soderbergh; *Crash* (2004), dirigida por Paul Haggis; y *Bordertown* (2007), dirigida por Gregory Nava (cine negro crítico).

En el capítulo cinco analizaremos los sujetos latinoamericanos en el cine clásico norteamericano. Cuándo y cómo son vistos en tanto nativo, héroe solitario, bandido, veedor blanco.

También en el capítulo cinco analizaremos los espacios latinoamericanos en el cine clásico norteamericano. Cuándo y cómo son vistos en tanto desierto, jardín, frontera o ciudad de paso, u orfanato.
El capítulo seis presenta las conclusiones finales en torno a los objetivos y las hipótesis planteados al comienzo de la tesis, recapitula los capítulos anteriores; asimismo, analiza la contribución de la tesis en el área de la sociología de la cultura, los estudios latinoamericanos y los estudios cinematográficos y cuáles son los posibles interrogantes de trabajo futuros.

1.2. Antecedentes de la investigación: Tres hitos históricos de la relación en el último cuarto del siglo XX y principios del siglo XXI

El cine norteamericano que se realizó entre 1980 y 2011 debe atender importantes hitos históricos. El primero ocurrió en agosto de 1982: el default de México, que marcó una ola de crisis en toda América Latina; en paralelo, la administración del presidente Ronald Reagan en los Estados Unidos gestó profundos cambios en la burocracia del Estado.

1.2.1. Reconfiguración de Estados Unidos postdesfault mexicano de 1982

La declaración de la moratoria de la deuda en México marcó para Cavarozzi (1991) un antes y un después en la historia económica de América Latina, porque otros países de la región siguieron su ejemplo, y porque este hecho inició un ciclo de crisis económica que concluyó en el consenso de Washington a principios de los años noventa. El consenso de Washington fue una especie de hoja de ruta o receta económica que debían seguir los países latinoamericanos principalmente, impuesta desde los organismos financieros internacionales (Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial), la Reserva Federal norteamericana y los principales institutos de expertos económicos, que tienen todas sus sedes en Washington, y que entre otros postulados implicaba la desregulación de la economía, la privatización de las empresas del Estado y los recortes presupuestarios al gasto público.

Todas estas medidas dieron origen, en los años noventa, a la llegada de los gobiernos neoliberales en América Latina.

Los años ochenta se ven marcados por las aún presentes dictaduras en América Latina, cuyo rastro de represión y de terrorismo se contraponía al paulatino retorno a las democracias. Los procesos posteriores a 1982 tienen que ver con la democratización de estos países que siguieron cursos diferentes. Según Benjamin Arditi (2008), la ola de transiciones se extiende desde la elección de Jaime Roldós en Ecuador en 1979 hasta la derrota del Partido Revolucionario Institucional en México en el 2000. Toda esta realidad de crisis de legalidad gubernamental y crisis económica se vio reflejada en el cine de Hollywood cada vez que este dio cuenta del estado de cosas en América Latina. Es el caso de *Predator* (1987), de John Mc Tienan, en la que se persigue a los insurgentes de una guerrilla comunista; o de las reiteradas referencias a la Guerra Civil salvadoreña en películas como *Salvador* (1987), de Oliver Stone, y *My Family* (1995), de Gregory Nava. (Ver análisis Capítulo 4)

1.2.2. Reconfiguración de Estados Unidos postcaída del muro de Berlín de 1989

Otro hito fue la caída del muro de Berlín. En términos de Maciel (2000), fue un punto de giro para reconfigurar a los villanos en Hollywood, el cine de Hollywood cambió a los «comunistas» por delincuentes peligrosos encarnados por los latinos. Este hecho coincidió con la llegada de los gobiernos neoliberales a América Latina. Es el caso de *Mc Bain* (1991), de James Glickenhaus, en la que se evoca lo que pasó con la caída del Muro de Berlín y se reelaboran, además, los sucesos de protestas y masacre de la plaza de Tiananmén de 1989. (Ver análisis Capítulo 2)

En cuanto al cine pre 11-s, Vanhala (2011: 3) destaca que hacia fines de la década del sesenta y en la década del setenta el asunto del terrorismo[20] rara vez era tratado por los realizadores norteamericanos. Con la crisis de

[20]Terrorismo: actos de violencia premeditada y políticamente motivada hacia objetivos no combatientes perpetrada por agentes clandestinos con el fin de provocar terror en el publico para lograr un objetivo político Fuente: ONU (1997) Resolución 51/210. Recuperado 5 de junio 2021 de http://www.nu.org.

rehenes en Irán el 4 de noviembre de 1979 se introdujo el tema del terrorismo internacional para el público norteamericano: se trató de un cautiverio que duró 444 días y fue cubierto por las cadenas de televisión. En concordancia con la administración Reagan, Hollywood encontró el terrorismo internacional en tanto amenaza para los Estados Unidos y llevó a los villanos terroristas a la gran pantalla, convirtiéndolos en un producto comercial de ficción exitoso en los años noventa. Para esta autora, el martes 11 de septiembre de 2001 ficción y realidad colisionaron y crearon el mayor espectáculo visual, en relación con actos terroristas. Solo superado antes por el de Munich en 1972[21]. También destaca que una industria cultural como Hollywood y sus productos culturales son centrales en la creación de consenso y de mentalidad popular en la sociedad, porque llegan a vastas audiencias. Señala además que Hollywood no solo tiene influencia en los Estados Unidos: sus películas tienen el segundo lugar entre los productos que exporta el país norteamericano, luego de los productos de *hardware* militar.

1.2.3. Reconfiguración de Estados Unidos postseptiembre de 2001

Respecto del cine posterior al 11 de septiembre de 2001, Estrada (2012) explica que las repercusiones del episodio de las Torres Gemelas no podían escapar al cine «Made in USA»[22]. Las imágenes de un posible atentado en suelo norteamericano eran una pesadilla con la que una vertiente de este cine había estado fantaseando durante varias décadas. Después de esta fecha, la amenaza y la visión apocalípticas ya no podían tratarse como antes.

[21]Se refiere a los Juegos Olímpicos de 1972, recordados como «septiembre negro», signados por un acto terrorista. Un grupo de palestinos mató a dos atletas israelíes y tomó luego a nueve como rehenes. El ataque concluyó en una masacre en la que murieron los nueve rehenes israelíes, un oficial de la Policía de Alemania Occidental y cinco de los ocho terroristas. Los terroristas reclamaban la liberación de más de un centenar de presos palestinos. Pese a lo luctuoso de los hechos, los Juegos siguieron con total normalidad, luego de la suspensión de un día. Dos películas dan cuenta de esta historia y de cómo el equipo olímpico israelí fue vengado por un grupo de compatriotas. *Sword of Gideon* (1986), dirigida por Michael Anderson, y *Munich* (2005), de Steven Spielberg.

[22]Las imágenes del atentado eran una pesadilla con la que una vertiente de este cine había estado fantaseando durante varias décadas. Después de esta fecha, la amenaza y la visión apocalípticas ya no podían tratarse como antes. El impacto de este hecho histórico fue tan grande que, por ejemplo, hizo que tuviera que postergarse el estreno de una película como *Collateral Damage* (2004), dirigida por Andrew Davis.

Como mencioné con anterioridad, este hecho histórico fue tan impactante que, por ejemplo, hizo que tuviera que suspenderse el estreno de varias películas, y otras fueron postergadas, como *Collateral Damage* (2004), dirigida por Andrew Davis. Estrada (2012) plantea que después del 11-s el cine de catástrofe se resituó y, además, buscó cimentar la figura del héroe. En la película *Once Upon a Time in México* (2003), dirigida por Robert Rodríguez, esta figura se ve claramente en el personaje del mariachi. Así, se propició un caldo de cultivo excepcional para el cine de superhéroes de inequívoca «denominación USA». Frente al atentado, la política del gobierno de Bush Hijo hasta el fin de su mandato se orientó hacia el dibujo de un escenario mundial en el que los Estados Unidos debían permanecer alertas ante lo que denominó «Eje del Mal». Luego, con la llegada de Barack Obama a finales de 2008, hay una palpable distensión política, un progresivo distanciamiento de la tragedia. Sin embargo, la quiebra de la compañía Lehman Brothers en ese año anunció el verdadero conflicto de Occidente en el período siguiente: la crisis financiera. A pesar de eso, ya no se volvió a contradecir al anterior gobierno del país en cuanto a su política exterior a nivel mundial.

Iturriaga Barco (2008) señala que luego del 11-s se lanzaron películas que no entenderíamos sin tener en cuenta estos atentados, en las que se ven algunas de las consecuencias de la nueva política internacional. Para este autor, en las mencionadas películas se dejó de lado el tratamiento de Vietnam o la Guerra Fría, característicos de décadas anteriores, para sumergirse en temáticas centradas en Medio Oriente. Destaca que a pesar de la crisis post 11-s, la filmografía norteamericana pudo adecuarse a las nuevas circunstancias mundiales. Para este autor, el director en quien más influyeron estos atentados fue Steven Spielberg, interés que se puede observar en su filmografía.

Considerando que este proyecto de tesis atiende un período histórico determinado en el recorte que hace, resulta pertinente y necesario hacer referencia y profundizar en el contexto histórico de ese momento. En efecto, después de la Guerra Fría la polaridad del mundo en lo referido a la correlación de fuerzas políticas fue perdiendo nitidez y se constituyó como arena de debate. En este sentido, Sanahuja Perales (2012) plantea que la

posibilidad de determinar si hoy el mundo es unipolar, multipolar o apolar ya no tiene respuestas claras y unívocas. Sin embargo, fueron centrales a la hora de los fuertes debates políticos y académicos que cobraron gran preeminencia con los atentados del 11-s y las guerras de Afganistán e Irak. Recuerda este autor que a principios de los años noventa el presidente George H.W. Bush manifestó su propósito de estructurar «un nuevo orden mundial» en el que Estados Unidos sería una nación potencia. Sin embargo, el consenso de la población para tal objetivo se logró una década más tarde ya que hasta ese entonces en el país existían posturas encontradas en lo referido a la intervención en conflictos externos.

Sanahuja Perales (2012) señala que el modo de resolver los atentados del 11-s y las guerras de Afganistán e Irak dejará planteadas las diversas concepciones del mundo y los diseños de política exterior, de seguridad y de defensa, de los que dependerá la consecución de objetivos de seguridad, libertad, prosperidad y justicia (cualquiera el significado que se dé a estos conceptos), así como de los costos y los riesgos que supone alcanzarlos. Opina que el presidente Bush Hijo y su gente conciben un perfil unipolar en el que los Estados Unidos son la única superpotencia y aceptan la racionalidad de una actuación esencialmente unilateral. Para los neoconservadores norteamericanos, los atentados del 11-s podrían compararse con los ataques de Pearl Harbour[23], en la medida en que eliminando obstáculos internos frente a la amenaza externa permitieron a los Estados Unidos desplegar su poder y dar paso a una verdadera revolución en la conducción de la política exterior, que se focalizó en Oriente más que en otros territorios del llamado Tercer Mundo.

Entre las investigaciones que plantearon la noción de imperialismo, Ortiz (2005) reconoce distintas dimensiones de este concepto. Una dimensión económica, definida por los intereses económicos que llevan a los países poderosos al expansionismo; una dimensión política, que es consecuencia de la naturaleza nacionalista de estos imperios; y una dimensión ideológico-cultural, presente en la reelaboración que hacen las naciones imperialistas

[23]En marzo de 2001, seis meses antes del atentado a las Torres, se estrenó una película que se refiere a los ataques a Pearl Harbour. La película, titulada *Pearl Harbour*, fue dirigida por Michael Bay.

del discurso racista, con el fin de interpretarlo dentro de una nueva visión: la misión civilizatoria.

1.2.4. La relación entre el imperialismo cultural y el cine de Hollywood

La relación entre el imperialismo cultural y el cine de Hollywood ha sido investigada por Miller et al. (2005) en un trabajo que recorre la historia de las relaciones entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano desde principios de siglo XX. Estos autores apuntaban que ya en 1916 el Departamento de Estado había inaugurado un apartado especial para el cine**.** En 1920 lo usual era acudir a Hollywood para promover objetivos políticos o pedir apoyo económico y logístico. En opinión de estos autores, América Latina, en tanto territorio consumidor, tuvo un aumento drástico del porcentaje de películas de Hollywood en los años setenta y ochenta (gracias a la labor del MPA[24]). Entre los aportes de Miller et al. (2005: 23) también está el planteo de hasta dónde los académicos han abordado el alcance y el significado de las comisiones costeadas con fondos públicos, sobre cine y televisión; apuntan que para el año 2000 eran 205 y seguían aumentando, y su labor constituye una importante subvención. Se preguntan qué respuesta podría darse al comentario de cuáles son las implicaciones de estas instancias en la política cultural, o respecto de las reivindicaciones de la ideología económica neoliberal sobre el cine en los Estados Unidos. Los autores mencionados describen las políticas y los tratados proteccionistas del Estado norteamericano para proteger su industria cinematográfica, que implicaban, entre otras cosas, boicotear las industrias cinematográficas de los otros países y al mismo tiempo imponer sus productos cinematográficos. Iturriaga Barco (2008) indaga el cine que se hizo en Hollywood post 11-s y cómo distintos actores que hacen a la industria de Hollywood se alinearon para apoyar al gobierno de Bush Hijo. Existen otros trabajos, como el de Jiménez Gascón (2009), que releva la posición ideológica de un director

[24] Motion Picture Association of America (MPA). En 1922 los más importantes estudios de cine se agruparon para formar esta organización con el fin de proteger la industria de Hollywood alrededor del mundo. Con ese objetivo, la asociación posee oficinas comerciales y regionales en más de treinta países.

crucial en Hollywood, Howard Hawks, durante la Segunda Guerra Mundial y que observa cómo sus películas jugaron un rol crucial como propaganda bélica por su cercanía con el Departamento de Estado norteamericano.

En una línea afin a estos autores pero específicamente sobre Brasil, el trabajo de Glik (2010) revela que a medida que los gobiernos de los Estados Unidos y de Brasil iban aproximándose, aumentaba la producción de cine norteamericano destinada a mejorar la imagen de Getulio Vargas en el país. En ese contexto triunfa en los Estados Unidos Carmen Miranda[25]: con sus ropas coloridas y sus sombreros cargados de frutas tropicales, constituye para el mundo una imagen de alegría, encanto y picardía. Según la mencionada autora, el motivo de que Hollywood destacara tanto a Carmen Miranda era doble: por un lado, se trataba de transmitirle al público latinoamericano una visión positiva de los Estados Unidos; por el otro, se concentraban grandes esfuerzos en convencer al público norteamericano para que aceptase el acercamiento estratégico a los países sudamericanos —muchos de ellos gobernados por dictaduras—, ya que la política de buena vecindad tenía como principal objetivo la mutua defensa y el abastecimiento de materias primas para los Estados Unidos. En cambio, en oposición al éxito logrado con Carmen Miranda, Glik (2010) recuerda el caso de Orson Wells, quien junto con John Ford fue encargado de la misión especial de filmar documentales sobre Brasil. Orson Wells, por un contrato con la

[25] Esta autora repone las veces que el estereotipo creado por Carmen Miranda, luego de sus catorce películas filmadas en Hollywood (*Down Argentine Way*, de 1940; *That night in Rio*, de 1941; *Week-end in Havana*,de 1941; *Spring time in the Rockies*, de 1942; *The Gang´s All Here*, de 1943; *Four jills in a Jeep*, de 1944; *Greenwich Village*, de 1944; *Some thing for the Boys*, de 1944; *Dollface*, de1945; *If I'm Lucky*, de 1946; *Copacabana*, de 1947; *A Date with Judy*, de 1948; *Nancy Goes to Rio*, de 1950; etc.), fue reelaborado en otras películas, por ejemplo *Scared Stiff* (1953), dirigida por George Marshall. La historia, centrada en México, muestra en una secuencia del film numerosos personajes durmiendo bajo enormes sombreros, cuando irrumpe el comediante Jerry Lewis, bailando, vistiendo la conocida indumentaria de Carmen Miranda e imitándola, con la aparente intención de autorridiculizarse. Carmen Miranda ha sido sucesivamente reinventada por Bugs Bunny, Jerry (el compañero de Tom en la serie de Hanna Bárbera) y Madonna, entre muchos otros. En estas múltiples visitas a su imagen, todos sitúan al personaje en un terreno de irrealidad, exageración e hibridismo que pretende ser lo latinoamericano. A pesar de la caricaturización, estas representaciones parecen provistas de una intencionalidad positiva, a modo de homenaje. Esta autora apunta a que este personaje femenino haya servido casi siempre para travestir figuras masculinas con la idea de ridiculizarlos. Y destaca que en la actualidad las caracterizaciones de travestis y dragsqueens aparecen fuertemente informados por la figura de Carmen Miranda.

RKO[26], viajó a Río de Janeiro en febrero de 1942 para rodar un documental con fines publicitarios, por encargo del Departamento de Estado norteamericano. Su misión era mostrar el carnaval de Río, destacando especialmente a los turistas extasiados por el espectáculo, el despliegue de colores, la maravilla de las playas, la fuerza del samba. Wells habría ido un poco más lejos: buscando en las favelas el origen de ese ritmo, dedicó muchos metros de filme a escenas de miseria que escandalizaron tanto a los contratantes como al gobierno brasileño. La RKO despidió a Wells y montó una campaña de desprestigio contra el director, acusándolo de ser irresponsable y anárquico en su trabajo. Además, publicó un anuncio en los periódicos de Río de Janeiro, en el que decía que había dejado de hacerse cargo de los gastos del film. Wells no consiguió terminar su película. En 1985 se descubrieron 309 cajas de negativos en los estudios de la Paramount Picture, y con ellos se hizo un remontaje de la película, que fue estrenada en España en 1994.

En términos más amplios y avanzando en el tiempo, Kellner (2010) plantea que desde la década de 1960 hasta el presente, la cultura, la sociedad y la política de los Estados Unidos han sido el sitio de intensas luchas políticas. En este contexto, la cultura del cine y los medios norteamericanos han sido un campo de batalla entre grupos sociales, algunas películas avanzan en posiciones liberales o radicales, y otras reproducen rasgos más conservadores. Este autor observa que muchas de ellas son políticamente ambiguas, sin embargo, plantea que a partir de las controvertidas elecciones de 2000 —que muchos consideran que fueron fraudulentas — se inició un período guiado por la administración Bush Hijo-Cheney, que inició una agenda política signada con presupuestos políticos neoconservadores. Esto se profundizó luego de los atentados del 11-s, mediante restricciones a las libertades civiles en los Estados Unidos. El mencionado autor señala que a partir de una reunión en Hollywood con Karl Rove, se convocó a los realizadores a servir al país en la «guerra contra el terror» y hacer películas «patrióticas». Para Kellner (2010) fue la crisis de los mercados financieros en 2008 lo que tapó todo el desastre que generó el régimen republicano en el

[26] La Radio-Keith-Orpheum (RKO) fue una compañía cinematográfica norteamerican, considerada una de los ocho majors de la época dorada de Hollywood.

Medio Oriente. En su trabajo, este autor muestra cómo la turbulencia de la década fue reproducida en las películas de Hollywood de la década del 2000.

Profundizando en esta línea, en su investigación del cine de Hollywood en el período 1980-2001 (Hollywood pre 11-s), Vanhala (2011) da cuenta de cómo Hollywood incorporó la temática terrorista como un préstamo de la política exterior de los Estados Unidos en concordancia con la administración Reagan, como lo veremos en el análisis de la película *Comando* (1985), dirigida por Mark L. Lester. Estrada (2012) observa de qué modo se resituaron las temáticas en el cine de Hollywood post 11-s. En esa línea, Aquino Bastardo (2014) analiza aspectos de lo que llama «cine bélico» de Hollywood, que actúa como propaganda hegemónica y dominación ideológica. En varios avances publicados con anterioridad y también en el presente trabajo explico cómo se representaron los sujetos y los espacios latinoamericanos post 11-s. y de qué manera se transformó la peligrosidad en función de las prioridades del gobierno norteamericano.

1.2.5. Las imágenes de lo latinoamericano en el cine

Las imágenes de lo latinoamericano en el cine y en la literatura han sido estudiadas por Pettit (1980). Él presta atención al tratamiento negativo que Hollywood ha dado a los mexicanos sobre todo en los comienzos del cine mudo. El típico personaje mexicano ha sido un ser traicionero, abyecto y cruel, incluso con los suyos. Este autor también recuerda que el uso del término «*greaser*», para designar a los personajes mexicanos en forma peyorativa, fue usado en muchísimas películas durante la primera mitad del siglo XX. Woll (1985) realizó un breve análisis historiográfico sobre la imagen de los latinos en los films americanos; y Wilson y Gutiérrez (1985) se centraron en la representación de cuatro grupos principales en los medios de comunicación: asiáticos, nativos americanos, afroamericanos y latinos. Riera (1987) se centró en cómo es visto México por el cine extranjero. Noriega y López (1996) aportaron una original antología sobre los estudios culturales chicanos. El trabajo de Maciel (2000) relevó la imagen del chicano tanto en el cine norteamericano como en el mexicano, y encontró

que ninguna de las dos filmografías le hacía justicia, sólo aquellas películas independientes hechas por los propios chicanos daban cuenta de la realidad de los chicanos. Este autor, al igual que Fojas (2009), apunta cómo fue que la palabra «*greaser*» terminó siendo prohibida en los títulos de las películas de Hollywood, debido a razones puramente económicas y tendientes a proteger la industria y llegar a distintos mercados, ya que en países como México trataban de evitar el estreno en las salas de filmes que fueran despectivos con su propio pueblo.

Ramírez Berg (2002) sigue el enfoque de los investigadores anteriores, que consistía en revisar la mirada de Hollywood hacia los latinos desde los inicios de este cine, pero plantea una relación entre esta mirada y la finalidad expansionista planteada por la Doctrina Monroe[27] y el Destino Manifiesto[28] que conllevaba la necesidad de mostrar a los habitantes de América Latina como inferiores, lo que es parte del discurso imperialista norteamericano. Para este autor, Hollywood se apropió muy tempranamente de la idea del imperialismo norteamericano, y esto se hace evidente en muchísimas de sus películas. En este punto su enfoque es coincidente con el de Miller et al. (2005), Croce (2008) y Glik (2010). El estudio de Ramírez Berg (2002) también apunta a la representación de los sujetos latinoamericanos y su «estereotipización» como lo subalterno, pero incorpora el trabajo que han hecho los propios latinos al irse incorporando a la industria de Hollywood, subvirtiendo esos estereotipos.

Ramírez Berg (2002), como vimos antes, revisa la mirada despectiva de Hollywood hacia los latinos desde los inicios de este cine, y en este punto se opone a otros autores que plantean, como Croce (2008), que el comienzo de la política exterior norteamericana en America Latina se puede ver ya en las

[27]Doctrina Monroe: doctrina expuesta por el presidente James Monroe en una declaración de su mensaje al Congreso norteamericano con motivo de la inauguración de la segunda reunión de este el 2 de diciembre de 1823. De la declaración resultan los tres principios siguientes, que forman la genuina doctrina de Monroe: 1º las potencias europeas no tienen derecho de intervenir en los asuntos interiores de los Estados americanos; 2° toda intervención de esta clase será considerada como una amenaza hostil y un peligro para los Estados Unidos, y 3° la fundación de colonias en América es inadmisible, por hallarse ya repartido todo el Continente americano entre Estados civilizados. Todos ellos se han resumido en el célebre aforismo «América para los americanos». Esta doctrina ha ido variando a lo largo del tiempo hasta ser vinculada a la fundamentación de los norteamericanos como líderes del continente.

[28] El Destino Manifiesto da cuenta del patriotismo norteamericano que lleva implícito el expansionismo como destino de la nación norteamericana.

películas *Saludos amigos* (1943), dirigida por Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske y Bill Roberts, y *The Three Caballeros* (1944), dirigida por Norman Ferguson, cuando el gobierno norteamericano necesitó buscar aliados en el continente por medio de la política de buena vecindad del gobierno del presidente Franklin D. Roosevelt, en lo referente a sus relaciones con América Latina durante los años 1933-45, cuando la intervención de los Estados Unidos en los asuntos internos de los países latinoamericanos fue moderándose. Buscaba particularmente la solidaridad hemisférica contra amenazas exteriores, en especial de las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial.

Croce hace hincapié en cómo desde la filmografía infantil se adoctrina a los niños en función de los intereses del centro hegemónico. Destaca que ciertos equívocos o errores de tipo cultural al representar ciertas nacionalidades, que se observan en ciertas películas, se deben a una profunda ignorancia cultural. Esto es opuesto al planteamiento que sostengo en mi investigación: que en estos supuestos errores o equívocos de tipo cultural, presentes en la filmografía de Hollywood, en realidad existe una forma de aculturación o exotización de lo subalterno, que se hace de forma deliberada, ya que los directores de cine cuentan con investigadores académicos en sus equipos de producción, además de remitir a películas anteriores. Un ejemplo concreto en *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* en la presente investigación es que Indiana Jones recuerda que fue uno de los hombres de Pancho Villa quien le enseño a hablar en quechua. (Ver Capítulo 3)

El trabajo de Liberato et al. (2010) analiza las representaciones de la masculinidad latina en películas de Hollywood y llega a la conclusión de que en ellas se enfatiza la marginalidad y se sugiere la falta de valores culturales en los latinos. En el análisis de *Carlito´s Way* pongo de manifiesto por qué no es así. (Ver Capítulo 4)

El trabajo de Glik (2010) indaga la construcción de un imaginario norteamericano sobre América Latina a partir de las películas producidas en Hollywood en la primera mitad del siglo pasado. Esta autora destaca la confusión que hay entre identidades, ya que se mezcla lo brasileño y lo mexicano y se lo relaciona con lo caribeño. Debemos observar que tanto Amancio (2000) como Glik (2010) repasan de este modo cómo es mostrado

Brasil y su gente por el cine extranjero. La segunda autora también releva las películas que se hicieron en Hollywood sobre lo argentino, ya que lo argentino parece escapar a lo tropical, a veces aparece asociado a una estética telúrica, y otras vinculado simplificadoramente al tango. Destaca que el primer registro de inclusión de un tango en el cine norteamericano fue la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis,* con Rodolfo Valentino (UA, 1921). Le siguieron, en ese período: *The Gaucho* (UA, 1928); *Flying Down to Rio* (RKO, 1933); *Wonder Bar* (WB, 1934); *Bolero* (Paramount, 1934); *Rumba* (Paramount, 1935); *Under the Pampas Moon* (Fox, 1935); *Hi,Gaucho!* (RKO, 1935); *Down Ar* (RKO, 1935); *Cisco Kid and The Lady* (Fox, 1939); *Down Argentina Way* (Fox, 1940; con Carmen Miranda); *Argentina Nights* (Universal, 1940), y *They Meet in Argentina* (RKO, 1941), *Anchors Aweigh* (MGM, 1945) y *Gilda* (UA, 1946). Participaron en estas producciones Ginger Rogers, Fred Astaire, Frank Sinatra, Rita Hayworth y Gene Kelly, entre muchos estelares. La autora no repone los nombres de los directores de las películas. Señala que las representaciones de alteridad no siempre corresponden a un pensamiento lineal y claramente definido, sino que son muchas veces contradictorias y, frecuentemente, enfrentadas.

1.2.6. Sobre la noción de espacio

Entre quienes estudiaron la noción de espacio en relación con los medios, se destaca el trabajo de Fojas (2009), quien problematiza el límite fáctico entre los Estados Unidos y México como la frontera sur que guarda el mayor nivel emocional y simbólico luego de la antigua frontera que se dio con la conquista del Oeste norteamericano. Esta autora observa un tipo particular de películas en esa zona geográfica y revisa los personajes que allí aparecen, tanto como las temáticas y los argumentos para explicar la historia de la dominación anglicana en tierras del «México perdido» sobre la población que allí habitaba. Además, esta autora pone en discusión y vincula este tipo particular de películas con las del género *western.*

Otro trabajo que se destaca en cuanto al espacio es el de López Lizarazo (2010), en tanto se refirió a la representación del espacio latinoamericano en el cine hegemónico. Brindó una definición del espacio como punto

geoestratégico. Este autor señala distintos momentos en que centros hegemónicos han necesitado mostrar una periferia en particular para que los centros hegemónicos se reconfiguren mediante ellas. Al analizar los espacios, se centra en aquellos donde es claro el punto de contacto entre extranjeros y el lugar que se ocupa, pues permite mirar por igual a todos los componentes, y en esa conjunción, la posición que ocupa la mirada/cámara del director/autor de la película, de forma que se puedan establecer características, relaciones y sentidos. En un trabajo posterior, el mismo autor (2013), al analizar los modos de representación del Caribe en el cine de ficción, advierte que la exotización de la región caribeña por parte del cine hegemónico puede terminar convirtiéndolo en un nuevo producto trasnacional, pues no se representan las realidades de la región, sino que contribuyen con procesos de invisibilización y de distorsión.

Existe un trabajo de Apodaca Peraza, Zavala Alvarado y Contreras Delgado (2014) en que se analiza la ciudad de Tijuana y se indaga respecto a la construcción de una imagen ideologizada y dicotómica de esta ciudad.

Cabe destacar el texto de Jamenson (2018) que revisa la estética geopolítica y el espacio geoestratégico en el cine ya que este es el único arte que se creó y se desarrollo paralelamente con la modernidad.

En mi trabajo de maestría analicé las representaciones sobre América Latina (sujetos y espacios) en películas norteamericanas en la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s). Ese estudio de las representaciones de sujetos y de espacios en películas norteamericanas se amplía y profundiza aquí considerando la indagación de esas representaciones en las dos décadas anteriores a la del 11-s, en que se dieron enormes oposiciones políticas al apoyo de un proyecto expansionista que tiene a los Estados Unidos como líder mundial y en el haz de relaciones que existen entre las representaciones de arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios en películas norteamericanas.

1.2.7. Vacancias

Vistos en tanto arquetipos, ni los sujetos ni los espacios han sido tomados por los investigadores pre 11-s; a diferencia de los trabajos anteriores, que

se centraron en estereotipos, la presente investigación se corre de este punto para analizar arquetipos de sujetos y espacios, y en ese sentido amplía la mirada a la imagen de lo latinoamericano.

Nos alejamos de aquellos trabajos donde se toman como sinónimos los términos estereotipo, arquetipo y prototipo. También hay que precisar que, por ejemplo, autores como Vanhala (2011) utilizan el término *prototypes*, como un modelo de personaje característico. Hay que decir que en inglés se acercan bastante los vocablos arquetipo y prototipo. «Prototipo» sería la primera versión, tal como se utiliza el término en tecnología, cuando se trata de un primer modelo que luego sufre ajustes, y que muchas veces (aunque no siempre) puede convertirse en el «arquetipo», es decir, en la versión más representativa. Por otro lado, los «arquetipos» pueden en determinados momentos o en situaciones puntuales cristalizarse como «estereotipos». La diferencia entre estos dos últimos conceptos es que mientras los «estereotipos» pueden ser representaciones que construye el ser humano como un modo de filtrar y ordenar el mundo, que se cristalizan y están ligadas a una mirada peyorativa respecto de los otros, los «arquetipos» tienen que ver con representaciones comunes a la mayoría de las culturas; como destacan Casetti y Di Chio (1991), los guionistas del cine trabajan con «arquetipos» en la construcción de personajes, es decir, en la versión más representativa, y en determinados momentos hacen uso de «estereotipos». En este sentido, se vuelve necesario tomar los arquetipos como centro del análisis de lo latinoamericano (sujetos y espacios), y dar cuenta del haz de relaciones que existen entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios. Esto partiendo de la fuerza que cobran en la trama los sujetos, construidos a partir de la caracterización de ciertos atributos que determinarán su relación con el mundo exterior y, en este caso, una estrecha y particular relación con el espacio.

1.3. Marco teórico

Son varios los autores que plantean que el cine de Hollywood — el cine de la metrópoli — señala y justifica desde sus producciones los lineamientos de la política exterior del Estado norteamericano. Augros (1996) da cuenta de

los numerosos trabajos sobre la recepción de los medios hegemónicos en los años setenta y ochenta, que surgieron tratando de medir el poder de penetración de las tecnologías y de las industrias culturales en distintos países. Para esta década no solo el cine norteamericano tenía una gran preeminencia, sino también las series, los programas de televisión y la música norteamericana en las radios, de la mano del rock and roll. Varios académicos, señalaron que el aparato cultural norteamericano erosionaba las culturas locales en América Latina desde la década del ochenta. Ya mencionamos a Mattelart y Dorfman *Para leer al pato Donald*. *Comunicación de masa y colonialismo* (1972), con sus aportes respecto a que la industria cultural norteamericana, al tener una gran llegada a públicos de las más diversas geografías, fabrica para los espectadores un punto de vista acorde con sus intereses y de una forma aparentemente no invasiva. Para Salvatore (2005) la noción de «imperialismo cultural» se identifica con los Estados Unidos. Es decir, la cultura norteamericana difundida internacionalmente operaría como una industria de la conciencia. Beltrán (1978) destacó que uno de los principales problemas para el progreso en la región era el sistema de comunicación vertical desde el cual se imponían valores e imaginarios y defendió la comunicación como ejercicio de liberación y gobernanza ciudadana. Por su parte, Mattelart (1974) señala que todos los mensajes culturales plasmaban necesidades concretas e históricas de la metrópoli, en un momento determinado, tanto en su empresa de pacificación interna como en su proyecto expansionista.

Así, la preeminencia de los Estados Unidos podía verse en los más diversos modos: empresas electrónicas, sistemas de satélites, mercado audiovisual, etc. De esta forma, los Estados Unidos se presentan como la nación monopolizadora de las tecnologías de la comunicación y como el más importante difusor de productos culturales, entre ellos el cine de Hollywood. En términos más generales, puede decirse que la vinculación entre los medios y el poder económico ha sido señalada ya en trabajos clásicos, como el de Adorno y Horkheimer (1970), quienes observan que la compañía de radio más poderosa está vinculada a la industria eléctrica; la del cine es dependiente de los bancos. Así se configura por completo el sector. Fue con el advenimiento de otro avance tecnológico, el sonido, que las películas de

la industria quedaron en manos de los bancos y de la electrónica. Y además dejó a Hollywood en condiciones más favorables que las de los otros cines. Como apunta Balio (1976), la época de oro de Hollywood duró alrededor de veinte años, entre la década del treinta y el cuarenta. Quedó inaugurada con la llegada del cine sonoro y fue clausurada con la televisión. Para el norteamericano medio, esta cultura proveniente del cine de Hollywood se legitimó por ofrecer y propagar sus propios ideales y normas de conducta. Gubern (1983) destacó que en este contexto la American Telephone and Telegraph Company, financiada por la Banca Morgan, se quedó con el control de la fabricación de aparatos por medio de su filial Western Electric, propietaria de la patente Vitaphone, creada por Case y Sponable. Este autor también señala que el Chase National Bank, perteneciente a Rockefeller, se quedó con los derechos de la patente Photophone mediante su filial Radio Corporation of America, y para explotarla absorbió un gran circuito de exhibición, el Keith Orpheum Corporation o RKO. La Banca Morgan y Rockefeller, por tanto, pasaron a controlar la industria del cine mediante sus patentes. Retomando a Adorno y Horkheimer (1970: 168), a eso apuntan estos autores cuando dan cuenta de que la radio depende de la industria eléctrica o las compañías de cine de los bancos, cuyas ramas específicas están a su vez económicamente complicadas entre sí. Según ellos, la desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de lo que se cierne sobre la vida política.

1.3.1. Imperialismo cultural

En lo que respecta al concepto de «imperio», cabe destacar a Ortiz (2005), quien plantea que la noción es antigua y se organiza alrededor del elemento «espacio», en la medida que se aplica a un tipo de organización social que se extiende a lo largo de una vasta dimensión geográfica: imperio romano, otomano, franco, etc. Entre las reelaboraciones posmodernas de este concepto, son ineludibles los aportes de Negri y Hardt (2005): la soberanía ha tomado una nueva forma, en la que los Estados Unidos ocupan un lugar de privilegio en el imperio por sus diferencias con las viejas estructuras europeas y sus fronteras abiertas en constante expansión, ya que el poder en

el imperio estaría distribuido en redes, además estos autores plantean que el imperio crea al sujeto de la multitud, y que este puede desestabilizar al sistema desde cualquier posición y geografía. Asimismo, estos autores destacan los modos del control imperial: la bomba, el dinero y el éter, para referise al poder militar, el económico y el cultural.

Ortiz se refiere, asimismo, al término «imperialismo», notando que en comparación con «imperio», es reciente, posterior a Revolución Industrial. Koebner y Dan Schmidt (1964) aportan que «imperialismo» es una categoría moderna que surge para denominar a los simpatizantes de Napoleón III y luego se utiliza en Inglaterra para caracterizar los vínculos de esta metrópoli con sus colonias. En ese contexto, «imperialismo» tiene una connotación positiva. Asimismo, se utilizará el concepto de «imperialismo cultural» según lo presenta Ortiz. Para este autor el imperialismo cultural se enfoca en el plano de la organización y la difusión de la cultura de masas.

1.3.2. Hegemonía

Otro concepto de importancia en la tesis será el de «hegemonía» elaborado por Gramsci. Desde el pensamiento de este autor, la hegemonía se definiría como el conjunto de grupos de la sociedad, en el que el dominante establece un liderazgo moral, político e intelectual sobre sectores subordinados, haciendo que sus intereses sean los intereses de la sociedad. Según la reelaboración de Williams (1988), la hegemonía se define como el sistema de significados y valores que al ser experimentados nos constituyen como individuos.

Huergo (2000) reflexiona sobre las distintas concepciones de la hegemonía que han tenido distintos autores y plantea que las prácticas hegemónicas para Gramsci tienen por objeto la formación del conformismo cultural en las masas: una serie de actitudes, comportamientos, valores y pensamientos permite a una clase ejercer su supremacía y articular, para los fines de su dominio, sobre los intereses y las culturas de otros grupos sociales. Este proceso, que es cultural, les permite a los grupos dominantes hacerse también dirigentes de la sociedad. Con este fin, trabajan el interjuego entre hegemonía y consenso por medio de la educación, el derecho, los partidos

políticos, la opinión pública, los medios de comunicación, etc. Este autor también destaca que lo que aportan los teóricos de la comunicación (como Martin-Barbero, Schmucler o Mattelart) respecto de la categoría de hegemonía es el desafío de comprender la dominación como un proceso de comunicación. Y también cita a Martin-Barbero (1987: 72) cuando explica que la cultura es un espacio de la hegemonía: la dominación, para este autor, es un proceso en el que una clase se hace hegemónica en la medida en que logra representar intereses diferentes de las clases populares y, además, en la medida en que los sectores populares se reconocen insertos en ese proceso hegemónico, es decir, se lo apropian. En ese proceso, la cultura, en tanto espacio de la hegemonía, se transforma todo el tiempo, así como lo hacen las identidades dominantes y las populares, conformando entre ambas articulaciones insospechadas.

1.3.3. Cultura

Otro concepto de importancia en la tesis será el de «cultura» elaborado por Thompson (1998), quien plantea que el término fue tomando diversas acepciones a lo largo del tiempo. Él analiza algunas de ellas: la concepción clásica[29]; la concepción etnográfica[30]; la concepción descriptiva[31]; la concepción simbólica[32] y la concepción estructural de la cultura, que se preocupa por tomar en cuenta los contextos y los procesos estructurados socialmente. Esta última es la que se tendrá en cuenta en este trabajo, pues

[29]*Concepción clásica:* La cultura es el proceso de desarrollar y ennoblecer las facultades humanas, proceso que se facilita por la asimilación de obras eruditas y artísticas relacionadas con el carácter progresista de la era moderna. Es evidente que ciertos aspectos de la concepción clásica —su énfasis en el cultivo de los valores y las cualidades «superiores», su interés por las obras eruditas y artísticas, su vínculo con la idea de progreso de la Ilustración— se mantienen vigentes en la actualidad y están implícitos en algunos de los usos habituales de la palabra «cultura». Este término se usaba generalmente para dar cuenta de un proceso de desarrollo intelectual o espiritual, proceso que difería en ciertos aspectos del de «civilización».

[30]Concepción etnográfica: se da hacia fines del siglo XIX y describe y descifra costumbres, prácticas y creencias de pueblos que para Europa significaba otredad. Thompson (1998)

[31]Concepción descriptiva: se refiere al conjunto diverso de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas característicos de una sociedad particular o de un periodo histórico. Thompson (1998)

[32]Concepción simbólica: desplaza el enfoque hacia un interés por el simbolismo: de acuerdo con ella, los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica. Thompson (1998)

supone que los fenómenos culturales se comprenden como formas simbólicas en contextos estructurados. El análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas. Esta concepción estructural de la cultura habilita una base sobre la cual se puede empezar a pensar en lo que implica el surgimiento y el desarrollo de la comunicación masiva, que es una cuestión de tecnología y de poderosos mecanismos de producción y transmisión, pero también una cuestión de formas simbólicas, de expresiones significativas de diversos tipos, que son producidas, transmitidas y recibidas por los medios. El origen y el desarrollo de la comunicación de masas pueden considerarse como una transformación fundamental y continua de las maneras en que se producen y circulan las formas simbólicas en las sociedades modernas. Thompson expresa que lo que define a nuestra cultura como «moderna» es el hecho de que, desde fines del siglo XV, la producción y la circulación de las formas simbólicas han estado creciente e irreversiblemente atrapadas en procesos de mercantilización y transmisión que ahora poseen un carácter global.

1.3.3.1. Debates sobre la cultura actual

Muchos pensadores han intentado definir la cultura actual. Byung-Chul Han (2014: 4) plantea que se han dado dos etapas de instauración del sistema de dominación. Un primer momento caracterizado por autores de la talla de Marx, Gramsci o Foucault,donde se denunciaba la injunsticia del modelo económico, que dividía a la sociedad en clases sociales, controlaba y disciplinaba los cuerpos y se legitimaba culturalmente por medio de instituciones que le eran funcionales, como la Iglesia o la escuela.

La segunda etapa es mucho más estable que la anterior, y en ella el poder es subyugante. La lucha de clases se transforma en lucha contra uno mismo. Este nuevo período, llamado neoliberal, globalización o tardomodernidad, es más eficaz que la anterior etapa industrial ya que se ocupa de que las personas se sometan por sí mismas, pues su finalidad es hacerlas dependientes. Para este autor, es precisamente el sentimiento de libertad que emana en esta etapa lo que no permite la revolución, pues el neoliberalismo

es inmune a cualquier tipo de resistencia en tanto hace uso de la libertad en lugar de someterla.

Lo que marca el pasaje de la sociedad moderna a la sociedad actual es, entre otras cosas, que la primera se centraba en los bienes de producción, mientras que la segunda apunta al conocimiento y a la información. En ese sentido, podemos destacar que la noción de la «sociedad del conocimiento» fue brindada por Druker (1993) para señalar lo crucial de producir una teoría económica que posicionara el conocimiento como eje crucial a la hora de generar riqueza. Castells (2000) plantea la diferencia entre la «sociedad de la información», que da cuenta del contenido del trabajo, y la «sociedad del conocimiento», centrada en agentes económicos. Esta sociedad del conocimiento acarrea situaciones de injusticia, como lo hacía la sociedad capitalista de la modernidad, ya que en esta reestructuración hay grandes sectores que quedan fuera o que no logran conectarse con las nuevas formas de la economía del conocimiento.

Al considerar los planteos que hace Postman (1985) en coincidencia con Byung (2017) para caracterizar la época actual, hay que decir que estos autores critican procesos fundamentales del capitalismo neoliberal de hoy. Byung (2017) observa que vivimos en el reino de lo igual debido a que las tecnologías actuales y el estilo de vida del capitalismo neoliberal tienen muchos dispositivos para igualar a las personas de culturas y estratos sociales más diversos. Mientras, Postman (1985) plantea que no hay una consecuencia más perturbadora de la revolución electrónica y gráfica que el hecho de que el mundo que nos presenta la televisión nos parece natural, no extraño.

Como se puede observar, el análisis de Postman se enlaza con el trabajo de Byung (2014), quien en debate con Negri, plantea por qué hoy ya no es posible la revolución, debido a que la ideología de la comunidad, que trabaja en colaboración con otros en redes digitales, conduce a la capitalización total de la comunidad[33]. El capitalismo alcanza su esplendor

[33]En ese sentido, Byung (2017) da cuenta de que mediante un conjunto de cálculos se programan los buscadores, las redes sociales nos muestran personas que piensan y actúan de forma similar a nosotros haciéndonos suponer que somos una mayoría que piensa de una determinada manera. De esta forma, se elimina la distancia, pues de cerca o lejos todo es igual.

cuando el comunismo se vende como mercancía. En términos de este autor, todo esto constituye el fin de la revolución.

Al igual que Benjamin (2015), Byung plantea que en esta era digital ya no hay aura. Este autor caracteriza la globalización en un estrecho vínculo con la violencia, la cual contribuye a que todo sea intercambiable, comparable o igual. Respecto de estos planteos, debemos señalar que los Estados Unidos se presentan como la nación monopolizadora de las tecnologías de la comunicación y como el más importante difusor de productos culturales. En términos más generales, puede decirse que la vinculación entre los medios y el poder económico ha sido señalada ya en trabajos clásicos, como el de Adorno y Horkheimer (1970), quienes destacan que la compañía de radio más poderosa estaba vinculada a la industria eléctrica, y que la del cine era dependiente de los bancos; así se configuraba por completo el sector. Más tarde, con el advenimiento de otro avance tecnológico, el sonido, el control de la industria del cine quedó en manos de los bancos y de la electrónica. Stefanoni (2021) analiza las reformulaciones de los autores de las nuevas derechas. Este autor destaca como los autores de la derecha denuncian lo nocivo de un globalismo de izquierda. Stefanoni (2021) también observa que estos pensadores de la derecha han acaparado los nuevos medios de comunicación como las redes sociales para plantear sus ideas. Entre otros, podemos mencionar a Carena y Davolí (2016) y su libro *La guerra invisible. Acción psicológica y revolución cultural*, en el que plantean una crítica a la escuela de Frankfort y una revisión a la obra de Antonio Gramsci y su legado desde una concepción conservadora. Algo similar ocurre con el libro de Laje (2022) *La batalla cultural. Reflexiones críticas para una nueva derecha*, que plantea cómo convertirse en «guerrilleros culturales» de la nueva derecha y critica a la derecha tradicional por haberse centrado en el buen funcionamiento de la democracia y la libertad económica habiendo descuidado lo cultural. Además, varios de estos autores escribieron en colaboración libros digitales, tales como *Pandemonium ¿de la pandemia al control total?* En su mayoría estos autores son académicos, y referentes de las derechas de distintos países latinoamericanos como Micklos Lukacs, Carlos Beltramo, Steven Mosher, Javier Villamor, María Orquídea Caballero Moreno, Juan Ángel Soto, Agustín Laje, Eszter Párkányi,

Francisco José Contreras Peláez, Rodrigo Iván Cortés Jiménez, Guillermo Velasco Barrera, Javier Milei y Erick Kammerath. El libro se centraba en analizar el contexto de cuarentena de emergencia sanitaria y cómo los poderes progresistas habían aprovechado para expandir su dominación. Este libro tuvo luego un segundo volumen, *Pandemonium II: La Cura,* y un tercero *Pandemonium III: La Tormenta perfecta*. *Pandemonium II* fue prologado por el actor y militante contra la legalización del aborto Eduardo Verástegui y también contó con las colaboraciones de Arturo Vinuesa, Alejandro Bermeo, David Thunder, Mamela Fiallo Flor, José Víctor Orón, Guillermo Velasco Barrera, Francisco Tudela, Vanessa Vallejo, Thomas D. Klingenstein, Navarra Confidencial, Rodrigo Iván Cortes Jiménez y Juan Cianciardo.

Si en *Pandemonium I* hablaban de la pandemia y del control total por parte de las izquierdas, en *Pandemonium II* advertían del peligro para todo el continente si Trump perdía frente a Biden, además de intensificar temas de preocupación de las derechas conservadoras, como las políticas contra el aborto. En tanto, en *Pademonium III* profundizan sobre un reformateo del mundo globalizado, pero ya no por el capitalismo sino por el comunismo y la hegemonía de izquierda.

Stefanoni (2021) explica que las irrupciones de estas nuevas derechas generaron sorpresa no sólo a la izquierda sino a la derecha tradicional. Se plantea desde la vieja tradición liberal conservadora, sostenida en gran medida en el poder anglonorteamericano y en la voluntad de extender el «combo» mercado/democracia liberal alrededor del mundo que estos nuevos movimientos vienen a desnaturalizar los nuevos medios de comunicación y además los debates actuales. Este autor también destaca a figuras marginales que irrumpieron en la escena público-política y pasaron a tener cargos públicos importantes, como el caso de Steve Bannon. Stefanoni se pregunta cómo caracterizar y definir a estos nuevos personajes que en estas últimas décadas fueron moviéndose desde los márgenes hacia la centralidad del tablero político.

Actualmente se visibilizan, en apariencia, nuevos discursos, detrás de estos posicionamientos de izquierdas y derechas. Por esto, retomo las discusiones actuales entre izquierdas y derechas, luchas entre comunismo y capitalismo

y el planteo de la bipolaridad mundial. Vienen circulando desde muchos años atrás y eclosionan hoy con características propias. Los mismos provienen del periodo aquí estudiado ya que están presentes en los análisis de las películas estudiadas. Por lo que se podría tratar de una antesala o preparación de esto que viene ocurriendo ahora. En estos debates se dan las cuestiones ligadas a la violencia, como la guerra indefinida, los atentados en las grandes capitales mundiales, más allá de que se condenen todos estos sucesos en las redes sociales, como lo ocurrido más recientemente en la guerra entre Rusia y Ucrania.

En cuanto a la violencia de esta sociedad actual globalizada, hay varios aportes para tener en cuenta, por ejemplo el trabajo de Jamenson (1991: 19), quien al caracterizar el período estudiado en este trabajo las dos ultimas décadas del siglo XX y primera del siglo XXI, describe el advenimiento de una nueva cultura a la que este autor denomina norteamericana, y que es la expresión de toda una nueva ola de dominación militar y económica de Estados Unidos de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror. En cuanto a estos lineamientos políticos, es coincidente con los planteos de Chomsky (2004). Además, Jamenson (1991) destaca que si en otras épocas la idea de una clase hegemónica configuró la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma. En términos de este autor, la única forma de abarcar este período histórico y dar cuenta de su singularidad es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante. Por su parte, Hall (1980) apunta que toda cultura tiende con distintas variantes a imponer sus propias categorías del mundo político, social y cultural. Estas constituyen el orden cultural dominante. En ese sentido, se vuelve crucial la cuestión de la «estructura de discursos dominantes». Siguiendo a Stefanoni (2021), los discursos dominantes son retomados por las nuevas derechas y es donde plantean y centran su nueva preocupación. Es en el escenario de lo cultural donde las derechas le disputan a la izquierda la capacidad de indignarse frente a la realidad y de proponer vías para transformarla.

También en este punto de la violencia que Byung señala en el mundo globalizado, son ineludibles los aportes de Negri y Hardt (2005), quienes plantean que la soberanía ha tomado una nueva forma, en la que los Estados Unidos ocupan un lugar de privilegio en el «imperio» por sus diferencias con las viejas estructuras europeas y sus fronteras abiertas en constante expansión, ya que el poder en el imperio estaría distribuido en redes. Estos autores señalan que el imperio crea al sujeto de la «multitud», y que este puede desestabilizar al sistema desde cualquier posición y geografía. Asimismo, destacan los modos del control imperial: la bomba, el dinero y el éter. Es decir, el militarismo, la economía y los medios de comunicación.
Se destacan los aportes de Borón (2013), quien plantea que la vigencia de las formas capitalistas de producción está relacionada con la expansión del imperialismo que se dio con el término de la Segunda Guerra Mundial (1948-1973); con la administración Reagan se reconfiguró la postura imperial de los Estados Unidos por medio de su política exterior, y posteriormente, a partir de los atentados del 11-s, con el inicio de las guerras con Medio Oriente. Para el mencionado autor, estos son claros ejemplos del estado de guerra permanente en que los Estados Unidos se encuentran. Además, alerta que detrás de todo esto hay un profundo debilitamiento de los Estados Unidos, que solo desembocará en un aumento de la intervención militar, económica y política en aquellas zonas estratégicas para la provisión de recursos naturales y de seguridad. De aquí la importancia estratégica de América Latina para los Estados Unidos. El autor hace un análisis histórico respecto de la política exterior norteamericana en diversas administraciones, en el que puede demostrarse la centralidad y la prioridad estratégica de América Latina para el imperialismo norteamericano, como reservorio privilegiado y cercano de recursos estratégicos.
Por otro lado, Byung también plantea la importancia que han tomado las redes sociales mediante las nuevas tecnologías para el desarrollo de las personas.

1.3.3.2. La Web y sus antecedentes en el período estudiado

Como mencionamos en párrafos anteriores, las redes sociales, en las cuales hoy se dan los debates públicos, corresponden a un periodo posterior al aquí estudiado. Sin embargo, podemos decir que, en el periodo estudiado, observamos los antecedentes de la era digital que se dieron con la globalización. En las películas del corpus se observa el uso de la Web por agentes de las distintas agencias gubernamentales. También en los satélites que se usan en películas como *Clear and Present Danger* (1994), donde vemos los teléfonos y otros dispositivos de comunicación que pueden ser rastreados desde los Estados Unidos, etc. O en *Mc Bain* (1990) donde convocan a manifestarse al pueblo mediante los medios de comunicación.

Ibarra Colado (2002: 9-10) describe la globalización como un nuevo edificio con tres pisos, en cuya planta alta se hacen las grandes transacciones económicas del mundo y están los grandes capitales transnacionales, es el mundo del capitalismo académico y sus nuevos productores de conocimiento. Y en la planta baja del edificio están las empresas satelizadas, la producción en masa, los grandes inventarios y el creciente trabajo precarizado de estas fábricas tayloristas-fordistas. Por último, el sótano, donde están confinados, los excluidos.

Sostiene Castells (2000: 62) que los avances tecnológicos tratan de procesos por desarrollar. Las personas que usan estas nuevas tecnologías podrían tomar el control de estas herramientas digitales como internet. Así plantea que podría existir un profundo vínculo entre la cultura de la sociedad y las fuerzas productivas.

Byung (2014) plantea que toda esta sociedad en la que vivimos conectados a las redes sociales se basa en una nueva estructura de poder, que llega a nosotros de manera no invasiva, pero que la finalidad es la misma que las de aquellas viejas herramientas y técnicas de dominación ejercidas por las clases dominantes, basadas en el castigo, la represión y el control directo de aquello que los individuos hacían. La psicopolítica es el instrumento mediante el cual de forma invisible se va seduciendo a las personas para que cooperen voluntariamente, evitando así toda forma de resistencia directa al proceso de dominación. Este autor opone el concepto de «psicopolítica» al concepto de

«biopolítica» de Foucault (2007), en que el poder se da ejerciendo el control de los cuerpos, en función de facilitar las prácticas gubernamentales.

Por todo esto no hay que perder de vista los aportes de Rifkin (2003: 18), quien plantea que en esta nueva sociedad global la producción cultural está eclipsando la producción física en el comercio y el intercambio mundial. En la actualidad las grandes empresas culturales como Disney o Sony han desplazado a las de la era industrial como Exxon, General Motors, USX y Sears. Los gigantes de los *mass media* aprovechan la revolución digital para conectar el mundo y de esta forma empujan la esfera cultural para introducirla en la comercial, donde se vende como experiencias culturales prefabricadas y personalizadas para sus clientes, como productos de ocio y entretenimiento.

Otros autores han profundizado en estas características del contexto actual. Por ejemplo, Zygmunt Bauman (2007: 8) utiliza la metáfora de lo «líquido» para describir la sociedad actual, de este modo plantea que los líquidos no tienen forma propia y más bien adoptan la del recipiente que los contiene. Los fluidos no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial, pero neutralizan el impacto del tiempo, los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, solo llenan «por un momento». En este sentido, hay autores que han reelaborado los planteos de Bauman sobre la «modernidad líquida», entre otros Area Moreira y Ribeiro (2012), quienes analizan la cultura actual como una «cultura de la información líquida» frente a la «cultura sólida» de los siglos XIX y XX.

Giddens (1996), Beck (1996, 1997) y Bauman (2005) señalan algunos de los cambios en los órdenes socioculturales contemporáneos. La propuesta de Giddens da cuenta de una tesis sobre «la reflexividad» en tanto factor clave de la modernidad que tuvo un rol crucial en su radicalización. Giddens caracteriza la «radicalización» como una transformación que lleva un nuevo mundo de experiencia. La reflexividad es un proceso en el cual los contextos sociales se observan a sí mismos y obran en sintonía con esa información. Esta categoría que Giddens llama reflexividad interviene en

vivencias cotidianas de las personas, que en un análisis profundo de su propio ser, observan sus propias acciones vinculadas a transformaciones externas y toman acciones determinadas. Esto ocurre porque las prácticas sociales cotidianas son mediadas tanto por el lenguaje que se adquiere en la experiencia humana como por los procesos de socialización. Más tarde, también por otros medios como los textos escritos y los medios de comunicación; todos medios propios de la modernidad que llevan a las personas a cuestiones que se alejan de la vida diaria.

Beck llama a esta nueva ordenación la «sociedad del riesgo», caracterizada por aquellos resultantes y peligros de la sociedad industrial. Es decir, esta nueva coyuntura social es resultado del auge de los logros de la modernidad, que se han ido reestructurando por medio de su propia dinámica. Este autor propone pasar de la «modernidad simple» de la sociedad industrial de clases a la «modernidad reflexiva» que da cuenta del momento en el que la modernidad se autoconfronta, se vuelve hacia sí misma.

Byung reflexiona en varios de sus libros, como *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, cómo la noción de la psicopolítica ejerce una dominación que se muestra seductora e inteligente y las personas se someten de forma voluntaria. Byung parece repasar los aportes de Postman (1985), quien comparó las dos sociedades futuras predichas por Orwell en *1984* y por Huxley en *Un mundo feliz*. Postman plantea que Orwell pronosticó que seríamos vencidos por la opresión impuesta, temía la prohibición de los libros y la falta de información, que ocultarían a las personas la verdad. Es decir, Orwell advirtió el peligro de que nuestra cultura se convirtiera en una cultura cautiva. En contrapartida, Huxley predijo que las personas podrían llegar a amar su propia esclavitud y adorar las tecnologías que anularan su capacidad de pensar, temía que no hubiese razón para prohibir ningún tipo de libros y que se diera tanta información, que las personas se volvieran pasivas y egoístas y que la verdad fuese sumergida en un océano de irrelevancias. En conclusión, Huxley estaba preocupado porque nuestra cultura se transformara en algo trivial, ocupada sólo por algunos equivalentes de sensaciones varias. En su libro, Postman expone la hipótesis de que si bien ambos autores advirtieron cuestiones y aspectos hoy en plena vigencia, fue quizás Huxley quien más

acertó en sus consideraciones de la sociedad actual. En esta descripción de Huxley, con la que Postman coincide, hay mucho en común con la obra de Byung. Para Forte (2018), *La sociedad del cansancio* (2014) es un texto crucial de Byung ya que piensa que este autor puede ayudar a comprender la función que tienen los sujetos en la ordenación digital en un mundo feliz de ilusión y desilusión encadenadas.

Al analizar a Byung en *La sociedad del cansancio,* Forte (2014: 277) describe el nuevo orden mundial de disolución de fronteras de la globalización, que se caracteriza en lo cultural por la hibridación, que es opuesta a la inmunización, y en lo filosófico, a la dialéctica de la negatividad, pues lo negativo se diluye en el marco de la desaparición de la otredad.

En este breve pero intenso recorrido por diferentes caracterizaciones sobre la época actual, siguiendo diversos autores, desde diferentes perspectivas y mediando grandes debates, todos acuerdan en que se está ante un momento particular con características propias que marcan un cambio. En esa transformación son cruciales los *mass media* y las nuevas tecnologías del nuevo espectro digital, cuyos primeros antecedentes se observan en muchas de las películas aquí estudiadas.

Muchos de los autores tanto de la izquierda como de la derecha plantean posturas críticas frente al globalismo. Nutridos de pensadores como Marx, Engel, Gramsci y Foucault, plantean variantes a las sociedades industriales releyendo y poniendo en discusión los textos de estos críticos que denunciaron las injusticias del sistema de la era industrial.

Hasta ahora, esta nueva etapa ha tomado diversos nombres según los distintos autores: globalización, sociedad del conocimiento, sociedad del riesgo, modernidad líquida, tardomodernidad. Aún no existe un consenso en la denominación. Pero de los debates se desprende que es evidente que la nueva etapa ha implicado un cambio sustancial. Sin embargo es bueno destacar y reflexionar sobre que si en la modernidad, la Iglesia y la escuela fueron las instituciones más importantes para la gobernabilidad del sistema, en esta nueva etapa, como destacan muchos autores, son las industrias culturales y los *mass media*, junto a las nuevas tecnologías de la comunicación, las herramientas que se hacen cruciales, y por eso hacia allí han desembocado

los debates filosóficos, políticos y culturales. Y esto queda plasmado en el periodo estudiado en esta investigación.

1.3.4. Cine clásico

La noción de «cine clásico»[34] se tomará de Bordwell y Tompson (1995), quienes junto a autores como Deleytor, De Luca y Rivalou, entre otros, definen la producción de Hollywood como su prototipo. Asimismo, con «cine clásico» hacemos referencia a lo que Burch (1999) clasifica como «un modo de representación institucional». Cabe destacar que el cine clásico tuvo su auge con el comienzo del cine sonoro, y su final con el advenimiento de la televisión. Este fue un cine de géneros, y estos, siguiendo a Gubern (1983), fueron herramientas de la industria de Hollywood para organizar la distribución y la comercialización de sus productos. Entre las décadas del treinta y del cincuenta Hollywood estuvo manejada por unas pocas productoras: Paramount, MGM, Warner, 20th Century Fox y RCO. Además de producir y distribuir las películas, estas empresas tenían circuitos de exhibición, y controlaban así el negocio cinematográfico entero.

MGM se dedicó a los musicales y las comedias sofisticadas; Universal, a películas de terror; Wagner, a dramas sociales, etc. Era lógica, entonces, la relación entre ciertas compañías y ciertos artistas, por ejemplo Bela Lugosi y Boris Karloff con Universal. Esto también se debe al uso comercial que la cinematografía norteamericana hizo de sus «estrellas», o la imposición del *star system*, surgido ya en 1910 por iniciativa de Carl Laemmle, quien ponía

[34]Para más referencias, se puede mencionar el trabajo de Bordwell y Thompson (1995), quienes *a*l caracterizar al cine clásico de Hollywood, plantean que en este tipo de cine: a) la historia se origina en la acción de los personajes individuales, que actúan como agentes causales; b) la narración se focaliza en situaciones psicológicas personales; c) existe una fuerza contraria que crea un conflicto; d) la causa y el efecto implican un cambio; e) el tiempo está supeditado a esta cadena de causa-efecto de muchas maneras; f) varios recursos específicos unen el tiempo del argumento con la cadena causa-efecto de la historia: la cita y el plazo límite. En general, la motivación en el cine narrativo clásico será tan clara y completa como sea posible. En la historia hay una realidad que se presenta como «objetiva». Además, la narración está situada en el extremo del conocimiento ilimitado, incluso si seguimos a un mismo personaje. Excepto en géneros que dependen del misterio. Además, el espacio cinematográfico está subordinado a la causalidad por medio del montaje continuo.

carteles con los nombres y las fotos de los artistas que participaban en sus películas.

Las películas seleccionadas entroncan con los lineamientos del cine clásico y se suscriben a una estética de lo híbrido que caracteriza a la cultura norteamericana, en la que imperan el collage y otras formas de yuxtaposición sin un fundamento normativo (Jamenson, 1991). Esta estética ha caracterizado el cine de Hollywood de las últimas décadas. Autores como Fuenzalida (1984), Mercader (2002), La Ferla (2009), Fernández Paredes (2008) y Sánchez-Escalonilla (2009) han coincidido en que la hibridez ha acaparado los géneros, los estilos y las estéticas de los *mass media*, sobre todo en el cine de Hollywood en los últimos treinta años. En este sentido, otros autores como Martín-Barbero (1987) han hablado de desorden cultural; García Canclini (1989), Mignolo (1999) y Bhabha (2002), por su parte, han aportado a la categoría de lo híbrido desde aspectos políticos e ideológicos que coinciden con lo apuntado por los autores que destacan lo híbrido desde el punto de vista estético. A esto también apunta Deleyto (2018), quien plantea que una buena parte de la cultura norteamericana contemporánea se ha definido mediante conceptos como la hibridación, la multiplicidad y la fragmentación.

1.3.5. Representación cinematográfica

También es pertinente destacar que Kuhn (1991) señala que las películas como productos culturales no funcionan independientemente de sus condiciones institucionales de existencia. El aparato cinematográfico está constituido por los contextos de recepción de los textos de las películas. Cabe destacar que en este proyecto se considera al cine como un espacio en el cual se desarrollan luchas, debates y negociaciones vinculados a diferentes posiciones ideológicas y lineamientos políticos. Por eso interesa considerar la compleja relación que el cine de Hollywood sostiene con los lineamientos del Departamento de Estado norteamericano. Se tendrá en cuenta la definición de Casetti y Di Chio (1991), quienes ven en la representación cinematográfica un doble y contradictorio recorrido: por un lado, hacia la representación fiel, y por otro, hacia reconstruir un mundo

situado a cierta distancia de su referente. Representar tiene así dos direcciones: en busca de la «presencia» de algo y en busca de su «ausencia». En este punto, esta definición brindada para el cine específicamente es coincidente con el trabajo de Chartier (1996), quien para la representación histórica plantea la relación de una imagen presente con un objeto ausente.

1.3.5.1. Acto de representación

Asimismo, se consideró que el «acto de representación», como señala Quin (1996): a) expone algo nuevo y a la vez selecciona sobre la base de ciertos criterios, que incluyen algún tipo de prejuicio; b) caracteriza de manera política y social a un grupo cuando se da cuenta de ellos de manera típica y reiterada mediante unos pocos símbolos; c) da cuenta de la interpretación del espectador. Es decir que no se puede asegurar una interpretación predeterminada por parte del público.

1.3.5.2. Formas de representación

Antes de introducirnos en cada una de las formas de representación. Nos detendremos a explicar de donde surgió cada una de ellas. Por un lado, están los aportes de la obra de Prat (2011) los mismos son explicados para la literatura de viajes de los siglos XVIII y XIX. A partir de allí, surge la anticonquista, que aquí se reelabora para el cine. Otro aporte de Prat (2011) es la autoetnografia, que se reelabora aquí, pensando hasta donde puede ser autoetnografica una película que se hace en una industria cultural hegemónica, por esto la planteamos como de rasgos autoetnograficos. Por último en cada época particular se observó que surgía un grupo de películas que planteaban temáticas críticas, de allí surgió la ficción crítica. Iturriaga Barco (2008) indagó el cine post-11s señala las películas criticas que surgieron en ese periodo y que eran criticas al sistema dominante de ese momento.

Entre las formas de representación, profundizamos en las siguientes, aunque no son las únicas:

-Anticonquista (Pratt, 2011):

Tiene como objetivo asegurar la inocencia de la burguesía y reforzar la idea de dominación y superioridad europeas. En el corpus son las películas que apoyan una concepción de los Estados Unidos como única superpotencia: *Scarface* (1983), de Brian De Palma; *Romancing the Stone* (1984), de Robert Zemeckis; *Commando* (1985), de Mark L. Lester; *Predator* (1987), de John Mc Tienan; *Stand and Deliver* (1988), de Ramón Menéndez; *Delta Force II* (1990), de Aaron Norris; *McBain* (1991), de James Glickenhaus; *Carlito`s way* (1993), de Brian de Palma; *Clear and Present Danger* (1994), de Phillip Noyce; *My Family* (1995), de Gregory Nava; *Dangerous Minds* (1996), de John N. Smith; *The Mask of Zorro* (1998), de Martin Campbell; *Blow* (2001), de Ted Demme; *Collateral Damage* (2002), de Andrew Davis; *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez; *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson; *Miami Vice* (2006), de Michael Mann; *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), de Steven Spielberg; *Machete* (2010), de Robert Rodríguez; y *Fast Five* (2011), de Justin Lin. Es decir, veintiuna de las veintiséis películas analizadas.

Asimismo pueden subdividirse según diferentes lineamientos:

a- Anticonquista conservadora: Aquellas películas que apoyan, reivindican y aseguran la inocencia, con particular énfasis los gobiernos de Regan, George H.W. Bush y Bush Hijo. En este sentido algunas de ellas pueden hacer una crítica punzante a los gobiernos progresistas tales como los de Carter y Clinton, que marcaron a lo largo de las décadas el peligro de ser tolerantes con el comunismo y los gobiernos de izquierda. Asimismo apuntan a los gobiernos del socialismo del siglo XXI como herederos de anteriores gobiernos de la izquierda y vinculados al comunismo, en forma solapada. La Anticonquista conservadora está presente en las genealogías de acción, ucronías, fantasías de aventuras y *teacher films*. Pero no aparece en las de cine *noir* en el corpus. Entre otras: *Scarface*; *Comando; Predator*; *Stand and Deliver*; *Delta Force II*; *McBain*; *Collateral Damage*; *Miami Vice*; e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull.*

b- Anticonquista progresista: Aquellas películas que apoyan, reivindican y aseguran la inocencia, con particular énfasis de los gobiernos de Carter y Clinton. En este sentido algunas de ellas pueden hacer una crítica punzante a los gobiernos de Reagan, George H.W. Bush y Bush Hijo.

Reivindican las políticas sociales de estos gobiernos para los pobres y para las minorías. En el corpus analizado: *Carlito's Way; Dangerous Means*; y *Clear and Present Danger.*

c- Anticonquista patriótica: Este tipo de anticonquista, a diferencia de los dos anteriores, nunca critica a ningún gobierno norteamericano. Reivindica y asegura la inocencia de la historia y los hechos que hicieron parte de la historia de los Estados Unidos tal y como hoy los conocemos. También puede reivindicar las libertades de los ciudadanos norteamericanos y los beneficios de esa nacionalidad. Pero los reclama para nuevas identidades/nacionalidades. Como ocurre en *Once Upon a time in México* y en *Machete.*

Asimismo, pueden mostrarnos el pasado o bien el presente naturalizando que todo lleva a justificar y asegurar la inocencia y la idea de los Estados Unidos como líder mundial y sus actuales fronteras. También observamos una naturalización de los productos manufacturados en USA y exportados al resto del mundo. La historia de cómo se formó la nación norteamericana —sus luchas y sus guerras— reelaborada a favor del país del norte. También una comparación con otros imperios o regímenes de gobierno. Entre otras podemos mencionar *Romancing the Stone; The Mask of Zorro; Apocalypto; Miami Vice; Indiana Jones IV;* y *Fast Five.*

-Con rasgos autoetnograficos (Pratt, 2011: 35): Se refiere a instancias en que los sujetos colonizados emprenden su propia representación, de manera que se comprometen con los términos del colonizador. Si los textos etnográficos son un medio por el cual los europeos representan para ellos mismos a sus (usualmente subyugados) otros, los textos autoetnográficos son los que los otros construyen para responder a esas representaciones metropolitanas o para dialogar con ellas. Tomando y reelaborando la categoría autoetnografía o expresión autoetnográfica de Pratt (2011), pero ajustándola al cine hegemónico de Hollywood, no podemos hablar en los mismos términos de esta autora, por esto decimos que se trata de una categoría que contiene rasgos autoetnográficos, ya que el lenguaje audiovisual que utilizan es el mismo que el resto de los autores hegemónicos. La palabra «autoetnografía» cobrará gran importancia para

develar los relatos de la dominación imperial y de la resistencia vistas desde el lugar en que ocurrían.

Observamos que de las películas analizadas en esta tesis, hay siete que muestran este tipo de representación: *The North* (1983), de Gregory Nava; *Stand and Deliver* (1987), de Menéndez; *American Me* (1992), de Edward James Olmos; *My Family* (1995), de Gregory Nava; *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez; *Bordertown* (2007) de Gregory Nava; *Machete* (2010), de Robert Rodríguez; presentan *rasgos autoetnográficos*. También veremos que sus directores tienen ciertas preocupaciones en común: la identidad latina en la nación norteamericana y el singular aporte que esta comunidad le ha hecho a esa nación. Asimismo, los conflictos entre la identidad y la incorporación a la nación anglicana (en *The North, Stand and Deliver, American Me, My Familiy, Bordertown* y *Machete*). La problemática de las migraciones ilegales y el peligroso cruce de la frontera México-Estados Unidos (en *The North, My Family, Bordertown* y *Machete)*. Con particular énfasis en las migraciones provocadas por la huida de regímenes autoritarios (lo vemos en *The North, Stand and Deliver, American Me, My Familiy, Once Upon a time in México, Bordertown, Machete).* El éxito de los individuos latinos en los Estados Unidos (en *Stand and Deliver, American Me, My Familiy,* y *Bordertown*). El «México perdido» (en *American Me, My Familiy, Once Upon a time in México, Bordertown* y *Machete).* La problemática de las pandillas (en *Stand and Deliver, American Me* y *My Family*).

-Ficción crítica: Hace referencia a un grupo de películas en que el arco dramático de la trama indagan y cuestionan el estado de cosas, sus temáticas van variando según las épocas. En nuestro corpus hay seis películas que pueden pensarse como ficciones críticas: *The North*; *Salvador*; *American Me*; *My Family*; *Traffic*; *Crash* y *Bordertown*. Asimismo pueden dividirse en:

a- Ficción crítica década del ochenta:

Como veremos en el análisis de las películas del corpus, en particular la década de los años ochenta se cuestionaba la concepción del mundo bipolar y la lucha que estaban encabezando los Estados Unidos contra la ex URSS. En nuestro corpus hay dos películas: *The North* y *Salvador*.

Nos muestran las preocupaciones por las dictaduras latinoamericanas, tanto de izquierda como de derecha. Se plantean la preocupación por las víctimas, las dictaduras y las violaciones de los derechos humanos, y la responsabilidad que tienen los diferentes gobiernos norteamericanos, en tanto un país que lideraba uno de los dos polos en medio del contexto de la Guerra Fría. La crítica de la mayoría de estas películas apuntaba más que nada contra la Guerra de Vietnam, pero también contra la injerencia de los Estados Unidos en otros países del Tercer Mundo. Entre esas películas podemos mencionar *The North* y *Romero*. En la ficción crítica de los ochenta estuvo presente, además, el debate entre dos generaciones, aquellos que ganaron la Segunda Guerra Mundial y los que perdieron en Vietnam. Un llamado por parte de este grupo de directores en contra de las guerras y de que los Estados Unidos se involucraran en conflictos que les eran ajenos. Entre otras películas podemos mencionar *Apocalypsis Now* (1979)[35], de Francis Ford Coppola; *Rambo: First Blood* (1982), dirigida por Ted Kotcheff; y *Platoon* (1986)[36], *Born on the Fourth of July* (1986) y *JFK* (1991), las tres de Oliver Stone, entre otras. Podemos asociar en varias oportunidades este tipo de producciones norteamericanas que de alguna manera estaban alineadas, con directores como el italiano Gillo Pontecorvo y películas con temáticas como *Queimada* (1969), o como Costa Gavras con *État de siège* (1972) o *Missing (1981*). Respecto de esta última, particularmente por sus actores protagónicos, de nacionalidad norteamericana y a su sistema de estrellas, muchas veces se cree que puede suscribirse al cine de Hollywood cuando en realidad no pertenece a esa industria cultural. Aunque fuera de Hollywood, todo este cine también mostró las preocupaciones de una época en un contexto internacional, por las dictaduras y los regímenes dictatoriales y la problemática de los derechos humanos.

b- Ficción crítica década del noventa:

[35]*Apocalypsis Now*: El capitán Willard, oficial del Ejército de los Estados Unidos, tiene la misión de entrar en Camboya y eliminar al coronel Kurtz, un rebelde.
[36]*Platoon*: En medio de la Guerra de Vietnam, Chris ha ingresado al Ejército de los Estados Unidos y debe ir a la frontera entre Vietnam y Camboya para incorporarse a un pelotón. Allí se enfrenta con la crueldad de la guerra y las tropas norvietnamitas, así como con las difíciles relaciones con sus camaradas de armas.

Hacia los años noventa la ficción crítica centró la mirada en los problemas que conllevan la globalización, la migración, la falta de políticas públicas en el interior de los Estados Unidos en relación con los pobres y las minorías y cómo se estaba perdiendo la guerra contra las drogas. Asimismo, nos traen el apogeo de las redes del narcotráfico en el contexto de la globalización, atravesadas por la corrupción de las distintas agencias burocráticas. Tal como ocurre en *American Me* (1992), de Edward James Olmos; *My Family* (1995), de Gregory Nava; y *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh.

c- Ficción crítica (post 11-s) (Iturriaga Barco, 2008): Hace referencia a un grupo de películas post 11-s, que desde sus tramas o argumentos criticaban los lineamientos políticos de la concepción del mundo unipolar en que los Estados Unidos era la única superpotencia. Estas películas surgen en contrapartida de la imagen idílica que Hollywood ha creado de los Estados Unidos. Se centran en las contradicciones éticas, sociales y económicas del país norteamericano. Desde comienzos del siglo XXI ha servido como punto de gestación para una serie de cineastas que no han dudado en analizar la idiosincrasia del país. Los temas recurrentes de sus visiones críticas serán asuntos como la culpa, la violencia, la venganza o la redención. Del corpus hay dos películas que pueden pensarse como ficciones críticas: *Crash* (2004), de Paul Haggis, y *Bordertown* (2007), de Gregory Nava.

1.4. Personajes/Estereotipos/Arquetipos

En esta investigación se trabajará con las representaciones de los arquetipos de espacios y de sujetos. Por «arquetipos» se entenderán, junto con Casetti y Di Chio (1991), como se discutió previamente, aquellas representaciones que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse. Cabe mencionar que han sido muchos los autores que, desde disciplinas distantes del cine, han aportado a la categoría de arquetipos, como Warburg (2005), quien plantea analizar mediante las imágenes los mecanismos por los cuales una idea visual, un accesorio, un detalle, transita por el tiempo, apareciendo y desapareciendo de las representaciones visuales, influido por elementos de cultura, política, economía, como también por cuestiones religiosas.

1.4.1. Arquetipos de sujetos

Cabe destacar que solo en algunos casos se hará referencia al concepto de «estereotipos» entendidos desde Amossy y Herschberg Pierrot (2001: 32) como «representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, por medio de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno», como se discutió previamente. La importancia de estos esquemas preexistentes radica en que median las relaciones del hombre con el mundo, siguiendo a Amossy y Herschberg Pierrot (2001: 32) a pesar de que en el uso corriente el término «continúa generalmente designando una imagen colectiva cristalizada, considerada desde un ángulo peyorativo». También prestaremos atención a los aportes de «estereotipo» que brinda Bhabha (2002: 91), quien lo define como una «forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está en su lugar, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente». Para este autor los significados de los estereotipos que se encuentran en el discurso tradicional tienen una base racial con la que los dominadores pretenden justificar su dominio. Esta justificación está vinculada con la construcción de estos estereotipos, existe en ellos una intención de gobernabilidad de los subalternos. Los estereotipos se sostienen en cuestiones políticas y económicas fundamentalmente, pero también están los de orden cultural y racial.

En el presente trabajo se considerarán los arquetipos que configuran los personajes de los films que integran el corpus. El concepto de «personaje» se tomará de Kuhn (1991), quien los define como ejes de la acción. Por otro lado, se recurrirá a los aportes de Krotz (2002), quien señala que desde los primeros tiempos de la llegada de los europeos, se intentó clasificar a los «nativos». Colón en su diario habla de ellos y presenta tres concepciones que podrían imbricarse entre sí: nativos como «seres bellos»; nativos como «seres subhumanos» (entre los que podríamos incluir a los pueblos subdesarrollados caracterizados según los aportes de Dorfman y Mattelart, 2012) y nativos como «seres demoníacos», categoría que en este trabajo no se utilizará, porque al comenzar el trabajo de caracterización generaba confusión e imprecisiones. Por otro lado, con el análisis de la película *Predator* (ver el Capítulo 3) observamos que se utiliza para un alienígena que no tiene vinculación a una identidad, o etnia alguna.

Además, se considerará el «arquetipo de héroe solitario», que explora Tudor (1989), para el *western,* y el «arquetipo de bandolero o bandido», que a su vez se dividirá en tres subcategorías: el «bandolero de la venganza de sangre», el «bandido protector del pueblo» (se toman de los aportes de Hobsbawm, 1983) y el «bandido traidor». Por último, se recurrirá al arquetipo de «veedor blanco» propuesto por Pratt (2011). Asimismo, se prestará especial atención a estos sujetos cuando sean femeninos, en cada una de las categorías mencionadas.

-Nativo:

Como señala Krotz (2002), desde los primeros tiempos de la llegada de los europeos, se intentó clasificar a los «nativos». Colón en su diario habla de ellos y presenta tres concepciones que podrían imbricarse entre sí:

a- Nativos como seres bellos: son aquellos arquetipos de los habitantes originarios que son concebidos como jóvenes, garbosos y hospitalarios, y parecen acercarse a la inocencia original del Paraíso por su desnudez y por su desconocimiento del filo de las espadas de acero. Tienen una bondad intrínseca.

b- Nativos como buenos salvajes: De la anterior categoría se desprende y evolucionará luego el arquetipo del «buen salvaje», figura de la que existen variantes que sobreviven hasta el día de hoy. En este trabajo se utilizarán ambos términos de modo distinto y separado: el arquetipo de ser bello estará ligado a lo pasivo como femenino; el arquetipo de buen salvaje se asociará a lo pasivo como lo hospitalario y la aceptación y el respeto a lo impuesto por los seres del centro o imperio.

c- Nativos como seres subhumanos: son aquellos arquetipos de los habitantes originarios que son concebidos como una especie de seres inferiores a los humanos. Comenzó a forjarse un estereotipo que también se utilizó, más tarde, para describir a la población mestiza. Y fue crucial a la hora de justificar tanto el paternalismo, como el enriquecimiento y la expansión de los conquistadores. Es decir, los nativos eran seres humanos inválidos que solo podían tener lugar en la sumisión política y cultural. Dentro de la categoría de subhumanos podríamos incluir a los pueblos subdesarrollados caracterizados según los aportes de Dorfman y Mattelart

(2012), que son comparados con niños a los que hay que educar, vigilar y castigar; todo para que aprendan cuál es su lugar en el sistema-mundo del imperio.

Hay una relación de dominación que se plantea con estos extranjeros, que llegan desde la metrópolis a traerles su civilización y sus técnicas, y los nativos, que aceptan este control de las autoridades de la metrópoli y dan a cambio pasivamente sus riquezas. Los metropolitanos no solo buscan tesoros sino que además les ofrecen sus productos culturales, en los que los nativos son representados y estereotipados, y así pueden cumplir el rol que se les ha asignado. Es decir, no podrán salir jamás de sus geografías lejanas, pertenecen al pasado, por tanto no tienen futuro. Nunca podrán conquistar el progreso, sino que les llegará de afuera y en forma de juguetes, es decir, como objetos llamativos pero de escaso valor, que percibirán como elementos mágicos. Y se les tiene prohibido civilizarse, así como los países que habitan no pueden dejar su situación prototípica, es decir, permanecen prisioneros en su propio exotismo.

-Héroe solitario:

Para definir este arquetipo se recurrió a una categoría que explora Tudor (1989) para el *western* y que denomina de este modo ya que se trata de una figura que posee un individualismo muy particular. El héroe del *western* está orientado hacia adentro, se lo reconoce por su acción antes que por la palabra. En los clásicos *westerns* era el hombre pragmático e individualista del Oeste. Pero también muchas veces sus actos desprovistos de egoísmo sellan su destino. La civilización llega al Oeste o bien a la periferia a costillas de este héroe solitario y de la integridad individualista que él defiende. El código de honor que representa este arquetipo es parte integrante del paisaje del *western*, y muchas veces a ella se asocia la venganza, uno de los temas argumentales más frecuentes de este género. A este tipo de arquetipo se le plantea un conflicto: unirse a la civilización o marcharse. Está muy anudado a su entorno social con su estructura básica: la familia. Los hombres que asumen esta caracterización son de dos tipos: el incorruptible hombre de ley que sigue el mito de Wyatt Earp y el bandolero.

-Bandolero o bandido:

Para definir estos arquetipos se tomó la definición de la RAE, que refiere a aquel que asalta o roba, o que mediante engaños estafa. A esta acepción se la asoció con algunas otras categorías:

a-El bandolero de la venganza de sangre, que es aquel arquetipo que, según Hobsbawm (1983), es un individuo que lucha con y para los de su sangre contra otro grupo de parentesco. Todos los miembros de la comunidad de sangre, incluidos los bandoleros, pueden considerarse enemigos de los forasteros explotadores que tratan de imponerles su ley. Está muy claro que estos arquetipos han estado presentes en los personajes de la mayoría de los *westerns*. El bandolero de venganza es el típico antagonista del héroe en las clásicas películas del Oeste. Por ejemplo, Liberty Valance en *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), dirigida por John Ford. A esta primera categoría que aporta Hobsbawm hay que agregarle un matiz o bien una subcategoría, la de los bandidos peligrosos, es decir aquellos que pueden ocasionar daño, o algún grado de riesgo.

b-El bandido protector del pueblo es aquel arquetipo que también fue planteado por Hobsbawm. El arquetipo del bandido protector del pueblo suele asociarse a Robin Hood, es aquel que es visto por los pobres como un protector idealizado. Por esto mismo, lo protegen y construyen con su persona un mito. Este bandido protector es el que roba al rico para ayudar al pobre. Nunca mató, excepto en legítima defensa o por justa venganza. Este personaje tiene una forma de vida acorde a su rol: se mezcla entre la gente, con el pueblo, lleva una existencia humilde, etcétera.

Se agregará una tercera categoría que se aleja de las anteriores, pero que se considera que enriquece el análisis:

c-Bandidos traidores: son aquellos arquetipos de sujetos que traicionan o no tienen códigos con sus propios pares, o bien son más perjudiciales de lo que aparentan por su falsía. En general, este personaje está asociado o vinculado al poder o al circuito de dominación regional.

-Veedor blanco:

Al conformar el corpus, se hizo evidente que el protagonismo de las películas lo tenían personajes de origen anglosajón y no latinoamericano,

como se analizará más adelante. En su mayoría eran norteamericanos, aunque no todos. Y al mismo tiempo, de ese grupo mayoritariamente norteamericano, casi todos tenían un origen anglosajón, y otros eran de origen latino, afroamericano, etc., pero totalmente asimilados a la vida y cultura norteamericanas. Se trataba de personajes que muchas veces ingresaban en espacios latinos o se vinculaban con comunidades de ese origen. En ese sentido, puede citarse la pregunta que se hacen Dorfman y Mattelart (2012: 95): «Pero ¿qué buscan de verdad estos aventureros que egresan incesantemente de su ciudad y de su claustrofobia? ¿Cuál es, en última instancia, el motivo de su fuga del centro?».

Veremos en el corpus que hay varios personajes que salen del centro por diferentes motivos y dan cuenta de las diferentes respuestas a estas preguntas. Generalmente van en busca de algo que les falta o que el centro no les puede brindar: riquezas, justicia, refugio, etcétera.

Para abordar a esos ciudadanos del centro por una vía de análisis que sirviera al desarrollo de la hipótesis planteada, se recurrió a la categoría de veedor blanco propuesta por Pratt (2011), quien con ella se refiere a aquel sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo, es decir aquel sujeto por cuya mirada conocemos los espacios y los sujetos que este ha contemplado. El arquetipo del veedor blanco es el protagonista de los relatos imperiales. Estas historias tienen la finalidad de poner en práctica estrategias narrativas que se asocian con el expansionismo imperial, es decir estrategias de inocencia y afianzamiento de la hegemonía.

1.4.2. Arquetipos de espacio

En el desarrollo del trabajo se considerarán también los arquetipos de espacio según el aporte teórico de López Lizarazo (2010). El espacio es crucial en este análisis por su importancia desde lo físico-simbólico, y porque aporta el tiempo y la acción que expresa la existencia de seres humanos/personajes. López Lizarazo (2010: 109) lo define como la «extensión que contiene toda la materia existente y la parte que ocupa cada objeto sensible». En el espacio se establecen relaciones geopolíticas e históricas. Además, problematiza la noción de exotismo con que

clásicamente se ha rotulado al espacio americano. Esto es la resultante de la tradición europea de describir, catalogar y clasificar la geografía del Nuevo Mundo. El autor retoma a Said (2002) al referirse a la alteridad que experimenta Occidente cuando se enfrenta a todo aquello que le es extraño y que clasifica como exótico.

Las categorías aportadas por Tudor (1989) serán centrales para analizar los arquetipos de espacio: «desierto», «jardín», «frontera» (este último podría pensarse en relación con la zona de contacto de la que habla Pratt(2011: 34) Estos tres espacios Tudor (1989) los observa para el *western* quien señala que a partir de la relación civilización y barbarie, se ha visto a través simbolismo de otros dos ejes simbólicos: el jardín y el desierto; y del contraste entre ambos espacios surge la frontera. Estos tres espacios Tudor (1989) los identifica en la obra del creador del *western* John Ford, quien a su vez los tomó de sus lecturas de la obra de Nash Smith, historiador de la conquista y colonización del Oeste norteamericano.

Asimismo se hizo necesario sumar un cuarto espacio, el «orfanato», de Dorfman y Matterlard (1972), que describen en su libro *Para leer al Pato Donald* para caracterizar el mundo de *Disneylandia.*

En el análisis de los arquetipos de los espacios (así como de los personajes) del corpus seleccionado, se recurrió al conjunto de rasgos propios del *western*, al que se hará especial mención en páginas siguientes. A estos fines, se definen una serie de espacios que se tendrán en cuenta para analizar las películas del corpus, como otra categoría posible para atender a la representación de lo latinoamericano:

-Jardín-desierto:

Los espacios latinoamericanos podrían pensarse también en términos de civilización-barbarie. Siguiendo a López Lizarazo (2010), tal distinción (sea vínculo u oposición) se inscribe en la tradición europea, que ha intentado explicar de este modo sus diferencias con el resto del mundo.

En el presente trabajo, se considera especialmente el pensamiento de Tudor. Él plantea que civilización y barbarie aglomeran otras oposiciones que se dan en general en el *western*, por ejemplo las que existen entre individuo y comunidad, naturaleza y cultura, Oeste y Este.

-Centro-periferia:

América Latina, en tanto espacio, ha sido representada de varios modos. Primero, como periferia en relación con un centro. De acuerdo con Pratt (2011), todo imperio configura un relato fundador que intenta construir un pasado común que reúne territorios muy distantes. La metrópolis o centro imperial define a las periferias por la diferencia del resplandor de la misión civilizadora o del flujo de capitales del desarrollo. Esta autora piensa que, para conocerse, el centro imperial depende de sus otros, por lo cual hay una necesidad de representar a sus periferias.

Tudor (1989) define la «barbarie» como el contexto de un sueño agrario o como aquello que puede asociarse a un desierto intrínsecamente hostil. En tanto, la «civilización» puede ser el espíritu comunitario de la ciudad de pioneros o un «control» no deseado por el Oeste. En estos espacios se dan por supuestas relaciones geoestratégicas como la aplicación de la ley y el orden. O bien conflictos económicos que enfrentan a ganaderos y agricultores, o a poderosos que querían expulsar a débiles comunidades o familias para extraer oro o expropiar la tierra para fructíferas construcciones de la modernidad, como grandes ciudades, presas, estaciones de trenes que pasarían por lugares estratégicos, etcétera.

Para el mencionado autor, esta relación civilización-barbarie plantea en realidad otros dos grandes ejes simbólicos que utilizan los realizadores de films para tratar al Oeste en tanto espacio: el jardín y el desierto.

-Desierto:

Se trata del arquetipo de un espacio singularmente adverso para sus habitantes. Un lugar indómito y lleno de peligros, que no ha sido conquistado ni ganado para la civilización; o bien ha sido ganado para la civilización, pero existe siempre el peligro de su pérdida. También un lugar que puede ser pasible de ser transformado a largo plazo, para que sea más favorable para la civilización o aún más indómito. Se advierte que esta transformación puede ser de dos tipos, dependiendo de si se han generado los recursos y las alianzas correctas en un lugar que se ha ganado, o si, por

el contrario, se generan estrategias incorrectas en un lugar aún más adverso o que se habrá perdido.

-Jardín:

Se trata del arquetipo de un espacio que cobija a sus habitantes y en el que todo está por hacerse; en él la naturaleza es favorable y guarda semejanza con el Edén. El jardín puede existir como una manera de pensar, recordar, soñar o proyectar esa geografía, en la esperanza o la promesa de un sueño por cumplir; también en el ideario patriótico de los Estados Unidos que busca conquistar lejanos vergeles con tesoros desconocidos.
Cabe aclarar que el desierto puede constituirse en el jardín para determinado tipo de personajes (ej. bandido) y viceversa, como se verá en el análisis.

-Frontera:

Se trata del arquetipo de un espacio que, en términos de Tudor (1989), surge a partir del contraste jardín-desierto; en donde está forjándose la civilización, donde la ley es de difícil aplicación. Clásicamente en los *westerns* este lugar era representado por los fortines, situados en los confines más lejanos, con una cercanía peligrosa respecto de los aborígenes y el peligro. Frontera puede ser una región o una ciudad donde la aplicación de la ley resulta precaria, pero en la que aún con precariedad existe control.
Por otro lado, el concepto de frontera podría pensarse en relación con la «zona de contacto» de la que habla Pratt (2011: 34), es decir el espacio y el tiempo del encuentro, el lugar y el momento en que individuos separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan. De acuerdo con esta autora, existe también el contacto en las dimensiones interactivas e imprevistas de los encuentros coloniales. Los individuos que están en contacto se constituyen en y por su relación mutua. Las relaciones entre colonizadores y colonizados son simultáneas y profundamente asimétricas.
Es interesante repasar los aportes de Fojas (2009) cuando nos habla de las películas de la zona del límite entre los Estados Unidos y México. Recordemos que son cuatro estados norteamericanos los que limitan con México: Nuevo México, Texas, Arizona, California. Todas zonas áridas a

semiáridas. Por eso a este tipo de las películas podríamos llamarlas «estética del desierto» ya que en ellas imperan las imágenes deserticas, aunque nos hablan del cruce y el límite y la franja fronteriza fáctica entre ambos países. Sin embargo, hay películas que por su temática entrarían en la clasificación de orfanato, tal como ocurre con *Traffic* (Ver Capítulo 4 Apartado: «Analisis *Traffic*»). Esta autora suscribe también el tema de la inmigración y las drogas a este tipo de películas en las cuales se enmarcan las relaciones entre mexicanos, mexicoamericanos y anglicanos. Sin embargo, *Scarface*, *Delta Force II*, *Mc Bain*, *Carlito´s way*, *Clear and Present Danger*, *Blow* y *Collateral Damage* también nos muestran los problemas de las drogas, pero completamente alejado de lo mexicano o mexicoamericano. Si bien el tema de lo mexicano y el «México perdido» es copioso en las producciones, en nuestro corpus es abarcativo de varias categorías y podría tener que ver con un eslabón que vincula el *western* clásico con las actuales películas. Tal como ocurre con la larga genealogía de las películas de «El Zorro» (Ver Capítulo 3, «Análisis *The Mask of Zorro*»).

Existe una enorme similitud en las películas que transcurren en el territorio del «México perdido» y que hoy comprenden los Estados Unidos, y las películas del *western*; podrían estar funcionando como eslabón entre las películas del *western* clásico y las actuales. Fojas (2009: 3) plantea que al igual que en los *westerns*, las tierras del «México perdido» donde se encuentra la frontera se describen como un lugar de escape para aquellos que han cruzado los límites de la ley. Sin embargo, destaco que hoy en día observamos que otros lugares ocupan esa referencia del escape. Por ejemplo, Venezuela en *The Next Three Day* (2010), de Paul Haggis, o en uno de los capítulos de los Simpson: «My Big Fat Geek Wedding»[37], o en *Public Enemies* (2009), de Michael Mann. También la Patagonia o Bolivia: no se puede soslayar al respecto la vida de Buch Cassidy y Sundance Kid, dos famosos bandidos del Viejo Oeste Americano que llegaron a la Patagonia, vivieron durante varios años en la provincia de Chubut, Argentina, y terminaron su recorrido delictivo en Bolivia, donde fueron

[37]«My Big Fat Geek Wedding»: episodio dirigido por Mark Kirkland, en que el jardinero Willie McDougal destruye una pelota de kickball con su tractor, creyendo que había matado a un niño, se va a una carretera con su tractor y grita «¡Venezuela, ahí voy!».

abatidos. Parte de sus aventuras quedaron plasmadas en la película *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), de George Roy Hill.
Otro aspecto revelador puede verse en las películas *Butch and Sundance: the early days* (1979), de Richard Leste, y *Blackthorn* (2011), de Mateo Gil: parte de las vivencias reales de Buch Cassidy transcurren dentro de los Estados Unidos, en los estados de Utah (donde nació), Nevada, Wyoming, Colorado, Texas y Nuevo México, que conforman parte del territorio que México perdió luego de la guerra contra los Estados Unidos, y que también han estado presentes en muchos *westerns*, reforzando así la idea de un eslabón que vincula al *western* clásico con las películas que transcurren en otro tiempo y espacio. Apunta West (2007: 658) que el detective Charlie Siringo, encargado por la agencia Pinkerton de perseguir a la banda de Buch Cassidy y Sundance Kid, fue uno de los que plasmó en sus novelas y colaboraciones con el incipiente cine de Hollywood esa visión romántica que se reproduce del Viejo Oeste.

-Orfanato:

Se trata del arquetipo de un espacio que se define a partir de que Dorfman y Mattelart (2012) describían al mundo de Disney como un orfanato del siglo XXI, en el que los huérfanos no tenían dónde esconderse. Teniendo en cuenta eso, podría definirse como un espacio de reclusión y al mismo tiempo de malestar, temor y falta de cuidado. Los seres que habitan el orfanato experimentan miedo y desprotección. En las diez películas del corpus que remiten al orfanato, se observa el temor de los ciudadanos, en tanto no reciben protección de las autoridades del centro: existe el control de la justicia gubernamental, pero esta no opera a favor de los huérfanos. Surge así una paradoja: si los sujetos se sienten atrapados, es por la inseguridad de las estructuras de poder que los mantienen prisioneros. Es decir, estos huérfanos buscan un refugio que los proteja, pero no tienen dónde esconderse, pese a que abundan los viajes a distintas geografías.
De esta forma cerramos este primer capitulo donde expusimos cómo comenzó esta investigación así como sus fundamentos. Explicamos el tema y la problemática abarcada, la hipótesis, lo objetivos, la

metodología.También revisamos los antecedentes de esta investigación y los conceptos clave en su marco teórico.

Todo esto nos permitirá a partir del próximo capitulo emprender el análisis metodológico del corpus.

Capítulo 2. Análisis de las genealogías de las películas de acción y ucronías

2.1. Estrategia metodológica de las películas del corpus

El enfoque apropiado para esta investigación requiere la aplicación de una metodología de estudios de casos cualitativa y descriptiva de los films seleccionados. Como apuntan Taylor y Bogdan (1984), una caracterización de los estudios cualitativos se puede resumir en que son investigaciones centradas en los sujetos, donde el investigador busca interpretar la experiencia de las personas. Esto es por demás pertinente tratándose de una investigación que se suscribe a los estudios culturales, los cuales son un campo interdisciplinario que indaga las formas de producción y/o creación de significados y de difusión de los mismos. Para ello también es significativo hacer énfasis en la descripción de las películas en tanto productos culturales, ya que los productos culturales tienen un sesgo ideológico para representar la realidad. Por esto tomamos, como dijimos, al director de cine como un autor con una subjetividad y un posicionamiento ideológico frente a su realidad y el mensaje que intenta plasmar a través de su obra. Las películas, en tanto productos culturales, son cruciales para la construcción de consenso y mentalidad popular porque llegan a vastas audiencias. Tomar al autor para poder descifrar su posicionamiento es crucial en las investigaciones de los estudios culturales.

Reflexionar acerca de los cambios en el vínculo entre cine e imperialismo y dar cuenta de la industria cultural hollywoodense como reproductora de las relaciones de dominación en el período mencionado es una forma de generar preguntas e hipótesis para entender esa relación en el presente y en el futuro. Esta tarea tiene la actualidad y la urgencia que le conceden la importante presencia de Hollywood como industria cultural a nivel mundial y la configuración del mapa americano, en el que si bien han existido profundos cambios y alianzas en las últimas décadas, los Estados Unidos continúan manifestando un poder económico considerable o imposible de desconocer.

Debemos hacer además una observación respecto del *western*, ya que se fue haciendo evidente que había que buscar algún elemento que englobe a todas las películas del corpus. Y que desde lo estético apoyara lo ideológico. Pues

Estados Unidos tiene un proyecto expansionista, que está sustentado por una identidad nacional, estó se plasmó en la utilización de los rasgos del *western* en la metodología, tal como describo más abajo.

Para ello, retomando, nos interesa señalar:

I- Seguiremos una metodología cualitativa, que supone que abordar el objetivo general de este proyecto implica, en primer lugar, intentar alcanzar una traducción significativa de las películas que conforman el corpus. En segundo lugar, podríamos decir que centra su atención en la comprensión de las dinámicas que se presentan dentro de la industria cultural del cine de Hollywood.

II- Este trabajo hace un primer gran recorte centrado en el cine de Hollywood, dejando afuera, por ejemplo, el cine norteamericano independiente, pero que incorpora la frontera difusa entre el cine de Hollywood y el cine independiente. Un segundo recorte circunscribe el corpus al cine de ficción, lo que excluye el cine documental y los géneros híbridos relacionados, como el docudrama. Un tercer recorte considera la presencia sustancial de sujetos o espacios latinoamericanos en la trama narrativa. Estos son bastante escasos ya que en la mayoría de las investigaciones encontrar lo subalterno, tanto en personajes como en lo central de la trama, ha sido siempre un problema crucial, cuando se los busca en una industria hegemónica.

Sobre el planteo inicial de este corpus (Ver Anexo I), la investigación requirió ajustes. Entre ellos:

III- Fue parte de este trabajo metodológico reagrupar las veintiséis películas del corpus teniendo en cuenta que ya no hay un género puro en el cine de Hollywood y que, como hemos apuntado desde lo artístico, la estética de lo híbrido es la que caracteriza a la cultura norteamericana, y esta ha acaparado los géneros, los estilos y las estéticas de los *mass media*, con particular énfasis en el cine de Hollywood en los últimos treinta años. Así se tomó un determinado rasgo del género más conspicuo en las películas para reagruparlas con una estética similar. Asimismo las genealogías se reagruparon entre sí para exponerlas en esta tesis, en el capitulo dos veremos las genealogías de acción y ucronías, dada la similitud entre ambas y la presencia de los ejércitos y operaciones militares en el exterior. Se exalta en ellas, el héroe solitario

asociado al hombre de la ley y el rasgo del naturalismo del *western.* En el capitulo tres estarán desarrolladas las fantasías de aventuras y las *teacher films*. En este caso, para agrupar estas dos genealogías se tuvo en cuenta que la presentación del mundo real en la fantasía de aventuras guarda enorme similitud con todo el universo real que tiene el teacher film. Además, ambas se alejan ambas del mundo militar y el héroe solitario en general es un civil. Más allá de que el universo mágico de la fantasía de aventuras no guarde el mismo parecido con el mundo real de los *teacher films,* está claro que ambas comparten problemáticas urbanas y se alejan de los territorios agrestes. En el capítulo cuatro se agrupan las genealogías del cine *noir* crítico y *noir* reflexivo. En estas se acentúan con un realismo más crudo las crisis sociales, y se desarrollan más en profundidad los conflictos urbanos, como la inmigración, la criminalidad y las pandillas. El héroe solitario frecuentemente está asociado al bandido.

IV- Luego de la selección, para abordar el primer objetivo específico señalado oportunamente, que tiene que ver con el análisis de las películas, analizaremos con detalle las tramas particulares siguiendo un análisis de recursos expresivos como la narración, la puesta en escena, la voz en *off*, etc.; y los complejos contextos políticos y sociales de fabricación de estos films. Siguiendo la metodología de análisis cinematográfico planteada por Casetti y Di Chio (1991) y por Vanoye (1996) y otros autores, se realizará un análisis crítico desde las categorías teóricas que sustentan la investigación. Asimismo, en el análisis metodológico cinematográfico, se tendrá especialmente en cuenta la presencia de los rasgos del *western*, uno de los géneros del cine clásico. Por *western* se entiende aquel género en el cual se mostraba la epopeya de los «colonos» o pioneros de Estados Unidos que fueron a poblar la antigua periferia, el «Salvaje Oeste», siguiendo la caracterización que Tudor (1989) ha dado.

V- Agruparemos las cuestiones que se repiten en cuanto a los arquetipos en el cine según la metodología de análisis cinematográfico planteada por Casetti y Di Chio (1991) y por Vanoye (1996); asimismo, reuniremos los elementos que se repiten en relación con lo latinoamericano (sujetos y espacios) para abordar el segundo objetivo específico de este trabajo, teniendo en cuenta la definición de Khun (1991) para personaje ya visto con

anterioridad en el Marco teórico y prestando atención a que el sujeto/personaje se construye a partir de la presentación y la caracterización de ciertos atributos que determinarán su relación con el mundo exterior, en una estrecha y particular relación con el espacio. Asimismo, se considerará además la complejidad de los personajes femeninos en las últimas décadas. A partir de allí abordaremos el tercer objetivo específico de este trabajo teniendo en cuenta la definición López Lizarazo (2010) para espacio, como se comentó en el marco teórico, a fin de tratar de descubrir características comunes y clasificar espacios. Todos estos espacios tienen una estrecha y particular relación con el arco dramático de los sujetos, cuyos atributos suelen intervenir en su relación con el mundo exterior. De este modo, se podrá dar cuenta del haz de relaciones que existen entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios.

2.2. Análisis de la genealogía de las películas de acción

El grupo de películas que se analizarán a continuación están caracterizadas por una fuerte preeminencia de la acción en sus tramas narrativas. Ellas son *Scarface* (1983), dirigida por Brian de Palma; *Salvador* (1987), dirigida por Oliver Stone; *Collateral Damage* (2002), dirigida por Andrew Davis; *Apocalypto* (2006), dirigida por Mel Gibson; *Miami Vice* (2006), dirigida por Michael Mann; *Machete* (2010), dirigida por Robert Rodríguez y *Fast Five* (2011), dirigida por Justin Lin.

Estas obras siguen el rastro de las películas *western* en cuanto a la espectacularidad dentro del arco dramático del relato que nos traen las persecuciones, los enfrentamientos armados o los duelos, que se han ido reelaborando en las nuevas películas.

2.2.1. *Scarface* (1983), de Brian de Palma

Esta película se inscribe en una genealogía de filmes que dan cuenta de la cuestión cubana en los Estados Unidos, es decir, cómo se representó en los Estados Unidos la historia de la Revolución cubana y las migraciones que se fueron dando a partir de ese suceso histórico, hacia ese país, asociada a

historias vinculadas al crimen organizado. Este tema ha sido largamente tratado en el cine de Hollywood: entre otros filmes, se pueden mencionar *The Godfather*-Part II (1974), dirigida por Francis Ford Coppola; *The Specialist* (1994), dirigida por Luis Llosa; y *Miami Vice* (2007), dirigida por Michael Mann.

Scarface también pertenece a una genealogía de películas que han sido sucesivamente reelaboradas, ya que es una nueva versión de la *Scarface* (1932) de Howard Hawks; y a su vez se hizo una nueva versión en *Carlito's Way* (1993), por su mismo director, Brian de Palma.

La película comienza con la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western.* Aquí la encontramos transformada en el enfrentamiento de la democracia norteamericana, representada como la civilización, y el comunismo que impera en la isla de Cuba, que se plantea como la barbarie. De este modo, la película comienza con un texto introductorio de la situación política en el momento en que sucedieron los hechos tres años antes del estreno de la película:

> En mayo de 1980 Fidel Castro abrió el puerto de Mariel en Cuba con la intención de que algunas personas de su país se reunieran con sus familiares en los Estados Unidos. Muy pronto se notó que además en las embarcaciones también venían criminales de las cárceles cubanas. De las 125.000 personas que llegaron, 25.000 tenían antecedentes penales. Martin Bregman (productor) y Brian De Palma (director). (1983). *Scarface* [Cinta cinematográfica] E U.: Universal Pictures

A continuación de esta introducción vemos imágenes de archivos periodísticos con fragmentos de discurso de Fidel Castro: «con lo que a nosotros nos ha costado esta revolución. No los queremos, no los necesitamos». Se combinan otras imágenes de archivo, y luego se ve Puerto Mariel, en Cuba.

Scarface también remite a la Revolución cubana y sus figuras. Y se vincula con películas como *Che!* (1969), dirigida por Richard Fleischer. La película se había hecho menos de dos años después de la muerte en Bolivia de Ernesto «Che» Guevara[38]. En ella se presenta al fallecido Che Guevara

[38]Ernesto Guevara, el «Che» Guevara o el «Che». Fue una figura clave de la Revolución cubana, como uno de sus ideólogos y comandantes. Oriundo de la Argentina y de ideología

como el verdadero estratega de la Revolución y artífice de los conflictos guerrilleros en otros países, y en forma muy relegada la figura de Fidel Castro. Esto podría deberse a la necesidad de levantar la moral de los que lo combatieron y exponer frente a la opinión pública que venían ganando la lucha contra el comunismo. En cambio, en *Scarface* se hace mención a Fidel Castro y se lo reconoce como un estratega hábil y astuto que logró inyectar a delincuentes peligrosos en las calles de Miami aprovechándose de las buenas intenciones de Carter. Ambas películas se alejan de tener la finalidad de homenajear a los líderes comunistas. En particular, *Scarface* busca hacer una crítica a las políticas del presidente Jimmy Carter.

A continuación hay un interrogatorio con agentes de Migraciones y uno de los recién llegados de Cuba. En la oficina donde se desarrolla el interrogatorio hay una foto del presidente de los Estados Unidos de ese momento: Jimmy Carter. Quien está siendo interrogado es Antonio «Tony» Montana. Este hombre se presenta como un cubano que desde niño miraba las películas con James Cagney y Humphrey Bogart. Él dice que aprendió el inglés en la escuela y de su padre, que era norteamericano. También informa que trabajó haciendo de todo. Le preguntan si tiene familia, y él dice que no, que todos murieron. Más adelante confirmaremos que, en este punto particularmente, mintió. Los agentes no creen nada de lo que Tony les dice y mucho menos confían en sus buenas intenciones. Dos de los detonantes son la cicatriz de Tony en su rostro, respecto de la cual no da una explicación convincente, y un tatuaje, que las autoridades reconocen como un símbolo de los presos peligrosos de la cárcel en Cuba.

En un momento Tony se ofende con los agentes y les dice que él es un exiliado político de la dictadura comunista en Cuba y que exige sus derechos humanos, tal como habla el presidente Jimmy Carter, cuya imagen está en el fondo de la oficina donde se realizan los interrogatorios. Finalmente, los agentes se llevan a Tony, y uno de ellos plantea que quisiera que Jimmy Carter viera a Tony, plantea además que Fidel Castro fue muy astuto en la estrategia que adoptó.

---

comunista, su postura de exportar la revolución a otras regiones lo llevó hasta Bolivia, donde no tuvo la misma coyuntura que en Cuba.

Antonio «Tony» Montana nos trae la figura del «solitario», del *western*, que aquí asume la caracterización de «bandido peligroso»: huyendo del comunismo cubano, trata de ingresar a esa «civilización» que para él representan los Estados Unidos. Al mismo tiempo, él con su accionar lleva la «barbarie» hacia la civilización a lo largo de toda la trama de la película.

Tony es trasladado junto a su amigo Manolo «Many» Rivera a Freedom Town[39], donde enviaban a los cubanos refugiados, que no obtenían el permiso para ingresar a Miami. Las imágenes de este lugar son las de gente viviendo rudimentariamente debajo de la autopista y van acompañadas con la canción «Vamos a bailar», que compusieron Giorgio Moroder, productor de la banda sonora de *Scarface*, y María Conchita Alonso (Ver Capítulo 5; Apartado 4. «El sistema de estrellas»).

Al mes de estar allí, Many le plantea a Tony que consiguió un encargo que los sacará de Freedom Town a los dos y por el que podrán entrar con salvoconducto a Miami. Ese «trabajo» al que Many se refiere consiste en matar a un ex militante del régimen castrista, Emilio Ravenga, quien está detenido en el mismo lugar que ellos.

El motivo por el cual se hace este encargo es que un importante hombre de negocios y exiliado cubano quiere cobrarse la muerte de su hermano, que fue perpetrada por Emilio Ravenga, quien al parecer ha sido un prominente político de la revolución, caído en desgracia. Más adelante se conocerá al hombre que hizo el encargo: Frank López.

De Frank López al comienzo se sabe que es un exiliado que huyó luego de la Revolución cubana de 1959. El personaje de Frank Lopez fue interpretado por Robert Loggia, quien trabajó como actor en la pelicula *Che!* (1969), en que interpretó a Faustino Morales, uno de los insurgentes de la Revolución cubana.

Para describir a la generación de migrantes posterior a la Revolución cubana de 1959, a la que pertenece Frank López, es interesante el planteo de Portes (2003) al señalar que esta primera oleada inmigratoria estaba compuesta por

[39]Freedom Town: Se llamó así al campo de refugiados cubanos. También se lo denominó Ciudad de Carpas. Tal espacio estaba destinado a aquellos que llegaban a Miami desde Cuba a bordo del *Mariel* en 1980 y que por diferentes motivos no eran admitidos en los Estados Unidos. Estaba localizado debajo de una autopista, tenía una oficina administrativa del Estado, una enfermería, un lugar para comer y muchísimas carpas para los refugiados. Estaba ubicado en la esquina noroeste del parque de la zona industrial.

las élites educadas de Cuba, con habilidades organizativas e iniciativa empresarial, desterradas de su país. Este autor destaca, además, que la obra de esta generación fue transformar un pueblo sureño turístico en un emporio comercial y financiero en el extremo sur de la Florida: entre 1960 y 1980 trasformaron Miami con variados emprendimientos, y sus metas políticas se centraban en derrocar rápidamente al régimen castrista en la isla, para lo que se abocaron a recuperar su posición económica. Estos lazos de mutua solidaridad entre los exiliados permitieron el apoyo de unos a otros con créditos subsidiados e información.

A continuación, en la pantalla se muestran rótulos y títulos para describir una situación que durante la época realmente ocurrió: «Miami, Florida, 11 de agosto de 1980, cientos de refugiados cubanos se amotinaron esta mañana, en un centro de detención del norte de Miami, atacando a los guardias con palos y piedras». Luego se ve el motín, y en él a Emilio Ravenga, que trata de ponerse a salvo: en medio de las protestas y de los desmanes, busca sus pertenencias, pero entre los amotinados empieza a surgir un cántico, «Libertad», el mencionado personaje se da cuenta de que está en peligro. Trata de huir, pero Tony lo mata.

Luego de esto, los trámites bloqueados para el ingreso de Tony y sus amigos, Many, Ángel y Chichi, a Miami se agilizan, lo cual muestra los contactos, el poder económico y el poder político del mentado Frank López. Tony y sus amigos son presentados como migrantes pertenecientes a la oleada de criminalidad que se dio en Miami a partir del éxodo del Mariel. Por lo que son mostrados mediante el arquetipo de «seres subhumanos». En ese sentido, Portes (2003) observa cómo a partir de este éxodo los líderes anglosajones acusaron a la migración cubana de ser un elemento cada vez más indeseable. Mientras que los líderes de la comunidad cubana, lejos de retrucarles defendiéndose y de plantar lo discriminatorio de los argumentos, salieron a reivindicar el aporte de las distintas generaciones de exiliados cubanos a la ciudad, y de la mano de esto también reivindicaron sus derechos sobre la ciudad.

Ya estando en Miami, Many y Tony trabajan como lavaplatos en un puesto de comidas rápidas, enfrente de Little Habana Restaurante, un lugar donde llegan personas adineradas a las que ellos miran desde su puesto de trabajo,

hablan de la gente que llega al restaurante, muchos traficantes de cocaína que han logrado posicionarse.

Una noche va a buscarlos uno de los hombres de Frank López, Omar Suárez, junto a Waldo Rojas, con otro trabajo delictivo, referido a marihuana, por quinientos dólares. Tony le dice que no son maleteros y que la paga es poca. Suárez le dice que hay que empezar de abajo, pero Tony le recuerda el trabajo de Ravenga, se produce una discusión entre ellos, hasta que Waldo disuade a Omar para que le dé otro encargo. Este les ofrece entonces que vayan a comprar cocaína a unos colombianos, les pagará cinco mil dólares si el trabajo sale bien. Tony acepta, pero queda preocupado, ya que como le manifiesta a Many, no le gustan los colombianos: deberán llevar dos hombres más para hacer esa tarea.

Tony llega con Many, Chichi, y Ángel al hotel cerca de la playa, donde los esperan unos colombianos, para el negocio con la cocaína. Tony y Ángel se encuentran con Héctor y Marta, esta al parecer mira la televisión recostada en el dormitorio de la habitación. Tony quiere hacer el negocio e irse, pero Héctor comienza a dar vueltas y a preguntarle cosas que nada tienen que ver con el trato. Tony le plantea que deje de dilatar el asunto y que negocie. En el pasillo está el hombre de Tony, a quien dos secuaces de Héctor sorprenden. Tony intenta defenderse, pero Marta saca de la almohada un arma y lo encañona. Llevan a Tony y a su amigo hacia el baño y le dicen que les diga dónde está el dinero. A fin de presionarlo para que hable, cortan con una motosierra a Ángel. En tanto, en la calle Many y Chichi hablan con las mujeres que pasan esperando a que ellos regresen. En un momento Many ve que ya ha pasado un tiempo prudencial y decide entrar al hotel. Entran a la habitación del hotel cuando Héctor y sus secuaces ya iban a cortar a Tony. Many entra disparando, abate a Marta y a uno de los hombres de Héctor, que queda herido y le dispara a él. Tony persigue a Héctor y lo ultima en la calle.

Tony llama a Omar Suárez, el hombre de Frank López, le comenta lo que pasó: «Eran unos cowboy, algo falló. Averigua qué pasó». Omar desde el otro lado del teléfono le dice que investigará. Tony le plantea que él personalmente le llevará el dinero y la cocaína a Frank López.

Llegan al lugar donde los espera Frank López, Many y Tony con la cocaína que les quitaron a los colombianos. Omar le presenta a Frank. También conocen a Elvira, la mujer de Frank. Tony queda enamorado de Elvira a primera vista. Frank los invita a comer en el Club Babylon, su lugar favorito. Ya en el lugar, Frank les habla de otros clientes del lugar que también como él son traficantes. Los hermanos Luis y Miguel Echeverría tienen la mayor red de distribución hasta Houston. Luego les habla de Nacho Contreras, alias el Gordo, y lo describe como terriblemente ambicioso, le dice que quien es voraz no es leal. Y le apunta: «Lección número uno: no subestimes la codicia del otro». Elvira, que ha estado escuchándolos, agrega: «Lección número dos: no te drogues con tu mercancía». Frank la mira y comenta que a veces algunos se olvidan de esa regla. Tony saca a bailar a Elvira y trata de conversar con ella, quien le comenta que se llama Elvira Hancock de Baltimore. Sin embargo, Elvira le dice a Tony que no tiene ganas de conversar con él ni con nadie que haya bajado de un barco bananero, y él se ofende. Elvira, de manera irónica, le pide disculpas por ofender su estatus diplomático, y le dice que lo confundió con los migrantes pertenecientes a la nueva ola de violencia cubana. Termina la noche, y Tony le dice a Many que Elvira está loca por él. Many le plantea que hay que ser prudentes porque hasta un año atrás estaban presos. Pero Tony le plantea: «Quiero lo mío». Many le pregunta entonces qué es lo suyo. Y Tony le replica: «El mundo y todo lo que hay en él».

Es así como observamos dos generaciones diferentes de migrantes cubanos a los Estados Unidos, encarnados uno en Frank López, exiliado luego de la Revolución cubana, y Tony Montana, perteneciente al éxodo del Mariel en 1980. Es posible observar cómo la ciudad de Miami fue atravesada por ambas generaciones migratorias. Entre otros autores, Portes (2003) recuerda el origen del poder político cubano en los Estados Unidos, que ya en los años ochenta había logrado en elecciones alcanzar varios cargos públicos. En la película ese poder se ve en los vínculos de Frank López, perteneciente a la primera generación. Este autor, además, destaca la diferencia con la nueva generación de migrantes llegados en los ochenta a Miami. Y marca el punto de inflexión que significó, junto con la llegada del Mariel, la nueva ola de crimen cubano.

Ya con dinero y «exitoso», se reúne con su familia: su madre y su hermana Gina, que han llegado antes a Miami en los Estados Unidos, y han salido adelante trabajando honradamente. La casa de la madre de Tony tiene en su interior una imagen de la Virgen María y el Niño Jesús, entre otras imágenes del culto católico apostólico romano. Tony les ofrece dinero, pero su madre lo rechaza y le dice a su hijo que luego de cinco años sin saber nada de él, se aparece con dinero y disfrazado de elegante para burlarse. Le dice que es una vergüenza para la familia y para los cubanos, que arruina todo lo bueno que ellos han conseguido con muchísimo sacrificio. Le exige que se aleje de ella y de Gina.

Antes de que Tony se vaya, Gina habla con él y le dice que no le haga caso a su madre. Que ella sabe que tuvo problemas en el Ejército cubano. Pero Tony comenta que todo fue por los comunistas. Tony le da a su hermana el dinero que su madre rechazó.

Many, que estaba esperándolo en el auto, le plantea a Tony lo bonita que es Gina, pero Tony le advierte que no se meta con su hermana.

Tony viaja junto a Omar Suárez a Bolivia, como su guardaespaldas, para comprar a uno de los locales dos kilos de cocaína. Se puede observar que en ese viaje se sacan una fotografía propia de turistas, en típicos paisajes de Bolivia. Este naturalismo es otro de los rasgos del *western*, que se ha venido dando a lo largo de toda la película: primero en la llegada a Freedom Town, luego en las calles típicas de Miami y sus alrededores, y luego en Bolivia, escenarios que van de la mano de la acción. Las imágenes están acompañadas por un tema que escribieron los compositores de la banda sonora de la película, «Bolivian Theme», al igual que la trama en Freedom Town es acompañada por otro tema a tono.

En Cochabamba, Bolivia, aparece Alejandro Sosa, perteneciente a una de las más distinguidas familias, dueño de una enorme fortuna y educado en los mejores colegios de Inglaterra. Este personaje estaría inspirado en Roberto Suárez Gómez, quien pertenecía a una de las familias bolivianas que en el siglo XIX se habían dedicado a la producción del caucho. Luego, con la llegada del plástico sintético, se terminó el negocio del caucho, y tuvieron que adaptarse orientando sus negocios primero al sector agropecuario y más tarde a los negocios con la cocaína. Su viuda, Ayda Levy, escribió un libro

biográfico de su marido, titulado *EL rey de la cocaína. Mi vida con Roberto Suarez Gómez y el nacimiento del primer narcoestado*, en el que plantea que Suárez Gómez y sus socios del cartel de Medellín lograron traficar por día cerca de dos toneladas de cocaína hasta los Estados Unidos. Él tenía laboratorios en la Amazonia boliviana, donde producía la droga. Para su éxito en el tráfico de drogas, Levy (2012) expone que Suárez Gómez y sus socios, entre otros Pablo Escobar, contaron con la protección y el apoyo de mandatarios corruptos, militares de muchos países, cuestiones todas estas de las que la película también da cuenta.

Levy (2012) va develando, entre otras cosas, la financiación de golpes de Estado, el involucramiento de Klaus Barbie, el Carnicero de Lyon; la implicación directa del Banquero de Dios, Roberto Calvi; la negociación de las rutas con el general Noriega y con el gobierno cubano; y el plan acordado con el coronel Oliver North para financiar a la contra nicaragüense con el producto de la venta de cocaína en los Estados Unidos.

Omar Suárez tiene instrucciones precisas de Frank López: comprar dos kilos de cocaína. Pero Alejandro Sosa tiene otra propuesta, les muestra al llegar sus laboratorios para procesar y fabricar la cocaína. Y les plantea a Omar y a Tony que necesita socios que quieran asumir el riesgo del transporte hasta los Estados Unidos y comprar cocaína, ya que con su estructura puede garantizar 200 kilogramos, pero no tiene aún un mercado fijo. Omar, en primera instancia, le dice que no está autorizado por Frank para hacer esa negociación, sin embargo Tony comienza a negociar con Sosa. Así le proponen comprar y pagar 150 kg de cocaína y garantizar entrega por Panamá por un costo de 13.500 dólares. Omar comienza a discutir con Tony ya que no pueden hacer ese tipo de negociación sin preguntarle a Frank.

En ese momento llaman a Sosa, quien va a hablar por teléfono y los observa discutir. Sosa habla con su hombre Alberto. Al regreso de Sosa, Omar plantea que debe volver a hablar con Frank, ya que éste es quien decide el negocio. Seguidamente Alberto y Omar suben a un helicóptero. Alberto intenta ahorcar a Omar y finalmente termina arrojándolo desde el helicóptero al vacío. Tony, que había decidido quedarse, observa el hecho junto a Sosa. Sosa le dice a Tony que era un soplón de la Policía en Nueva

York. Y que Alberto lo reconoció. Tony acepta la palabra de Sosa aunque apenas lo conocía.

Tony vuelve a Miami habiendo cerrado un trato con Sosa sin el permiso de su jefe. Tony y Many se reúnen con Frank López, en la oficina de este, en su concesionaria de autos López Motors, enfrente de otra concesionaria de BMW, decorada con pinturas de Miami y con fotos de John Fitzgerald y Robert Kennedy, Richard Nixon, entre otros políticos destacados de los Estados Unidos.

Allí discuten sobre el trato que cerró con Sosa, y Frank le dice que si no le paga los primeros cinco millones de dólares, Sosa mandará a sus matones, y habrá guerra en las calles. Por otro lado, Frank también plantea que están los hermanos Díaz y Echeverría, tanto como Gaspar Gómez, otros traficantes que compiten en la plaza, y que también se generarán problemas con todos ellos. Así surge un conflicto económico que enfrenta a débiles y fuertes, rasgo del *western*, en este caso acompañado de un recambio en el liderazgo del tráfico de cocaína.

Al dejar de trabajar con Frank López, Tony habla con Elvira, le pregunta si le gustan los niños y le habla francamente, le dice que él viene de lo más bajo y no tiene educación, pero sabe trabajar la calle y que con la mujer correcta puede llegar lejos. Se le declara y le dice que quiere casarse con ella y formar una familia. Pero Elvira le pregunta por Frank, y Tony le contesta que está acabado, que no durará mucho.

Más adelante, en el Club Babilonia, un detective de Miami de la división Narcóticos, Mel Berstein, ha visto crecer muy rápido a Tony y lo busca para charlar sobre esto, con la intención de arreglar un porcentaje para dejarlo operar, aunque quizás se lo haya mandado Frank, ya que le recuerda lo sucedido con Ravenga y lo del hotel de la playa y los colombianos. Esto le da la pauta a Tony de que detrás de Mel Berstein está Frank López, pues es el único que conoce esos datos. Más tarde, esa noche, en el mismo Club Babylon, intentan matar a Montana, pero sale ileso.

Durante el atentando, Tony estaba solo ya que había mandado a Many a acompañar a su hermana Gina después de una pelea que tuvo con él, pues la encontró con un amigo y le agarró un ataque de celos. Many llevó a Gina hasta su casa y le trató de explicar que Tony no quería que saliera con gente

como ellos. Pero Gina le dice que ella ve cómo Many la mira y que quizás no quiera decirle nada porque le teme a Tony. Gina es presentada mediante el arquetipo de ser bello, al igual que Elvira por su atractivo físico, sin embargo ésta última es blanca y anglicana. (Ver Capítulo 5)

Tony y Many van hasta la oficina de Frank López, ya que Tony sospecha que fue él. Encuentran a Frank junto a Mel Berstein. Ahí hablan, al principio Frank simula sorpresa y apunta a los hermanos Díaz, se da una discusión entre ellos. Finalmente Frank confiesa que fue él quien mandó a matar a Montana y le ofrece dinero, pero Tony mata a Frank y a Mel Berstein.

Luego busca a Elvira y la lleva a vivir con él. Mientras Elvira busca sus cosas, Tony ve en el cielo un zeppelín con la frase: «El mundo es tuyo».

A lo largo de la trama se nos presenta a Tony Montana como un ser ambicioso, violento y contradictorio, pero con un costado poco apreciado, es muy apegado a su familia. Como vimos, en cuanto consigue algo de dinero, va a ver a su madre y a su hermana.

Al poco tiempo se casa con Elvira, y van a vivir a una mansión que Tony compra para los dos. Así se despliega otro de los rasgos del *western*, la familia. Esto también se observa en la sobreprotección que ejerce sobre su hermana Gina cuando la encuentra bailando en un club nocturno con un hombre y le da a este un escarmiento sólo por bailar con ella.

Sin embargo, su hermana se está drogando, ya no obedece a su madre. Además Gina ha comenzado un romance en secreto con Many Rivera, el amigo y socio de Tony.

De ahí en adelante Tony arma su propia organización. Tiene una empresa con su nombre, Montana Management DC (bienes raíces Montana). Le pone un salón de belleza a su hermana. Lo vemos con dólares de la droga.

Se muestra en la trama de la película cómo Tony y su entorno, su mujer Elvira y su hermana Gina, así como sus colaboradores más cercanos, consumen drogas. Así se da otro de los rasgos del *western*, el de los ritos que definen la cotidianidad. En el caso particular de Montana, la mezcla de alcohol y drogas hace de Tony un ser abyecto y desagradable que empeora día a día. Discute y desconfía de todos. Se muestra como un nuevo rico amargado al que nada conforma. Y su relación con Elvira cada día es peor.

De esta forma tanto Tony como Gina y Elvira, por la incidencia y las repercusiones que las drogas tienen en sus vidas y ocupaciones, son mostrados como seres subhumanos. (Ver Capítulo 5)

Tony comienza a tener problemas con el banco porque cuanto más dinero tiene, más difícil se hace justificarlo: su banquero, Jerry, le dice que de depositar más dinero, tendrán que aumentar el interés ya que se hace muy complicado el contralor de las autoridades. Many le dice que tiene un contacto con otro banquero, Seidelbaum, que le ofrecerá un interés menor. Tony concreta una entrevista con él para hacer negocios.

Se hace tiempo por las noches para contar su dinero mientras fuma habanos, con la gente del nuevo banquero que contrató. Pero un día es grabado por una cámara oculta, por lo que lo atrapan mientras cuentan dinero junto a Seidelbaum, que resulta ser un agente de la Policía. Aquí podemos observar otro de los rasgos del *western*: el argumento de la aplicación de la ley y el orden, que ha estado tácitamente presente a lo largo de toda la película, desde la llegada de Tony a los Estados Unidos. Los agentes de Migraciones y distintas agencias del Estado han estado siguiéndole el rastro. Su abogado George Sheffield le explica que puede sacarle el cargo de conspiración[40], pero que le darán al menos dos años y medio por evasión de impuestos. Puede postergar el juicio y hacer un trato. Tony no se siente conforme con la solución que le presenta y le plantea que él no quiere estar preso ni un sólo día. Y que no en vano le paga sumas exorbitantes, un gasto que al final no sirve para nada. El abogado le contesta: «Cuando tenés tres millones de dólares sin declarar y estás contándolos en un video, es muy difícil convencer al jurado de que te lo encontraste en un taxi».

Al ver que no será suficiente con pagar a un abogado exitoso y caro, Tony viaja a Bolivia a ver a Sosa en busca de ayuda con sus problemas legales. Sosa promete ayudarlo a cambio de que Tony lo ayude a él con su problema. Así surge la agrupación de defensa contra el otro, característica propia del *western*, en este caso un intercambio de favores para defender su organización mafiosa, de otro incorruptible que lucha de manera desigual contra ellos. Alejandro les presenta a quienes están involucrados en el

[40]Su equivalente legal en Argentina sería «asociación ilícita».

mismo problema: el ministro de Defensa y otros socios. Se sientan a ver junto a Tony un programa de TV, donde el Dr. Gutiérrez acusa al ministro de Defensa de Bolivia de estar relacionado con Alejandro Sosa (educado en los mejores colegios de Inglaterra), quien posee un imperio que se extiende más allá de las drogas. Sosa necesita de Tony sólo un favor: que ayude a su hombre Alberto y lo lleve a Nueva York a hacer el trabajo, pues este no habla inglés. Necesita apoyo logístico, para hacer el trabajo. Tony se compromete a ayudarlo en todo, y Sosa también da su palabra de que lo ayudará con el tema de la cámara oculta.

De regreso a Miami, Tony vuelve a discutir con Elvira en un restaurante, se dicen de todo mientras la gente en sus mesas los escucha pasmada. Luego Tony les da un discurso a todos diciéndoles que lo miran porque saben quién es él y que los deja en paz con la conciencia de saber que el mundo no está mal por responsabilidad de ellos mismos sino de gente como él.

Listos para el trabajo con Alberto, Tony reúne a sus hombres. Vigilan a Gutiérrez. Por su parte, Alberto arma una bomba, que con ayuda de Tony y su gente logra poner en el auto de Gutiérrez. Planean matarlo cuando este suba al auto frente al edificio de Naciones Unidas. En particular esta parte de la trama refleja los señalamientos de Vanhala (2011) respecto de la incorporación de la temática del terrorismo internacional en las películas hollywodenses en concordancia con la administración Reagan, un claro ejemplo de cómo se llevó a los villanos terroristas al cine, con particular énfasis a los villanos terroristas latinoamericanos.

De manera inesperada, Gutiérrez regresa a buscar a su mujer y a sus hijos. Esto hace que Tony se plante ante Alberto, pues no está de acuerdo en matar a la mujer y los hijos, ya que son inocentes: él aún tiene sus límites. Son estos límites morales los que lo llevan a la ruina, no sus vicios, ni sus bajas pasiones, ni su peligrosidad.

A pesar de que mata a Alberto sin ser visto y la bomba no explota, las autoridades encuentran el artefacto en el auto de Gutiérrez, con lo cual queda la organización de Sosa más expuesta.

Sosa llama a Montana desde Bolivia y está furioso, le dice a Tony que le advirtió que no lo traicionara. Pero Tony no toma en serio sus amenazas.

Revisemos estos sucesos y pongámoslos en discusión con los planteos de Liberato et al. (2009), quienes siguiendo a autores como Murji y Solomos (2005) y Roediger (2006), se centran en las construcciones de identitarias entre blancura y no blancura, y sostienen que los realizadores de Hollywood usan la diferencia étnica para armar la identidad del varón latino, y que frente al villano blanco hábil y racional, el latino marginal es distraído por la confusión y la contradicción de sus emociones y sucumbe a sus propias vulnerabilidades. Sin embargo, sostengo que es erróneo el planteo de los autores antes mencionados, en términos de blancura y no blancura. Si fuera por eso, estos autores al analizar *Scarface* olvidan a otros personajes latinos: Frank López y Sosa, ambos pertenecientes a las elites cubana y boliviana respectivamente, que manejaron el tráfico de drogas; asimismo, el empleado que envía Sosa, Alberto. Los tres personajes, también latinos, terminan mal. Sosa, Alberto y Frank López en su soberbia pensaron que podían manejar a Tony Montana cuando era un ser ingobernable. Lo mismo podemos decir de los norteamericanos que aparecen, como el policía corrupto Bernstein; los banqueros que blanquean el dinero que proviene de la droga; Elvira, que también es ciudadana norteamericana, pero que acepta esta situación. Es decir, la película no está planteada en términos de poner a una determinada etnia o cultura en inferioridad frente a los anglosajones protestantes. Más bien muestra lo peligroso de que elites asociadas al narco y al socialismo manejen el negocio de la droga. También, la película denuncia los desmanes de la Policía corrupta y de ciudadanos envilecidos por la droga. A diferencia de lo planteado por Liberato et al. (2009), de que la masculinidad latina constituye por sí misma el problema, en realidad la película nos muestra a Tony Montana como una víctima del sistema comunista: terriblemente voraz, sin códigos y sin valores morales. La película expresa por medio de Tony que este salió de lo más bajo, a diferencia de Frank, quien llegó a los Estados Unidos huyendo y que provenía de una familia acomodada e influyente y fue acogido en los Estados Unidos pagándole al país de mala forma y dedicándose al tráfico de drogas. Con Sosa ocurre algo similar que con Frank Lopez ya que también proviene de la elite boliviana, pero no por eso deja de ser un delincuente, pese a tener una educación anglosajona. Tony Montana responde por un lado al arquetipo de nativo subhumano y a

la vez al de bandido peligroso. Y de esta forma se construye el estereotipo siguiendo a Bhabha (2002: 91), que justifica la gobernabilidad de los subalternos. Ya que lo muestra en su avidez por dinero y poder, como víctima del régimen comunista. Y también como víctima de las drogas. Haber centralizado la historia en Tony Montana distrae de los otros dos estereotipos que constituyen Frank Lopez, quien pertenece a la elite de migrantes cubanos con relaciones con el poder y que controla la droga en Miami, y con mayor peligrosidad aún, Sosa, que es miembro de una élite que controla el negocio de la droga y tiene vínculos con gobiernos dictatoriales y comunistas. Esto también se suscribe a los aportes de estereotipo que brinda Bhabha (2002) sosteniéndose aquí más en cuestiones políticas y económicas. Por esto la película se suscribe a la forma de representación de anticonquista (Pratt, 2011), particularmente conservadora, ya que se trata de apoyar al nuevo gobierno de Reagan de ese momento. Además, la pelicula marca los desmanes provocados por Carter con su política de defensa de los derechos humanos. Y apunta a la guerra contra las drogas que está encabezada por las elites latinoamericanas que controlan el negocio y los carteles de la droga.

Tony observa que Many ha desaparecido desde hace días y está molesto. Al mismo tiempo llama su madre para preguntarle por Gina, ya que no ha vuelto a casa. La madre le recrimina a Tony que desde que él volvió a sus vidas, Gina cambió mucho y para mal y le dice: «¿Por qué destruís todo lo que tenés?».

Tony encuentra a Many con Gina, ellos han estado juntos todo este tiempo a sus espaldas. Tony mata a Many. No sabemos si esto es por un ataque de celos o de ira. Ya que Tony no quería que Gina se involucrara con gente del mundo del crimen, ni que la trataran como una mujer fácil. Sin embargo fue Tony quien acercó a Gina al mundo del dinero fácil y la noche. Luego de matar a Many, Gina le dice entre lágrimas que se habían casado el día anterior.

Mientras Tony se droga y reflexiona acerca de cómo fue que mató a Many, la gente de Sosa logra entrar a su mansión y mata a sus hombres. Gina, por su parte, intenta en ese momento vengarse y matar a Tony, pero los hombres de Sosa la matan a ella primero. Así surge el argumento de la venganza,

característico del *western*, que viene de la mano del intento de Gina de matar a Tony, pero que se plasma en el cumplimiento de las amenazas de Sosa, ya que se genera un tiroteo que termina con la vida de Tony en una piscina con una estatua donde se lee «El mundo es tuyo».

La película se centra en Tony Montana, un hombre que viene de las clases más pobres y llega a lo más alto. Por otra parte, también se muestra a otros líderes de la droga, y mentores de Tony: en Miami, Frank López, y en Bolivia, Alejandro Sosa, pertenecientes a clases acomodadas de sus respectivos países. El papel de las elites latinoamericanas que es desnudado por medio de estos personajes es clave en esta película, ya que da cuenta de la mirada de la administración de Ronald Reagan en esa época en su lucha contra las drogas.

De esta forma se dan los viajes a distintas periferias que a su vez son centros de poder. El tratamiento de los espacios nos plantea un orfanato, ya que si bien hay un interés por los derechos humanos desde la elite gobernante, esto no se traduce en la protección de los inocentes, ni en detener la delincuencia, al contrario. Los funcionarios de Migraciones no pueden devolver a Cuba a Montana, precisamente porque el pretexto son los derechos humanos. Se ven obligados a dejar en las calles de Miami a un delincuente peligroso. Además existen funcionarios corruptos, como el policía de la división de Narcóticos, Bernstein. Y el consumo de drogas de forma indiscriminada por la población de civiles.

Esta película no tiene al terrorismo internacional como central en su trama, pero este está presente en la película y viene asociado al tema de la guerra de las drogas como otra cuestión de agenda del gobierno de Reagan y en estrecha vinculación al comunismo. También da cuenta en términos de Vanhala (2011) de lo que hizo sentir la administración Reagan respecto a que el poder de los Estados Unidos en la época de Carter había sido menoscabado, tanto con su política de derechos humanos, como con negociaciones diplomáticas, en las cuales la administración Reagan no creía. Para el gobierno de Reagan, como mostró en años subsiguientes, la distención como apunta Vanhala (2011), había sido un fracaso y en cambio avizoraba el uso de la fuerza como método hacia la paz. Esta autora sigue a Jentleson (2004), quien señaló que la Doctrina Reagan se produjo como un

soporte que servía para tomar un posicionamiento más férreo en cuanto a contención global, pero además para expulsar a los comunistas que habían llegado al poder. Además, según Vanhala (2011) siguiendo el análisis del Informe de la Comisión del 11 de septiembre, Reagan tenía la opinión de que los Estados Unidos debían perseguir terroristas sin importar dónde fuese que se escondieran, para lo cual jugaba un rol crucial la cooperación internacional.

2.2.2. *Salvador* (1986), de Oliver Stone

Esta película se inscribe en una genealogía de películas que tratan la temática del Salvador, entre otras, *Choices of the Heart* (1983)[41], dirigida por Joseph Sargent para televisión; *Romero* (1989)[42], dirigida por John Duigan; *My Family* (1995), dirigida por Gregory Nava; *Training Day* (2002)[43], dirigida por Antoine Fuqua; *Crash* (2003), dirigida por Paul Haggis; *Voces inocentes* (2004)[44], dirigida por Luis Mandoki; *In the valey of Elah* (2007), dirigida por Paul Haggis; y *Cielo Abierto* (2011)[45], documental dirigido por Everardo González.

Además, se suscribe a un tipo particular que Jameson (2018) denomina «nuevo cine de corresponsal de guerra de guerrillas», entre otras *Missing*

[41]*Choices of the Heart*: La historia se centra en la vida de Jean Donnovan, una colaboradora seglar que junto con las monjas Dorothy Kasel, Ita Ford y Maura Clark, todas ellas de nacionalidad norteamericana, fueron violadas, torturadas y asesinadas por un escuadrón de la muerte en El Salvador el 2 de diciembre de 1980 durante la Guerra Civil Salvadoreña.
[42] *Romero:* Nos trae la vida del arzobispo salvadoreño Óscar Arnulfo Romero, quien denunció los atropellos realizados por el Ejército salvadoreño a la población civil en la década de 1970, conduciendo así protestas pacíficas y clamando por el cese a la represión dirigida por el violento régimen militar, acciones que al final le costarían su propia vida.
[43]*Training Day:* En la ciudad de Los Ángeles, un policía, Jake Hoyt, ha sido asignado a la división de Narcóticos bajo las órdenes del sargento Alonzo Harris, un agente con mucha experiencia. Los métodos de este agente son muy cuestionables respecto de la legalidad. Alonzo, que tiene esposa e hijos, lleva a Jake a conocer a su otra mujer, una salvadoreña llamada Sara, y a su hijo Ronaldo, a quien Alonzo mantiene en una casa en el suburbio donde él es el líder de los delincuentes.
[44]*Voces inocentes*: En un pueblo de la periferia de San Salvador, vive Chava, un niño de 11 años, que se encuentra atrapado entre el Ejército y la guerrilla salvadoreña. La película da cuenta del reclutamiento forzado de niños de 12 años por el gobierno de El Salvador.
[45]*Cielo Abierto*: Documental que se centra en los tres años durante los cuales monseñor Romero, obispo de El Salvador, sufrió una profunda transformación espiritual e ideológica que culminaría con su asesinato durante una misa a razón de un sermón que llamaba a la paz y a acabar con los asesinatos.

(1981)[46], dirigida por Costa-Gavras; *Under Fire* (1983)[47], dirigida por Roger Spottiswoode; y *Sandino* (1990)[48], dirigida por Miguel Littín.
Jameson diferencia este tipo de películas de aquellas que son de guerra tradicional a la que se suscribe C*ommando* (1985), dirigida por Mark L. Lester. Asimismo, en este nuevo cine de corresponsal de guerra de guerrillas, señala algunas particularidades, entre otras cosas que es una narración de conocimiento distinta de la historia de acción. Destaca además la importancia del punto de vista, donde el corresponsal tiene un conflicto entre su pretendida neutralidad y su posición ideológica.
La historia comienza con títulos en color rojo e imágenes reales, en blanco y negro, de noticieros de la época respecto de la situación de El Salvador. También los rótulos: «Esta película está basada en hechos ocurridos en 1980-1981. Los personajes han sido ficcionalizados». Luego oímos una voz en *off* y las imágenes de un noticiero norteamericano que cuenta la situación de la Guerra Civil salvadoreña. Es la televisión que está prendida, en donde vive el protagonista Richard Boyle junto a su mujer y su hijo. Lo despierta la discusión del casero reclamando la deuda del alquiler a su esposa. El casero les dice que deben irse, y su esposa con una crisis de nervios le advierte a Richard que ya no soporta la situación.
Richard Boyle es un periodista con problemas de alcohol y drogas. Esto ha perjudicado su carrera y lo ha llevado a tener graves problemas económicos y a una crisis matrimonial. Por sus adicciones se muestra a Richard Boyle como ser subhumano, al igual que a todos aquellos que se autodestruyen drogándose, no importa si son anglosajones o latinos. (Ver Capítulo 5). La

[46]*Missing:* Un periodista norteamericano, Charles Horman, ha desaparecido de su casa en Santiago de Chile tras el golpe de Estado del año 1973. Su esposa y su padre hacen de todo por encontrarlo pese a las trabas burocráticas que la propia diplomacia norteamericana les impone en un país donde son extranjeros.
[47]*Under Fire:* El periodista norteamericano Rossel Price es corresponsal de guerra allí donde se desarrollan los acontecimientos que pueden llegar a ser noticia. Viaja a Nicaragua para cubrir los sucesos de la guerrilla sandinista, que genera una enorme tensión en el régimen del dictador Tacho Somoza, pese a que tiene apoyo del gobierno norteamericano por medio de la CIA. Junto a Claire, otra periodista con quien ha iniciado un romance y quien es pareja de su antiguo amigo y mentor, recorren Nicaragua en busca de Rafael, el líder de la guerrilla sandinista.
[48]*Sandino:* Nos presenta la vida del líder de la revolución nicaragüense, Augusto Sandino. Uno de los personajes cruciales en esta historia es Tom Holte, periodista del diario norteamericano *The Nation,* que fue amigo de Sandino y el primero en entrevistarlo.

historia nos muestra al protagonista anudado a su familia, rasgo del *western*, pero en este caso de una manera particularmente frágil.

La historia comienza situándonos en la ciudad de San Francisco, California, en medio del estrés cotidiano de las grandes urbes. Allí Richard Boyle busca rearmar su carrera mediante una oportunidad laboral. La película nos presenta desde el principio el conflicto económico, rasgo del *western.* Hace unas llamadas para ver si puede conseguir financiación para ir a El Salvador, lugar donde hay un gran conflicto con la guerrilla y el paramilitarismo y de donde proceden noticias bélicas que puede que sean de interés de los diarios internacionales. Tiene pensado probar suerte en dicho país, al que ya conocía con anterioridad. Primero habla con Nancy, que es del medio que lo había contratado la última vez que trabajó, por teléfono. Le pregunta si puede conseguirle dos mil dólares y un nuevo carnet de prensa, para escribir una historia. Pero Nancy le recuerda que la última vez le dio dos mil quinientos dólares para el trabajo del Líbano y le falló, ya que perdió los boletos y los pasaportes porque bebe demasiado. Richard le reconoce el hecho, pero le dice que de todos modos consiguió la nota. Y le recuerda la historia que hizo sobre el Ejército Revolucionario de Irlanda. Le recuerda además el artículo sobre Camboya, ya que fue el último en salir, tanto como en Afganistán.[49] Seguidamente habla por teléfono con otro amigo y colega, Larry, quien está yéndose en una hora a Beirut y quien accede a prestarle 500 dólares, pero con quien tiene que encontrarse en 40 minutos. Por esto Richard va en su auto a exceso de velocidad y es interceptado por la Policía. Le recuerdan que tiene cuatro multas por exceso de velocidad y cuarenta y tres por estacionamiento sin pagar. Y además su

[49]Richard David Boyle (26 de marzo de 1942-1 de septiembre de 2016) fue un reportero, fotoperiodista y autor norteamericano mejor conocido por su libro de 1972, *Flower of the Dragon: The Breakdown of the US Army in Vietnam: An Eye Witness Account of the Day-to-Day Environment of American Soldiers en Vietnam*. Fue guionista junto a Oliver Stone de la película *Salvador*, de 1986, por la cual recibieron una nominación al Mejor Guion en la Academia de Hollywood. Esta escena de la película da cuenta de todo lo que hizo como profesional hasta ese momento ya que cubrió la revolución en Camboya, lo que estaba sucediendo en Irlanda y la guerra civil en el Líbano. En la República de Vietnam, documentó la resistencia de las tropas norteamericanas contra la guerra. También fue conocido por sus documentales en video, *Into the Valley of Death* (2001) y *Sir! No Sir!* (2005), así como por numerosos reportajes y fotografías. Dictó clases de periodismo en universidades del sur de California. También se postuló varias veces para cargos públicos de la ciudad en San Francisco. Murió en Filipinas mientras cubría el comienzo del mandato del presidente Rodrigo Duterte.

carnet de prensa está vencido. Así, es arrestado. Vemos cómo en la ciudad de San Francisco los agentes de la ley actúan en concordancia con *la* aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western,* y con total corrección en el arresto. Por lo cual sabemos que en San Francisco reina la civilización. Lo saca de la cárcel y paga la fianza un amigo, Dr. Rock, un *disc jockey,* que se acaba de separar de su mujer y que no tiene trabajo. Mientras le pide a Richard que lo alcance a salvar a su perro, que ha sido llevado a la perrera, y al que si no llega a tiempo, lo van a sacrificar. En el camino conversan, Dr. Rock le cuenta que su esposa le dijo que consiga un trabajo vendiendo computadoras, Richard le dice que no soporta a las estiradas y que las latinas como Claudia, su esposa italiana, son más tranquilas y comprensivas. Que no se mete en lo que él hace. Llegan a la perrera, y Dr. Rock se entera de que han sacrificado a su perro, en el tiempo y la forma prevista. Aquí también seguimos observando cómo el rasgo de la aplicación de la ley y el orden sigue su curso, y también es visible la corrección con la cual se maneja la persona que atiende en el lugar.

Juntos van a la casa de Richard, quien descubre que su mujer ha vuelto a Italia, de donde es oriunda, y lo ha abandonado y se ha llevado a su hijo con ella.

Richard y Dr. Rock parten hacia El Salvador para cubrir la Guerra Civil salvadoreña, aunque Richard engaña a Dr. Rock diciéndole que irán a Guatemala, prometiéndole una vida disipada y de lujuria en ese país. También le cuenta cómo hay más libertad en estos países y las personas no son controladas, por ejemplo, se puede conducir tranquilo y no preocuparse si uno ha tomado alcohol. Esto permite saber cómo Richard toma el cumplimento y la aplicación de la ley y el orden en los Estados Unidos, es decir, lo vive como una limitación excesiva sobre la vida del ciudadano, no parece observar ni valorar el cuidado de los agentes y los funcionarios que cumplen con la normativa y no abusan del poder coercitivo que las normas y leyes les confieren. Ambos viajan en auto y entran a El Salvador por Guatemala ya que tienen prohibida la entrada los periodistas. Ni bien llegan a territorio salvadoreño, comienzan a observar el lado nefasto de la falta de control que ha llevado al Ejército al extremo contrario, dándose la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western.* Primero, cuando son

interceptados en la ruta, al entrar a El Salvador, ambos ven el cuerpo quemado de un sujeto. Luego, son testigos del asesinato de un estudiante por haberse olvidado su identificación, toman conciencia de que la coyuntura de la Guerra Civil salvadoreña es mucho peor de lo que pensaban. Richard y su amigo son retenidos por los militares, para ser liberados, Richard dice conocer al coronel Julio Figueroa de la tercera brigada del Fuerte Santa Ana, lo llevan con él, quien lo felicita por haber podido llegar hasta El Salvador pese a que la prensa tiene vedada la entrada al país. Lo invita a pasar y descansar a su casa y le agradece por el artículo que escribió tiempo atrás llamándolo «el Patton de Salvador».

Boyle se instala en Puerto de La Libertad, donde vive con una chica salvadoreña llamada María, con quien tuvo una relación sentimental paralela y oculta a su esposa. Observamos la libertad con que se vive, sin problemas con el alquiler, como ocurría en San Francisco. Vemos las imágenes de El Salvador, los paisajes que caracterizan su naturalismo, rasgo del *western.* También tiene amigos que ha conocido en su anterior viaje, como a Ramón Álvarez, que es director de la oficina de Derechos Humanos y vocero del Movimiento Democrático Revolucionario, y la colaboradora de éste, Carmen Sánchez, las misioneras de la Capilla de La Libertad y varios voluntarios de ONG, entre otros una joven llamada Cathy Moore, que es amiga del embajador de los Estados Unidos. En el arco dramático de la historia, todas estas personas formarán lazos solidarios entre las víctimas inocentes, y así se dará una comunidad defensiva, rasgo del *western.*

Junto a Dr. Rock, Richard se encuentra en un bar a un viejo amigo y colega, John Cassady, corresponsal de la revista Newsweek. Este le expone la situación actual del país, le cuenta que ya no sólo matan a los campesinos. Le comenta que un grupo de militares mataron a un reportero mexicano hace pocos días atrás. Podrían estar refiriéndose al periodista mexicano Ignacio Rodríguez Terrazas, quien el 8 de agosto de 1980, cuando se dirigía a cubrir un acontecimiento, fue asesinado a balazos.[50] Este periodista había

[50]Este periodista mexicano oriundo de Chihuahua había sido corresponsal en Nicaragua en 1979, antes de la caída de Somoza. Durante su corresponsalía en El Salvador y durante varios intercambios, dio cuenta de su formación marxista y de su adhesión militante al Frente de Acción Popular Unificada salvadoreño (FAPU), integrante del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN).

concurrido a la inauguración del laboratorio de fotografía de la agencia United Press International, UPI, cuyo corresponsal era Iván Montecinos. Esta agencia se encontraba cercana al centro de gobierno. Al escuchar un tiroteo y confirmar el enfrentamiento decidió junto a otros reporteros ir hasta el lugar. Apunta Dominguez (2014) que Rodriguez Terrazas fue el primer asesinato de un periodista en el contexto de la Guerra Civil salvadoreña. Además, Luna (2020) recuerda que junto a Rodríguez Terrazas estaban el periodista salvadoreño Raúl Beltrán y un periodista norteamericano, John Hoagland, en quien está inspirado el personaje ficticio de John Cassidy encarnado por el actor John Savage en esta película.

En el arco dramático de la historia vemos que Richard tiene una gran admiración por John Cassidy. En la biografía de John Hoagland se observan algunas similitudes con el personaje de Richard Boyle. John Hoagland era oriundo de San Diego, California, en 1965 ingresó a la Universidad de California, allí tuvo como compañera de estudios a Ángela Davis, de quien fue guardaespaldas. Entre sus profesores en la universidad tuvo a Hervert Marcuse, quien era crítico de la Guerra en Vietnam. Sus comienzos como fotoperiodista se dieron cuando iba a las marchas de protestas pacifistas en contra de la mencionada guerra, ya que el mismo Hoagland fue veterano de Vietnam al igual que Richard Boyle. Como éste también estaba divorciado de la madre de su hijo Eros (hoy un prestigioso fotoperiodista), y como Richard tenía una pareja que era ciudadana salvadoreña. Hoagland quedaba muy afectado con las situaciones que vivía y observaba en el contexto de las guerras que documentaba. Fue testigo en California mientras participaba de una manifestación de Moratoria Chicana, un movimiento masivo contra la guerra y contra la pobreza en Los Ángeles. Se produce una represión policial, y matan al periodista Rubén Salazar. Luego del asesinato de Ignacio Rodríguez Terrazas, viajando a hacer un trabajo con otros periodistas, el automóvil de Hoagland atropella una mina terrestre. Recuerda Jaffe (1998) que en ese accidente muere el periodista Ian Mates. Apunta Ceberio (1984) que fue en 1984 cuando Hoagland fue alcanzado por una bala de ametralladora en las proximidades de Suchitoto, en El Salvador, había quedado en tierra de nadie tras una emboscada de la guerrilla, junto a

otros periodistas. Este periodista al final de sus días figuraba en la lista de objetivos para vigilar o matar de los escuadrones de la muerte.
Como Boyle anda en auto, John le pide que lo alcance a un lugar, para hacer unas fotos. Se trata de una ladera, el Playón, llena de cadáveres; mientras, hablan sobre la foto que hizo Capa[51] a un miliciano.
Luego de esto va a ver a Ramón Álvarez y a su colaboradora Carmen Sánchez para averiguar si puede investigar un poco más y conseguir entrevistas, pero Álvarez está con muchos temas. Carmen le dice que va a ver cómo lo puede ayudar y le pide que regrese después. Él le deja las fotos de los cadáveres que fotografió en el Playón por si pueden identificarlos, ya que ellos ayudan a encontrar a los desaparecidos.
Se ven imágenes de la televisión norteamericana en las que habla Ronald Reagan y manifiesta su preocupación por la infiltración de la guerrilla que no sólo se dirige a Centroamérica sino también a Sudamérica y puede llegar a los Estados Unidos. En medio de su estadía en El Salvador, se dan las elecciones a la presidencia de los Estados Unidos. Los candidatos son el entonces todavía presidente Carter, que iba por su reelección, y Ronald Reagan. Allí, Richard se encuentra con otras personas que conoció en su estadía anterior. Está el coronel Bentley, un norteamericano que es asesor del Ejército salvadoreño. Richard observa que el gobierno de su país está apuntalando con estos asesores militares y armas al gobierno local. También hay un grupo de periodistas norteamericanos acreditados en El Salvador: Peter, Pauline Axcrol y John Cassidy, entre otros. Mientras llega la noticia de la victoria de Ronald Reagan, estos periodistas hablan sobre los lineamientos que habrá en el país y cómo será la posición de los Estados Unidos en los temas internos de El Salvador.
En medio de los festejos por la victoria de Reagan, que se dan en El Salvador, conocemos al mayor Maximiliano Casanova (alias Mayor Max), candidato a presidente por El Salvador y ex director de Inteligencia. Está en una cena con un grupo de la Hermandad de la Mano Blanca. Esta es otra asociación de defensa contra el otro, rasgo del *western* que se observa en la historia, pero aquí ese otro son los comunistas que están detrás de todo

[51]Robert Capa: seudónimo de Andrei Friedmann fue quizás el más emblemático corresponsal gráfico de guerra del siglo XX.

aquel que piense distinto, tanto como la guerrilla en ese país, de cuyos ataques y atentados intentaban defenderse. Por eso, ellos también festejan la victoria de Reagan. En términos de Max:

> Al fin alguien con huevos en La Casa Blanca. Nos ha llegado la hora, hermanos. Patriotas de la Brigada Max Hernández[52], Hermanos de la Mano Blanca. Esos malditos curas que envenenan la mente de la juventud salvadoreña serán los primeros en desangrarse. Son mierdas. Romero es el peor de todos. Arzobispo profano de mierda será el primero en morir. Por cada uno de los nuestros caerán cien de ellos. Vengaremos la muerte del embajador sudafricano[53], del ministro del Exterior Mauricio Borgonovo[54], Roberto Cuomo, Coronel Rosario, Gutiérrez y Molina[55] y del alcalde de El Paraíso. Estos subversivos de mierda que han vendido nuestro país a los comunistas morirán: Erlich, Zaun, Kelly, Duarte, etc., etc. Y esos seudoperiodistas enviados por la conspiración sionista comunista para dividir y confundir a nuestra gente morirán. Ahora: ¿Quién de ustedes será el que se deshaga de Romero? Oliver Stone (director). (1978).*Salvador* [Cinta cinematográfica] E U.: Hemdale Film Corporation

Varios de los comensales de la mesa se ponen de pie, y Max elige a uno de ellos. En el discurso de este personaje se explicita otro rasgo característico del *western*, el argumento de la venganza. Aquí se da el recuento de algunas de las pérdidas y los atentados que ha sufrido la facción de la derecha, a manos de la guerrilla de izquierda, haciendo referencia a los estragos del mundo bipolar en el cual se estaba viviendo en esa época, entre el poderío del capitalismo norteamericano y el poderío y la influencia soviética en América Latina. De este modo se contextualiza toda la seguidilla de golpes de Estado y gobiernos dictatoriales que se dieron en la región en esa pugna internacional en el contexto de la Guerra Fría.

Como vemos, este personaje del mayor Max reelabora en sus sentencias frases de otros personajes históricos de América Latina al decir que al fin

[52]Brigada Anticomunista Maximiliano Hernández Martínez: Se refiere a uno de los escuadrones de la muerte que llevaba su nombre por el dictador y presidente de El Salvador Maximiliano Hernández Martínez, un militar que llegó a la presidencia del país tras un golpe de Estado que se extendió de 1931 a 1944.

[53] Se refiere al embajador de Sudáfrica Archibald Gardner Dunn en 1979.

[54]Ministro de Asuntos Exteriores Mauricio Borgonovo, secuestrado el 19 de abril de 1977 por el Frente de Liberación Nacional Farabundo Martí. Su cadáver apareció el 10 de mayo de ese año.

[55]Puede estarse refiriendo a Arturo Armando Molina Barraza es un militar y político salvadoreño. Presidente de la República entre 1972-1977.

llega alguien con valor a la presidencia de los Estados Unidos, claramente está apuntando a la falta de determinación que en esos años se le había endilgado a Carter, no sólo por los recientes sucesos de la Embajada de Teherán, sino también por su tibieza con las guerrillas, al hacer hincapié en los derechos humanos de las personas. La expresión de «vender el país a los rojos» fue una frase de Somoza, ex dictador de Nicaragua. Poco antes de su asesinato declaró a la revista alemana *Quick:* «Escupo sobre la ayuda del traidor Carter..., que entregó mi país a los rojos. Pero tengo amigos más fieles»[56]. Mientras que la frase: «Por cada uno de los nuestros caerán cien de los de ellos» es similar a la del presidente de Argentina Juan Domingo Perón antes de su caída el 3 de agosto de 1955.[57] Ambos ex mandatarios estuvieron exiliados en Paraguay, donde fueron acogidos por el presidente Alfredo Stroessner, quien gobernaba bajo una dictadura. Oliver Stone, al rearmar estas frases de dos políticos de países diferentes, que fueron históricas, de alguna manera los está alineando con lo que considera la derecha latinoamericana de aquellos tiempos.

El personaje del mayor Maximiliano Casanova estaría basado en Roberto D'Aubuisson Arrieta[58]. A este el ex embajador de los Estados Unidos en El Salvador acusó de ser quien dio la orden de matar a Arnulfo Romero, además de que se suponía era quien lideraba los escuadrones de la muerte salvadoreños. En este discurso que da en esa cena, también marca la hoja de ruta de los sucesos que se irán dando uno tras otro.

Richard y Dr. Rock van a cenar a un restaurante con María, sus hijos, su abuela y su hermano Carlos, junto a unos amigos de este. En el lugar están

[56]Redacción Diario El País (17/09/1980). «Estoy lleno de fuerza; reconquistaré Nicaragua». Diario *El País* Disponible en: https://elpais.com/diario/1980/09/18/internacional/338076004_850215.html?rel=listapoyo

[57]Esta frase: «Por cada uno de los nuestro caerán cien de ellos» parece recordar el último discurso del presidente Argentino Juan Domingo Perón antes de ser derrocado el 31 de agosto de 1955, conocido como «Discurso del cinco por uno». La frase exacta era: «Cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de los de ellos». Se ha dicho que este fue uno de sus discursos más combativos y algunos consideran que fue lo que precipitó su caída.

[58]Fue un militar y político salvadoreño. En 1981 fue uno de los fundadores y dirigentes del partido Alianza Republicana Nacionalista (ARENA). Además, fue presidente de la Asamblea Constituyente de El Salvador de 1982 a 1983. En las elecciones de 1984 se presentó como candidato a presidente. Pero se alzó con el triunfo, en segunda, vuelta José Napoleón Duarte. En 1992, la Comisión de la Verdad para El Salvador, formada por las Naciones Unidas, nombró en su informe a Roberto D'Aubuisson como el autor intelectual del asesinato del arzobispo Óscar Arnulfo Romero en 1980. Murió en 1992.

viendo una propaganda del mayor Maximiliano Casanova que se está postulando a presidente.
La anciana abuela de María dice que toda la situación que se está viviendo en El Salvador le recuerda lo sucedido en 1932. También en la película *Romero* (1989) se rememoran los hechos históricos de esa fecha. Tras el Golpe de Estado de 1931 que llevó a la presidencia del país a Maximiliano Hernández Martínez, y en el contexto de la crisis del café, se dio un levantamiento campesino que fue una mezcla de protesta e insurrección, que acabó en etnocidio, ya que la represión fue extrema y concluyó con el exterminio de casi la totalidad de las comunidades nahuas del país.
Carlos y sus amigos hacen burlas y se ríen de la propaganda, pero están siendo observados por personajes extraños. Richard se da cuenta de que son un escuadrón de la muerte y les ofrece bebidas para poder sacarlos a todos e irse del lugar.
Lleva a uno de los amigos de Carlos hacia una zona rural desde donde se irá a unir con los guerrilleros, ya le ha avisado a su familia que será lo mejor para que no lo busquen los escuadrones de la muerte.
Cuando vuelve junto a María, Richard se entera de que se han llevado a Dr. Rock y a Carlos. Le pide ayuda a Cathy, con quien va a rescatarlos a la comisaría, lleva regalos y *whisky*, y así logra sacar a Dr. Rock, pero no a Carlos, ya que le dicen que él es malo. Al ver lo complicado de la situación, Richard se da cuenta de que María corre peligro por el tema de su hermano. Por este motivo trata por todos los medios de sacarla del país, pero no consigue que se legalicen los documentos de María y de sus hijos. Está claro que Richard ha encontrado en María y su gente una nueva familia y se lo ve realmente anudado y comprometido con todos ellos. Este rasgo característico del *western* ha ido evolucionando a lo largo de la historia.
Cathy le consigue a Richard una entrevista con el embajador, pero no logra nada respecto a Carlos ya que no es ciudadano norteamericano. También le pide un salvoconducto para poder sacar a María y su familia del país, pero el embajador le dice que todos piden lo mismo y que no puede conseguirlo.
Entre tanto, se encuentra con otro colega, Peter, quien le ofrece un trabajo por doscientos dólares.

A Richard se le ocurre que la solución es casarse con María, pero esta le dice que tiene muchos vicios, que es mujeriego, que miente y que ella no puede estar con un hombre lleno de pecados. Él le dice que irá a confesarse con el arzobispo Romero.

Finalmente se produce el atentado en la Catedral de San Salvador, cuya víctima es el arzobispo salesiano Romero, quien es asesinado. Boyle, que ha ido a confesarse, será testigo del crimen cuando monseñor Romero llamaba a la revolución contra la oligarquía y declaraba que la violencia engendra violencia. Vemos así que la violencia va en aumento en todo el país. Por el atentado acusan y detienen a Ramón Álvarez.

La muerte del Arzobispo está en todos los medios de comunicación y al respecto también da declaraciones el mayor Maximiliano Casanova, quien plantea que lo mataron los mismos guerrilleros que Romero defendía. Entre los periodistas acreditados está Richard, quien le pregunta a Max por el rumor de que es él quien dirige los escuadrones de la muerte. Max responde que la pregunta lo ofende.

Al término de la conferencia de prensa sale Max y observa a Richard.

Poco después aparecen muertos Carlos y su otro amigo. Las monjas y Cathy van a reclamar a la comisaría que el muchacho era su monaguillo. En tanto que María está destrozada por la muerte de su hermano y le reprocha a Richard no haber podido salvar a Carlos. Richard está preocupado y habla con John Cassidy de la situación y le confiesa que María es lo más decente que ha tenido.

John, Richard y Dr. Rock van a un bar donde se encuentran con Cathy. Así, en medio del contexto de violencia y de inseguridad, acontecen momentos de ritos cotidianos, rasgo característico del *western,* a lo largo de la historia se dan varios momentos y diálogos que se producen mientras Richard junto a sus amigos como Cathy John y Dr. Rock están tomando algunas copas. Allí Richard le pide a Cathy que hable con María. También hablan de lo difícil que está la situación ya que además de la muerte de Carlos, los Cuerpos de Paz se han ido de El Salvador. Luego la acompaña a que regrese en su motoneta ya que hay gente peligrosa en el bar.

A Richard lo sigue un militar que va a matarlo, pero lo salva John con el pretexto de fotografiarlo, y este se va.

Vemos a Cathy ir con una monja a buscar a dos hermanas que vienen de Nicaragua. Le preguntan cómo han viajado. Y cómo está la situación en Nicaragua. Las monjas le comentan que no hay comida en Nicaragua y que la gente hace colas durante horas. De forma sutil y tangencial aprovecha el director para dar cuenta de uno de los peligros de los regímenes comunistas, siguiendo a Barbadillo (2018) entre otros la escasez de comida que se había dado en países comunistas como Rusia desde 1921 hasta 1922. Esto también se repitió según Losada (2006) en la Ex Unión Soviética en regiones como Ucrania. Ocurrió también según Applebaum (2019) en Kubán y Ucrania Amarilla desde 1932 hasta 1933. Y también según Smil (1999) pasó algo similar con la hambruna en China. Mientras Espinosa Muñoz, F. (2018) aporta una situación de escazes de alimentos y hambrunas en Cuba desde la Revolución del 59, y en Chile durante el gobierno de Salvador Allende. Fueron, entre otras, las razones de las intervenciones que se esgrimían desde los Estados Unidos en el contexto del mundo bipolar de aquellos tiempos.
En medio del viaje, las cuatro mujeres son detenidas por un grupo de paramilitares —probablemente se trata de un escuadrón de la muerte— que las violan y las matan. Este hecho que se narra en la historia se basó en el asesinato de tres religiosas norteamericanas: Dorothy Kasel, ursulina, de la diócesis norteamericana de Cleveland; e Ita Ford y Maura Clark, de la congregación de Maryknoll. Además de una colaboradora seglar de las monjas, Jean Donovan, de Cleveland. El personaje de la amiga de Richard Bolye, Cathy Moore, está basado en Jean Donovan.
Pauline Axcrol, una de las periodistas, está junto a Richard cubriendo el hallazgo de los cuerpos y le comenta que quizás trataron de evadir un retén porque traían armas de contrabando para la guerrilla y se salió de control. Este asesinato complica todavía más la situación política salvadoreña, por sus previsibles reacciones internacionales. El embajador norteamericano Robert White, del ya saliente gobierno de Carter, mientras las cuatro mujeres estaban desaparecidas, dirigió la búsqueda de las religiosas, para lo cual tuvo que luchar con las trabas burocráticas que los integrantes del gobierno salvadoreño les ponía, pese a todo el apoyo militar y logístico que recibían del gobierno norteamericano. En este punto vemos cómo ha llegado a su punto más controvertido la aplicación de la ley y el orden, rasgo del

western, ya que ni aún ese hombre que la representa de forma más conspicua puede aplicarla de manera asertiva. Es junto a Richard un veedor blanco, pero también representa al incorruptible hombre de la ley, aunque debilitado por pertenecer a una administración saliente como la de Carter. Sabe que sus informes serán tenidos en cuenta tanto por el poder legislativo de su país, como por los organismos internacionales de derechos humanos. De alguna forma, le queda el consuelo de todo aquello que aprendió, observó y vio, siguiendo a Pratt (2011), con sus «ojos imperiales», que tendrá un peso crucial cuando se esclarezca lo ocurrido. Sin embargo, no le ha servido para evitar los asesinatos de ciudadanos norteamericanos ni para esclarecer sus crímenes.

Cuando al fin los cadáveres de las cuatro mujeres aparecen, uno de los funcionarios le dice al embajador que no pueden hacer autopsias porque no tienen mascarillas. White se muestra furioso e indignado. Se encuentra con el coronel Bentley y le dice que sabe que habló con el mayor Max y que apuntaron a las personas equivocadas, Bentley plantea algo similar a lo que anteriormente comentó Pauline, que traían armas de contrabando y trataron de evadir los controles ya que eran comunistas. Sin embargo, Bentley le plantea al embajador White que el general García abrió una investigación completa. El embajador descree totalmente de esa hipótesis ya que conocía a una de las víctimas, le advierte que pondrá todo en su informe. Tengamos en cuenta que este embajador norteamericano realmente en su informe mencionó a Roberto D'Aubuisson Arrieta (en quien se basó el personaje del mayor Maximiliano Casanova) acusándolo de ser autor intelectual de la muerte de Arnulfo Romero y de liderar los escuadrones de la muerte.

Tanto en *El Salvador* (1986) como en la película para televisión *Choices of the Heart* (1983), dirigida por Joseph Sargent, centrada en la vida de Jean Donnovan, en el cual se basó el personaje de Cathy, el embajador de los Estados Unidos debe ponerse a investigar personalmente lo que sucedió con las cuatro mujeres y enfrentarse a los obstáculos que le impone la burocracia del país local. Jameson (2012, 88) señala que la gran temática del cine ha sido el complot. Este tema del complot tendría sus raíces en la novela policial que ha cambiado el suceso o hecho de misterio puntual por otro suceso social de carácter más general. Es el caso en que el complot se

convierte en una guerra tanto de guerrillas de liberación nacional como contrarrevolucionaria de intervención y represión. En el caso particular de *Salvador*, se trata de un complot imperialista a escala mayor.

Vemos aquí el contexto político en el cual se desarrollan los acontecimientos y que el director Oliver Stone eligió cuidadosamente, para dar cuenta de su disconformidad con el hecho de que las diferentes administraciones, tanto de republicanos como de demócratas, siguieran una política exterior en la que se invierte demasiado tiempo, recursos humanos, materiales y económicos en problemas internos de otros países. Recursos que salen del trabajo y los impuestos de ciudadanos norteamericanos.

Además, marca las diferencias de matices entre la administración de Carter, de relativa tibieza y falta compromiso real, con su declamada preocupación por los derechos humanos, y la más dura de la administración Reagan, de lucha abierta contra el comunismo en el continente. En ambos casos se muestra desconforme.

Richard y John se van a hacer un reportaje a las montañas con los revolucionarios. Sacan fotos de los rebeldes entrenando y del campamento y sus armas.

También entrevistan al comandante Martin (nombre bélico del Comandante del Ejército Rebelde). Este les dice que por primera vez se han unido los cuatro ejércitos insurgentes y que controlan Chalatenango al Oeste y Morazán al Este. También les dice que están llamando a todas las tropas del gobierno para que se les unan en la ofensiva final y también para que la gente se levante. El comandante Martin les cuenta que planifican tomar las ciudades más importantes: Santa Ana, San Vicente, San Miguel y después San Salvador. John le pregunta al comandante Martin sobre cuándo planean hacerlo, y éste le responde que será antes de que Reagan asuma la presidencia y mande tropas.

Richard le plantea el problema de que en realidad no tienen suficientes tropas y que el Pentágono no lo permitirá. Sin embargo, el Comandante le replica que ni siquiera los Estados Unidos pueden cambiar la voluntad de un pueblo y del curso de la historia.

Terminada la nota, se reúne con el coronel Bentley y con Jack, les muestra las fotos conseguidas en el campamento rebelde, para ver si puede lograr un

salvoconducto para María y sus hijos. Sin embargo, Bentley está desconforme con la información y las fotos que Richard les trae. Según Richard, las armas son viejas, y no tienen apoyo de nadie. Bentley le pregunta si tienen aviones y otro tipo de armamentos. No cree que actúen solos. Richard tampoco puede revelarles la localización del campamento rebelde. Se produce entonces una discusión entre ellos, Bentley le dice a Richard que los defiende porque es comunista como ellos. Richard le plantea que es una revolución genuina del campesinado. Que él se considera de izquierda, pero no es comunista. Que él realmente es un buen norteamericano y que no quiere que vuelva a pasar lo mismo que ocurrió en Vietnam, en Chile, en Guatemala o en Nicaragua. Le dice que en uno de sus trabajos como corresponsal por sacar una foto perdió parte de la audición de uno de sus oídos. Pero que no lo hizo por los quince dólares que le pagaron por la foto, sino por su país.

Podemos decir que Richard Boyle comienza siendo un antihéroe en esta historia, sólo tiene por norte financiar su estadía en El Salvador para con esas notas poder recuperar su carrera y saldar sus deudas. Es un hombre que miente, que está lleno de vicios y adicciones, pero que va sensibilizándose a medida que transcurren los acontecimientos, y también redimiéndose por sus errores pasados. También esta historia nos muestra a personajes de la talla moral de Arnulfo Romero y John Cassidy, que encajan en el arquetipo de héroe solitario, cuya presencia es crucial en el *western*: los actos de solidaridad, el compromiso con su tarea, misión o profesión, han sellado sus destinos con la muerte. Richard sigue vivo, pero ha sufrido muchísimo por haber cambiado desde su llegada, y en la medida que ha comenzado a solidarizarse con lo adverso de la situación, su vida también corre peligro. La película se aleja completamente de los estereotipos, para poder construir grandes profundidades humanas por medio de arquetipos.

Pauline Axcrol está entrevistando a soldados que recién llegan a El Salvador, también a un general que le aclara que no son tropas de combate sino instructores.

Más tarde Richard se encuentra con Dr. Rock, que le presenta a su nueva novia Wilma y su nuevo perro Baguel Segundo. También se encuentra con

John Cassidy, que le dice si lo puede llevar en auto porque la guerrilla atacó Santa Ana, y Richard lo lleva, pero antes pasa a despedirse de María.
En Santa Ana los guerrilleros tiran la bandera azul y blanca de El Salvador y suben la roja de los rebeldes, con la sigla FLFM, que corresponde al Frente de Liberación Farabundo Martí. John y Richard recorren Santa Ana y observan los cadáveres de hombres, mujeres y niños en la plaza y en las calles que se encontraban de paso, que han sido masacrados, aunque no se ve quién les ha disparado.
Pronto se encuentran con los guerrilleros que están por ejecutar a un hombre que les pide clemencia, aunque eso no evita que lo ejecuten. Richard comprende que son igual de sanguinarios que el bando del Ejército y los paramilitares de la derecha.
En este punto hay que destacar el planteo de Jameson (2018) cuando señala que el corresponsal no puede lograr neutralidad. Hemos visto que los distintos personajes de periodistas han tenido en esta historia una mirada ideológica desde la cual se posicionan. Algunos de los periodistas a los que se han referido por mención o por recreación en esta ficción, como Ignacio Rodríguez Terrazas, el mismo John Hoagland, en quien está basado John Cassidy, y Richard Boyle, eran ideológicamente cercanos a la izquierda. Esto es lo que los ha puesto en la mira de los escuadrones de la muerte. Richard, sin embargo, contrariamente a lo planteado por Jameson (2018), consigue neutralidad por el asqueo que le produce ver que en ambos lados hay un enorme desprecio por las vidas humanas. Este autor destaca tanto esta película como *Under Fire* (1983), dirigida por Roger Spottiswoode, en que el periodista Rossel Price se aleja completamente de la neutralidad y del profesionalismo para intervenir ayudando con una foto falsa del líder de la guerrilla, Rafael, quien ha muerto. Arman la foto para que parezca que aún está con vida. Estos hechos tumban en esta película la pretendida objetividad, y no solo eso, sino que van contra los principios éticos de la profesión. Pese a que, como Jameson (2018) plantea, la vida de Richard Boyle es más desordenada y azarosa que la de Rossel Price, debido a sus vicios y sus mentiras, nunca cruza la línea de la ética profesional y compromiso con la verdad, ni la lealtad para con sus colegas y amigos. Sin embargo, sostengo que lo crucial en la historia de *Under Fire* es la ideología

que está detrás de esa película y que busca poner en evidencia a los intelectuales progresistas norteamericanos, que llenos de buenas intenciones terminan traspasando límites morales, éticos y profesionales. En total contraposición de lo que ocurre en *Salvador*, cuyo director pese a mostrar las miserias y los errores de su protagonista Richard Boyle, su vida desordenada y sus adicciones, lo construye como un profesional íntegro que ama a su país y que tiene sólidos conceptos morales, éticos y profesionales que le hacen tener un hondo compromiso con la verdad que debe ser publicada.

Jameson (2018) plantea, además, la cuestión del aparente realismo, no aleja a estas películas de problemas de representación. En el caso de *Salvador* (1986), observamos cruentas matanzas y torturas, sin embargo, cuando nos presenta un hecho puntual como el asesinato del arzobispo Romero, omite la matanza que se dio durante su entierro. En el caso de *Under Fire* (1983), el peligro que corre la revolución sandinista por la muerte de su líder Rafael es completamente distinto de lo que ocurría en la realidad, dado que la revolución sandinista se caracterizó por un liderazgo múltiple.

En tanto, el saliente embajador de los Estados Unidos decide ayudar al gobierno de El Salvador para evitar que la guerrilla tome el poder.

Boyle y John Cassidy obtienen grandes tomas del conflicto, que tendrían un enorme valor al retornar a su país, y que volverían a posicionar a Richard Boyle como un reportero prestigioso. Sin embargo, un avión ataca, John Cassidy se expone para fotografiarlo, es alcanzado por los disparos y muere. Pese a que los escuadrones de la muerte intentan retener y torturar a Boyle, este logra salir del país con María y sus hijos, gracias a la intervención del embajador. Sin embargo, al llegar a cruzar por El Paso, la Policía migratoria los detiene, y María es deportada de regreso.

Los espacios de esta película, tanto centro como periferia de El Salvador, son tratados como un orfanato, por los viajes y los despliegues a lugares lejanos, en que los huérfanos no tienen dónde esconderse. Las estructuras de poder se manejan en la periferia salvadoreña sin tener cuidado de proteger al inocente. Por otro lado, en el centro imperial los funcionarios cumplen con las reglamentaciones, pero sin que les importen las consecuencias que

pueden tener para aquellos desprotegidos que huyen para salvar sus vidas. Así observamos que la película termina con un epílogo:

> María y sus hijos sobrevivieron. Se dice que están refugiados en Guatemala. Doctor Rock volvió a San Francisco. Las fotos de John Cassidy fueron publicadas. Richard continúa buscando a María y a sus hijos. Hasta ahora los asesinos de Romero no han sido encontrados. Los mismos líderes militares siguen en el poder. El Salvador sigue siendo uno de los países que reciben más ayuda militar de los Estados Unidos. Oliver Stone (director).(1978).*Salvador* [Cinta cinematográfica] E U.: Hemdale Film Corporation

La película se puede suscribir a la ficción crítica de los años ochenta, y puede decirse que, como el mismo director Oliver Stone planteó, en varios reportajes, no fue bien recibida por los espectadores. Sin embargo, *Salvador* logró plasmar un debate que había en ese momento en la sociedad norteamericana. Asimismo, muchos críticos suscribieron el cine de Oliver Stone al mismo que hacía el director griego Costa Gravas, cine de denuncia política y lucha por los derechos humanos, tal como *Missing* (1981) o *État de siége* (1972). O al cine del director italiano Gillo Pontecorvo con películas como *La battaglia di Algeri* (1966), *Queimada* (1969) y *Operación Ogro* (1973), entre otras. A Oliver Stone también se lo acusó de ser «antinorteamericano», dada la exposición y la magnitud de las denuncias contra los gobiernos de su país, como el de Reagan, como ocurre en esta película. Corona (2020) apunta que Stone tuvo que buscar inversores británicos y mexicanos para poder costear su película. Los estudios de California le habían dado la espalda a una película que tenía una importante carga política. Sin embargo, la película tuvo dos nominaciones en los premios de la Academia de Hollywood. *Salvador* fue una película que si bien se centra en hechos ocurridos en el Salvador fue filmada en México, tal como ocurre con otras películas del corpus.

2.2.3. *Collateral Damage* (2002), de Andrew Davis

Esta película pertenece a una larga genealogía de películas que hacen referencia a Colombia y a su gente, algunas de ellas analizadas en este

trabajo. Entre otras, podemos mencionar *Green Fire* (1955)[59], dirigida por Andrew Marton; *Monster* (1980)[60], dirigida por Herbert L. Strock y Kenneth Hartford; *Contamination* (1980)[61], dirigida por Luigi Cozzi; *Green Ice* (1981)[62], dirigida por Ernest Day; *High Risk* (1981)[63], dirigida por Stewart Raffill; *Superman III* (1983)[64], dirigida por Richard Lester; *Scarface* (1983), de Brian de Palma; *Romancing the Stone* (1984), dirigida por Robert Zemeckis; *Delta Force 2* (1990), de Aaron Norris; *Mc Bain* (1991), de James Glickenhaus; *Clear and Present Danger* (1994), de Phillip Noyce; *Bedazzled* (2000)[65], de Harold Ramis; *Proof of Life* (2001)[66], dirigida por Taylor Hackford; *Dragonfly* (2002)[67], dirigida por Tom Shadyac; *Blow* (2001), dirigida por Ted Demme; *Collateral Damage* (2002), de Andrew Davis; *Mr. & Mrs. Smith* (2005)[68], dirigida por Doug Liman; *Miami Vice* (2006), dirigida por Michael Mann; *Behind Enemy*

[59]*Green Fire:* Rian Mitchel está en Colombia buscando piedras preciosas. Allí conoce a los dueños de una plantación de café, Catherine y Donald Knowland. Catherine y Richard se enamoran. Por otro lado, él ha descubierto piedras preciosas, pero tendrá que enfrentarse a un bandido que intentará robárselas.

[60]*Monster:* Una aldea colombiana es atacada por una monstruosa serpiente de mar, despertada por la contaminación industrial de un lago cercano.

[61]*Contamination:* Un astronauta ayuda a agentes gubernamentales y a un detective de la Policía en la investigación de unas misteriosas esporas alienígenas, aparecidas en una plantación de café sudamericana, que contienen un ácido letal.

[62]*Green Ice:* Un experto electrónico llamado Wiley se marcha de Nueva York a la ciudad de México, donde se encontrará con la bella Holbrook. Juntos, vivirán toda una serie de aventuras. En México, ambos conocerán al extraño y misterioso Argenti y descubrirán que justo en el hotel donde se hospedan hay una magnífica y espectacular colección de esmeraldas. A partir de aquí, se verán envueltos en el peligroso mundo del contrabando latino de piedras preciosas.

[63]*High Risk:* cuatro norteamericanos viajan a Colombia y deciden robar la hacienda de Michael Serrano, quien tiene una doble vida y en realidad es un narco que ha logrado poder y dinero con el tráfico de drogas entre Colombia y los Estados Unidos.

[64]*Superman III*: Los hermanos Webster y Lorelai Ambrosia advierten que uno de sus empleados los ha estado estafando. En vez de denunciarlo, deciden usar sus habilidades como técnico en computadoras para controlar el mundo. Le ordenan acceder a varias redes de computadoras satelitales y así causar desastres. Entre otros, el sabotaje de un satélite climático que causa una tormenta en Colombia y amenaza con destruir la cosecha de café. Sin embargo, Superman detiene los desastres y restaura los daños rápidamente.

[65]En la comedia *Bedazzled* (2000), Lucifer transforma al protagonista en diversos personajes, de acuerdo a sus pedidos, que exagera y de alguna manera, trastoca; entre ellos, lo transforma en un traficante colombiano de cocaína al cumplir su deseo de poder.

[66]*Proof of Life* (2001) nos muestra el proceso de secuestro y rescate de un norteamericano secuestrado por la guerrilla.

[67]*Dragonfly* (2002): Emily es una norteamericana que muere en un autobús escolar de camino a la frontera de Colombia en una misión de la Cruz Roja.

[68]*Mr. & Mrs. Smith* (2005): los protagonistas se enamoran en medio de una Bogotá militarizada, poco desarrollada y selvática.

Lines: Colombia (2009)[69], dirigida por Tim Matheson; *Colombiana* (2011)[70], de Olivier Megaton; *Captain America: The Winter Soldier* (2014)[71], de Joe Russo y Anthony Russo; y *American Made* (2019)[72], de Doug Liman, entre otras. En todas ellas hay una marcada tendencia a presentar lo colombiano como situación problema independientemente de que sea el núcleo argumental de la trama o solo se refiera de forma tangencial.

Collateral Damage podría pensarse como una reelaboración de *The Devil's Own* (1997), dirigida por Alan J. Pakula. En ambas se presentan dos vidas opuestas: la del servidor público (Gordon Brewer es bombero, y Tom O`Meara es policía), trabajan salvando vidas y protegiendo a los inocentes, pero serán puestos a prueba y serán capaces de cruzar todas las barreras y convertirse en verdaderos héroes en la lucha contra el terrorismo) y la del terrorista.

La acción se reparte en dos lugares: por un lado, lo que constituiría el centro, la ciudad de Los Ángeles, en los Estados Unidos; y por otro, lo que sería la periferia (respecto de ese centro), ciertas regiones de Colombia, como Mompo's Harbor, la selva, el Río Magdalena, San Pablo —ciudad controlada por la guerrilla en la película— y los establecimientos rurales dedicados al proceso de pasta base en connivencia con la guerrilla. Los hechos suceden en la época actual.

El tratamiento que el director da a esta periferia es el del orfanato (ver Capítulo 5).

Hay un marcado trabajo para presentar la distinción general entre civilización y barbarie, típicas del *western.*

Los hechos de la primera parte de la película suceden en la ciudad de Los Ángeles. Allí viven Gordon y Anne Brewer, son un matrimonio de

[69]*Behind Enemy Lines: Colombia* (2009): se da una misión secreta en medio de las negociaciones de paz del gobierno colombiano con la guerrilla.

[70] *Colombiana* (2011): una niña entrenada desde pequeña para matar vengará el asesinato de su padre, perpetrado por sicarios colombianos.

[71]*Captain America: The Winter Soldier* (2014): el traidor Alexander Pierce menciona Bogotá como el lugar donde entendió que la diplomacia es un vendaje que no sirve.

[72]*American Made* (2019): Barry Seal fue un piloto a quien la CIA contrató en los años ochenta para realizar una misión encubierta en América Central. En Colombia conoce a los hombres que fundarán y manejarán el cártel de Medellín.

servidores públicos. Él es un capitán de bomberos, y Anne es enfermera; ambos tienen un hijo.

Gordon opera aquí como un personaje con varias características propias del *western*: es un hombre que proviene de la civilización, es solitario (en el sentido de que opera solo, sin pertenecer a ningún colectivo ni responder a ningún tipo de superior) y, además, tiene sentido de familia, que es la causa de que se mueva en busca de venganza. Más adelante veremos que también el antagonista Claudio Perrini está atravesado por este rasgo.

La historia comienza mostrando un día rutinario en la vida de Brewer: trabaja salvando vidas en medio de un incendio, luego llega a su casa cansado y juega con su hijo. En esta escena inicial ya se observa el sentido de familia que tiene el protagonista.

A lo largo de la trama, veremos cómo la experiencia de Gordon como bombero lo capacita para saber qué clase de incendios son provocados por bombas. Él ha hecho cursos sobre distintos tipos de explosivos. Un día la mujer de Gordon lleva al médico a su hijo, Matt. Al salir del consultorio esperan a Gordon —que está demorado— en las inmediaciones del Consulado General de Colombia.

El «eje del mal» está encarnado en Claudio Perrini, El Lobo, un líder guerrillero de Colombia. Otra similitud con *The Devil's Own* se da del lado de los terroristas. Tanto Perrini como Frankie Mc Guire llegan a los Estados Unidos para desarrollar sus operaciones. Mientras que el guerrillero colombiano va a poner una bomba a un consulado, el líder del Ejercito Republicano Irlandés (IRA) viaja para comprar armamentos. Ambos terroristas están signados por hechos que desangraron a sus familias. Por esto los mueve la venganza personal, otro rasgo propio del *western*.

Perrini, disfrazado de policía, deja una motocicleta estacionada en el consulado. Brewer va al encuentro de su familia, pero los ve morir en la explosión de la moto. Ellos no eran el blanco del ataque, sin embargo, lo padecieron por ser peatones que se encontraban en el lugar y en el momento equivocado.

Los terroristas buscaban a altos mandos colombianos y de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) norteamericana, en especial dos personas que habían salido unos minutos antes: el subsecretario de Estado para Asuntos

de América Latina y Peter Bran, agente de la CIA para América Latina, quien tenía bajo su mando una de las bases norteamericanas en Colombia: Mompo's Harbor.

La película expone la preocupación de los Estados Unidos por los problemas internos de Colombia. Esto se puede pensar en relación con que luego de la escisión de Panamá la política exterior en Colombia se asoció con los Estados Unidos[73]. Apunta Tickner (2007: 91) que Colombia es un ejemplo único de «intervención por invitación» en América Latina: es decir, los distintos gobiernos de Colombia tomaron la decisión de permitir la intervención de los Estados Unidos para que estos los ayudaran a resolver sus problemas internos.

Gordon se entera de que Perrini era responsable de otros atentados y que ya volvió a Colombia. Mientras, en las noticias se difunde un video del terrorista, el cual se adjudica este atentado y lo hace en nombre del pueblo de Colombia, por los crímenes de guerra norteamericanos en ese país. Y por medio de la cámara exhorta a los norteamericanos a abandonar el territorio colombiano, pues no es su tierra.

Debemos tener en cuenta que esta película se da en el contexto de las negociaciones de paz del gobierno colombiano con la guerrilla. Tickner (2007: 91) apunta que el presidente Fernando Pastrana (1998-2002) promocionó internacionalmente Colombia como nación problemática con un Estado que no podía afrontar ni el narcotráfico, ni el paramilitarismo, ni la guerrilla.

En la ficción aparece luego un noticiero norteamericano que pasa las declaraciones de Efraín Ortiz Domínguez, portavoz del Comité de Solidaridad con América Latina. Este plantea que las muertes de los familiares de Gordon son un daño colateral. Al escuchar esto en las noticias, Brewer va al local de Ortiz y le rompe todo mientras le dice: « ¿Así que un daño colateral? Esto también es un daño colateral». Llega el Buró Federal

[73]Antes de la pérdida de Panamá, Colombia tenía un rol activo y tendía a ser un actor con gran potencial en el ámbito internacional. Pero luego de perder esta provincia, se dio un cambio drástico que subrayó su impotencia frente a los Estados Unidos. El presidente Marco Fidel Suárez incorporó la idea de que el dominio norteamericano era inevitable y que lo mejor para Colombia era alinearse con la potencia y garantizar el desarrollo y los beneficios para el país. Luego, con la Guerra Fría, se dio el consenso de los dos partidos —liberales y conservadores— contra el comunismo. La problemática del narcotráfico a partir de los años ochenta tendió a reforzar la asociación dependiente del país.

de Investigaciones (FBI)[74], que estaba vigilando a Ortiz, y detienen a Gordon.

En tanto, se realiza una reunión entre senadores, el subsecretario de Estado para Asuntos de América Latina y Peter Bran. En medio de la reunión, se explicita que Colombia ha iniciado negociaciones de paz, y Bran es calificado por uno de los senadores como el culpable de los atentados por llevar un plan no autorizado para combatir la guerrilla.

Para Bran estas negociaciones son inaceptables, pues el objetivo de los guerrilleros son los réditos de la venta de cocaína. Esta bajada de línea podría estar relacionada con la política exterior de los Estados Unidos en la llamada *war on drugs* para América Latina.

Por otra parte, vuelve a mencionar una frase muy dicha a lo largo del cine de Hollywood: «No se puede negociar con terroristas». La comisión intima a Bran para desalojar su base de operaciones en Colombia en un plazo no mayor a setenta y dos horas.

Como señala Tickner (2007: 91), los riesgos de la «intervención por invitación» se dan en términos de pérdida de autonomía nacional. En *Collateral Damage* se recrea, en ese sentido, una Colombia dividida entre la guerrilla, los paramilitares y los funcionarios de la CIA. Otro punto negativo de esta política exterior, que también plantea esta autora, es la pérdida del interés norteamericano en intervenir, hecho que la película también muestra como algo lamentable debido a la administración Clinton.

Luego del entierro de Anne y su hijo Matt, se ven escenas de duelo en planos hacia objetos y fotos de la mujer y el hijo, tratadas con fundidos a blanco. Gordon se encuentra así definitivamente solo. Como hacer justicia para las víctimas del atentado no es una prioridad para el Estado norteamericano, Gordon decide ir tras los terroristas aprestándose e investigando la forma de poder entrar a Colombia. Investiga todo en forma clandestina; la vía de acceso más potable es Panamá. Aquí se mechan imágenes de noticieros y de documentales que muestran las actividades de la guerrilla y el paramilitarismo en Colombia.

[74]Se trata de la principal rama de investigación del Departamento de Justicia de EE. UU. Su misión es proteger y defender al país de amenazas terroristas y de inteligencia extranjera. Por esto en la trama de esta historia trabaja en colaboración con la CIA.

Gordon se pone en contacto con alguien que lo asesora sobre cómo llegar a Colombia y le explica que debe ser muy cuidadoso, pues luego de la droga el segundo negocio en Colombia es el secuestro de gringos[75].

A partir de allí se inicia un segundo momento de la puesta en escena, que se situará, luego de un tortuoso viaje, en Colombia. El viaje está mostrado con una preeminencia de los paisajes naturales y lo agreste que se asocia con esos espacios, características comunes al *western*. Primero va a Valencia y luego a Mompo's, en los alrededores de la base norteamericana.

Después de eludir muchos guerrilleros en la selva, Brewer finalmente se infiltra en la zona donde opera la guerrilla. Al poco tiempo de llegar, ya todos saben que está en territorio colombiano, es buscado por los hombres de Peter Bran, por la guerrilla y por la Policía. Son estos últimos los que logran apresarlo.

Se muestra la cárcel en Colombia sumamente precaria y los presos en estado de hacinamiento, otro aspecto del orfanato**,** donde el control funciona, pero la prioridad no son las personas.

Ya detenido, conoce a un mecánico canadiense, Sean Armstrong. En medio de la final de la Copa América, en la que Colombia sale campeón —nuevamente se mechan imágenes de archivo de noticieros—, todos los guardias están distraídos viendo el partido. En ese momento los terroristas aprovechan para atacar la prisión. Peter Bran llega a la prisión y se queja porque nadie —a causa del partido— se percató de que había una torre que permitía ver qué estaba pasando, pero ningún hombre vio nada.

Brewer escapa y rescata a Sean, quien en agradecimiento le da su pase de mecánico a la zona de guerrilla con instrucciones para ponerse en contacto con Félix Ramírez. Antes de llegar, Gordon viaja por el río Magdalena. En medio del paisaje de la selva, se ven cuerpos de personas asesinadas por la guerrilla cerca de un asentamiento de aborígenes. Brewer le pregunta al conductor de la embarcación qué sucedió, y este le explica que la guerrilla pensó que ellos habían colaborado con los paramilitares.

Así llega a San Pablo, capital de la zona tomada por la guerrilla, donde finalmente se encuentra con Félix Ramírez, quien en una hacienda en el

[75]Tema recreado en la película hollywoodense *Proof of Life* (2001), de Taylor Hackford.

territorio controlado por la guerrilla gestiona la producción de «pasta base»[76], y tributa con un buen porcentaje a los terroristas.

Después de alcanzar la planta de drogas, Brewer, que había construido algunos explosivos mientras estaba reparando el motor de Ramírez, la hace explotar. Pero la guerrilla piensa que fue Félix y lo ejecuta.

A lo largo de la trama argumental se exploran los daños no deseados en todo conflicto bélico, la muerte de civiles inocentes que obliga a servidores públicos, un maestro o un bombero, a tomar una posición al respecto. A uno lo convierte en terrorista y al otro en héroe. Todo esto ocurre tanto en el territorio norteamericano como en el territorio colombiano, es decir, todas las geografías dan cuenta del orfanato.

El título de la película sintetiza la trama: se trata de un «daño colateral», y no es prioridad para el gobierno buscar justicia para esos inocentes. Pero ¿a qué se debe esto? En realidad, la clave de la película está dada en que se hizo con el advenimiento de la administración del presidente George W. Bush Hijo y busca hacer una fuerte crítica a la administración de su predecesor, el presidente Bill Clinton, ya que muestra uno de sus errores al permitir las negociaciones de paz del gobierno de Pastrana en Colombia. Por esto, presenta a los gobernantes de los Estados Unidos con poco interés por hacer justicia para sus ciudadanos inocentes, víctimas en los atentados. Además, acusa tácitamente a la administración del ex presidente Clinton de dejar una herencia de graves problemáticas a su sucesor, quien deberá hacerles frente y tratar de enmendar los errores de su antecesor. La película se suscribe a la forma de representación de anticonquista, de Pratt (2011), se trata de una anticonquista conservadora ya que apuntala los intereses hegemónicos de los Estados Unidos en Colombia y particularmente los intereses del gobierno de Bush Hijo para disponer de recursos y presupuestos para sus intervenciones en Colombia.

Brewer se cuela en el cuartel de El Lobo, donde pone explosivos cerca de él y huye. Observa que hay una mujer y un niño que quedarán expuestos por la explosión y vuelve para salvarlos. Esto lo pone en evidencia frente a Perrini, quien así se salva de la explosión.

[76]O cocaína base.

Brewer es capturado y recibe una paliza. Pero Selena, la mujer de Claudio, interviene para que no lo maten. Selena le explica que su marido se volvió un terrorista como consecuencia de un ataque norteamericano indiscriminado contra la guerrilla, el cual acabó con la vida de su hija así como la de los padres del niño, que ahora cuidan como su hijo. Es decir, formaban parte de una comunidad indefensa que se agrupó para defenderse de ataques del otro, un rasgo del *western*.

Otra característica común de *Collateral Damage* con *The Devil's Own* es que luego del asesinato de su hija, Claudio Perrini se volvió guerrillero. En el caso del terrorista del IRA, McGuire, matan a su padre en su presencia, por oponerse al gobierno británico en Irlanda del Norte. Y siendo él ya adulto, se suma al IRA.

La mujer de Claudio ayuda a escapar a Gordon a cambio de llevarla a ella y a su hijo a los Estados Unidos. También le cuenta que Claudio viajó a Washington para otro ataque. Los tres son encontrados por la CIA y llevados al Departamento de Estado en Washington para ayudar a capturar a Claudio.

Selena informa que el objetivo es Union Station, en Nueva York, y el FBI va a investigar. Pero Gordon comienza a sospechar de ciertas actitudes de Selena y se da cuenta de que el ataque será ahí mismo, en el Departamento de Estado.

El final de *Collateral Damage* tiene también similitud con *The Devil's Own* ya que se presenta una lucha de ideas entre los terroristas y los servidores públicos. Mientras Perrini y su mujer, tanto como McGuire, sostienen el plan de dar la lucha contra los gobiernos responsables de las muertes de sus familiares, Gordon y el policía Tom O'Meara seguirán fieles a sus convicciones de proteger a los inocentes y mantener el orden social. Aquí los personajes de Perrini y su mujer responden a la construcción del estereotipo del terrorista como ser peligroso que se financia por medio del narcotráfico. Siguiendo a Bhabha (2002), esta justificación está vinculada con una intención de gobernabilidad que se sustenta en cuestiones políticas y económicas.

Collateral Damage es una típica película perteneciente al género de acción. Se realizó con el presupuesto y las estrellas necesarias (Arnold

Schwarzenegger como protagonista, acompañado por otros reconocidos actores, como Francesca Neri, Cliff Curtis, Elías Koteas, John Turturro y John Leguizamo) para hacer un éxito, pero imprevisiblemente sufrió el impacto post 11-s, por lo que resultó un fracaso de taquilla, en comparación con las expectativas de sus productores, pese a lo cual recaudó millones en todo el mundo. Según Iturriaga Barco (2008: 903), luego de los atentados del 11-s, la figura tan bien construida del terrorista como un villano transversal al cine de Hollywood tuvo que ser descartada. Esto ocurrió porque era recibido como un elemento perturbador para los espectadores. Así fue como *Collateral Damage*, que había sido promocionada durante los meses previos al atentado, tuvo que ser pospuesta. Apunta este autor que horas después de los atentados, la página web de la película fue retirada de la red. Se pensó en suspender el estreno definitivamente, pero se pospuso hasta febrero de 2002, luego de un proceso de montaje en el que se eliminaron las escenas más sangrientas de la película. La inclusión de *Collateral Damage* en el corpus de esta tesis sirve para observar las preocupaciones en momentos previos al 11 de septiembre de 2001 y la bajada de línea política que existió desde el Departamento de Estado hacia Hollywood en esos momentos.

2.2.4. *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson

Este film forma parte de una primera genealogía integrada por otras películas dirigidas por este director. La predilección de Gibson por el cine histórico es clara en películas como *Braveheart* (1995), *The Passion of the Christ* (2004) y *Apocalypto* (2006). En ellas también vemos una vocación por mostrar escenas en que la crueldad y la sangre son elegidas por el director como un recurso estilístico. Las tres se sitúan en momentos históricos cruciales y ampliamente conocidos en Occidente.

Por otro lado, podemos inscribir esta película en otra genealogía de filmes que tienen como asunto rastros del «descubrimiento» de América, la colonización y la conquista. Es decir, son películas que indagan el pasado común a diferentes pueblos de América. Entre otras, podemos mencionar *Kings of the Sun* (1963), de J. Lee Thompson, basada en la novela de Elliot

Arnold, en la que se presenta una distinción entre las formas culturales de América previas a su «descubrimiento», mientras las grandes civilizaciones que existían eran decadentes, y también muestra la existencia de otros pueblos nómadas y primitivos, que actúan como buenos salvajes. También *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), de Werner Herzog, un cineasta alemán que según López Lizarazo (2010), toma la conquista para hacer una relectura de lo que ocurre en el contexto histórico de producción de la película, es decir, los años setenta, en los que se está dando ya la primacía de los Estados Unidos y un nuevo posicionamiento de los europeos frente a esta escena geopolítica. *1492: Conquest of Paradise* (1992), de Ridley Scott, es otro filme de este tipo; su director, al tomar el tema de la conquista, como señala López Lizarazo (2010), está también buscando una nueva reflexión sobre su propia región, pero además hace el esfuerzo de dar una nueva visión del «descubrimiento». Más cercanas en el tiempo, se pueden mencionar, como ejemplo, *The New World* (2005), de Terrence Malick, y las obras provenientes del cine de animación como *Pocahontas* (1995), de Mike Gabriel, y *Pocahontas II* (1998), de Tom Ellery y Bradley Raymond.

En *Apocalypto* (2006), se pone en escena una región particular de América Latina, la selva del Yucatán. Se da un tratamiento de este espacio como un jardín y como un desierto. El desierto es un espacio singularmente adverso para sus habitantes. Un lugar indómito y lleno de peligros, que no ha sido conquistado ni ganado para la civilización; o bien ha sido ganado para la civilización, pero existe siempre el peligro de su pérdida.

Veremos en el análisis que los personajes de la tribu de pescadores que fueron arrasados y están en busca de un nuevo comienzo son presentados como buenos salvajes que buscan cobijo y un nuevo comienzo, pero también como seres subhumanos que traen en sus rostros el horror del infierno. También los cazadores del imperio maya que capturan a Garra Jaguar y a su pueblo son seres subhumanos, pero en este caso particular, por su capacidad de destrucción de aldeas.

Apocalypto es una de las películas que pueden pensarse en términos de anticonquista (Pratt, 2011). En este caso también se trata de una anticonquista conservadora ya que apoya una concepción del mundo unipolar en que los Estados Unidos constituyen la única superpotencia. Su

puesta en escena nos sitúa en momentos previos a la llegada de los europeos. La película comienza con una cita de Durant (1885-1981), y esto es una referencia a las películas *Aguirre, der Zorn Gottes* y *1492: Conquest of Paradise,* que también tienen una especie de prólogo introductorio.

La cita de Durant que inicia *Apocalypto* es la siguiente: «Una gran civilización no es conquistada desde afuera sin que antes no se haya destruido desde adentro». Este autor propuso mediante su obra enfoques distintos del eurocentrismo.

El director realizó en este film un tratamiento del espacio americano, en el que se da cuenta de las condiciones del lugar al que han de arribar esos conquistadores que aún no han llegado. Un lugar que inevitablemente presentará resistencias a la conquista. Y nos lo muestra con el uso de la cámara, que comienza con un acercamiento al follaje espeso del cual surge un tapir salvaje. El lugar presentado así con un equilibrio entre el jardín y el desierto, o bien entre lo idílico y lo hostil, puede leerse como una referencia a la película *1492: Conquest of Paradise*.

Ese lugar indómito está habitado por cazadores, que el espectador ve por primera vez cuando atrapan a ese animal. Los movimientos de la cámara acompañan esta descripción del paisaje con movimientos rápidos o lentos, para destacar lo imprevisible en todo momento. Nunca se sabe quién o qué aparecerá entre la espesura: un animal salvaje o un guerrero que habrá de atacar. La preponderancia de la naturaleza, la presentación de paisajes, constituye el primer rasgo que este film tiene en común con el *western*: el naturalismo exigido por los acontecimientos y por los escenarios, que en esta película estará presente hasta el final.

Uno de los cazadores del tapir es Garra-Jaguar. Mientras le quitan las vísceras al tapir, los cazadores son mostrados por la cámara en plano cenital. Garra-Jaguar reparte estas vísceras a sus compañeros de faena: a Rana Humo le da el corazón, a Nariz Curva le da el hígado, a Hoja Cacao las orejas; y por último para Mellado son los genitales del animal. Además, está el padre de Garra-Jaguar, quien ha guiado la cacería, Cielo Pedernal.

Entre la espesura del follaje, aparece una tribu de pescadores que solicita cruzar el bosque, e intercambian comida. Sin embargo, Garra-Jaguar queda

impresionado con estos hombres y con la actitud en sus miradas, que dejan entrever el horror.

En un comienzo Garra-Jaguar lo tiene todo: una familia, un territorio donde subsistir, felicidad. Sin embargo, como el solitario característico del *western*, estará a punto de perderlo todo y deberá guiarse por sus propias convicciones.

Inexplicablemente Garra-Jaguar comienza a sentir miedo. Su padre, antes de entrar a la aldea, le advierte sobre el miedo que ha visto en esos pescadores. Miedo con el que Garra-Jaguar se ha dejado infectar. Cielo Pedernal le pide a su hijo que no entre a la aldea con miedo, ni la contamine con él. Le ordena que se limpie del miedo antes de entrar.

Como hemos visto, queda claro que en este acercamiento a la conquista de territorio americano hay una vuelta al pasado para reflexionar sobre el presente, enmarcado en la crisis post 11 de septiembre de 2001.

Por esto mismo, a lo largo del arco dramático de la historia, el miedo será el que dirija los acontecimientos para dar un giro radical hacia el final. Muchos son los autores que han observado que la crueldad que Gibson muestra en los mayas y sus sacrificios es común a las escenas que están presentes en otras dos de sus películas: *Braveheart*, en la que nos muestra las torturas que sufre su protagonista, y las inhumanas imágenes de la crucifixión en *The Passion of the Christ*. Podemos concluir, entonces, señalando que más que plantear la crueldad como propia de los mayas, Gibson nos plantea que esa ferocidad es inherente a la condición humana.

Ya en la aldea, el grupo de cazadores se reencuentra con su entorno social y las respectivas familias de cada uno, otro rasgo del *western*. La salvación de la familia de Garra-Jaguar llevará al personaje a tomar determinaciones cruciales en la historia, y esto marcará antagonismos entre el hombre y la naturaleza.

Además, el director nos permite un acercamiento a la aldea y a su gente en su cotidianidad, otro rasgo que es típico del *western*.

Garra-Jaguar se despierta luego de un mal sueño. Soñó con los pescadores que cruzaron por sus tierras, y uno de ellos le decía: «¡Huye!». La advertencia se debe a un peligro inminente, a la amenaza de poderosos que están por atacar. Esta línea de la trama anuncia un conflicto que va a

enfrentar a débiles y a fuertes, rasgo del *western*. Los personajes pertenecen a sociedades precolombinas, y si bien esas sociedades eran precapitalistas, no podemos hablar de que este conflicto sea específicamente económico, como plantea Tudor (1989) para el *western*, está claro que estos pueblos —unos pescadores y los otros cazadores— son arrasados por el imperio que los necesita como sustento de sus sacrificios religiosos o como mano de obra esclava, en el caso de las mujeres.

Garra-Jaguar alcanza a ver cómo llegan a su aldea guerreros mayas que capturan a su pueblo. Se adelanta, entonces, a esconder a su esposa y a su hijo en una fosa para protegerlos.

Los guerreros mayas también capturan a Garra-Jaguar, quien ve cómo matan a su padre y a otros miembros de la tribu frente a él. Mientras son atrapados los adultos, los niños que quedan solos en el medio del paisaje selvático se reagrupan, y una niña le dice a una de las mujeres que cuidará de ellos. Se plantea así que estos rearmarán una nueva aldea que más adelante volverá a ser atacada por la misma sociedad civilizada que se llevó a sus padres. La aldea de supervivientes podría constituir una agrupación defensiva contra el otro, un rasgo que también es propio del *western.* Sin embargo, en realidad los arrasados siempre plantean que solo buscan un nuevo comienzo.

Se inicia un viaje en que los captores llevan a sus presas por el espacio selvático. En ese trayecto, pasan por otra aldea arrasada. En medio del desastre, aparece una niña enferma, quien les comunica una profecía funesta a los captores (nuevamente el tema del miedo, pero esta vez experimentado por los guerreros imperiales, a causa de su superstición):

> ¿Te doy miedo? Todos vosotros deberíais tenerlo. Vosotros, los malvados. ¿Te gustaría saber cómo vas a morir? El tiempo sagrado se acerca. Guárdate de la oscuridad del día. Cuídate del hombre que traiga un jaguar. Considéralo renacido del barro y de la tierra. Pues el que te lleva condenará el cielo y aniquilará la tierra. Te aniquilará a ti. Y consumirá vuestro mundo. Ahora está con nosotros. El día será noche. Y el hombre-jaguar os conducirá a vuestro fin. Mel Gibson (director). (2007). Apocalyto [Cinta cinematográfica] EU.: Touchstone Pictues, Icon Productions, Mayan Ruins

Esto podría pensarse como una promesa o anticipo de venganza contra la injusticia, algo que es característico del *western*, y que acá se avizora mediante esta profecía, que se dará al final, con la llegada del europeo. También podría tratarse de una referencia a la película del *western* clásico *Santa Fe Trail* (1940)[77], dirigida por Michael Curtiz, cuya historia se ubica en momentos previos a otro acontecimiento histórico, la Guerra de Secesión (1861-1865), en que también hay una mujer aborigen que les predice a los protagonistas lo que habrá inevitablemente de acontecer en sus futuros, que se enlaza también con hechos históricos posteriores. Otra semejanza con *Santa Fe Trail* es el texto introductorio al comienzo de la película.

En el trayecto por selvas y aldeas, con los prisioneros, llegan a una ciudad precolombina sofisticada y avanzada. Ven que en un lugar separan a las mujeres por un lado y a los hombres por otro, y los pintan de azul para llevarlos a la pirámide donde serán ofrendados a Kukulcan. Así también se da otro argumento del *western*, que es el de la aplicación de la ley y el orden. El imperio de esta película aplica un orden que arrasa con el otro. Esto es una reelaboración de la película *Kings of the Sun*: una cultura imperial decadente que sacrifica inocentes provenientes de pueblos cazadores. Esos pueblos son caracterizados como buenos salvajes. En tanto que los guerreros mayas pertenecientes al imperio que manda a arrasar a estos pueblos son vistos por su peligrosidad y su poder de destrucción, son expuestos como seres subhumanos ya que deben cumplir órdenes crueles y se muestran temerosos de presagios y malos augurios. De este modo se da también la construcción del estereotipo, siguiendo a Bhabha (2002), que se alinea con la justificación de gobernabilidad de los que en un futuro serán subalternos.

[77]*Santa Fe Trail*: seis amigos egresados de West Point, la escuela de oficiales, son castigados por haber intervenido en una pelea. Entre los seis jóvenes oficiales y amigos se encuentran el sureño Jeb Stuart y el norteño George Custer años antes de que se desarrolle la Guerra de Secesión. Por esto son enviados al segundo regimiento de Caballería de Kansas y deberán permanecer en el Fuerte Leavenworth. Allí tendrán que enfrentarse a John Brown, un abolicionista rebelde. Una aborigen les augura que todos ellos serán grandes guerreros admirados y conocidos. Pero ya no serán amigos ni lucharán por una misma causa ya que una guerra inevitable se avecina y pondrá a todos en bandos enemigos. Durante toda la historia, se remarca la importancia de que los soldados no deben intervenir en contiendas ni bandos políticos. Se da una lucha interna de los personajes entre sus ideologías, sus atravesamientos y su deber como soldados de forjar una sola nación.

Siguiendo con la trama, comienzan a desollar a algunos de los hombres capturados, se da un paralelismo con la escena del principio, cuando el grupo de Garra-Jaguar cazaba al tapir. Le sacan el corazón a un hombre, corazón que aún estaba latiendo, muy parecida a la escena en que se le saca el corazón al animal, que también palpitaba. Aquí la distinción entre civilización y barbarie, rasgo del *western*, se da como una reelaboración en la que tanto los pueblos civilizados como los primitivos tienen una enorme similitud en cuanto a su crueldad y su violencia.

Como vimos antes, un tema claramente delineado desde el principio es el miedo junto con su particular evolución en el arco dramático de la historia. Un miedo que está presente en los débiles, pero también en los fuertes. Mientras en unos es el miedo al ser arrasados, en los otros es el miedo que provocan la culpa y la superstición. El protagonista de la historia, Garra-Jaguar, representa la evolución del miedo en el alma humana. Al principio no sabe lo que es el miedo, luego, al verlo en el rostro de otros, comienza a sentirlo, a partir de pensar: «Esto también puede pasarme a mí» o bien «Yo tampoco estoy exento». Más adelante vive el miedo real a perder su vida, a su mujer y a su hijo, pese a que convive con el dolor de haber perdido parte de sus familiares directos, como su padre. Ve cómo sacrifican a sus compañeros y cómo le llega a él su turno para ser sacrificado. Sin embargo, de repente todo se obscurece por un eclipse. Él y sus compañeros son llevados a otro lugar donde al final hay plantas de maíz ya secas, y los retan a tratar de escapar de las flechas para obtener la libertad. Huye del lugar perseguido por los guerreros. Y ya en su territorio de caza, cansado de huir, les lanza un reto a estos guerreros: «Soy Garra- Jaguar, cazo en este bosque desde que me hice hombre, y antes de mí lo hicieron mis antepasados. Y no les tengo miedo». Así comprende que hay un solo modo de superar el temor, y es enfrentándolo, cosa que él ha hecho desde que fueron a cazarlos a él y a toda su aldea, en su propio territorio. Todo esto podría ser una clara referencia al cumplimiento de un ciclo en el duelo, y el planteamiento de que el miedo tiene un límite razonable en el corazón y en los sentimientos de la sociedad. Esta sociedad que aún tenía presentes los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. Esta película constituye una

bisagra y el comienzo de una relativa equidistancia con la tragedia, al proponer que no se puede vivir con miedo de manera permanente. Intelectuales del cine y académicos, historiadores y antropólogos criticaron duramente a Mel Gibson por los errores históricos en que incurre *Apocalypto.* Sin embargo, está claro que el director tuerce y manipula la historia real para lograr un efecto estilístico, como ya lo hiciera en *Braveheart*. Pero también esto constituye otra referencia a la película *Aguirre, der Zorn Gottes.* Gibson, como Werner Herzog, pretende hacer una relectura de los hechos históricos, tomando cierta distancia de la historia oficial. Ambos directores buscan reflexionar sobre la existencia humana, pero apostando a la ficción; no buscan dar a conocer los hechos pasados, para eso están los libros, parecen decir.

Apocalypto se inscribe en el llamado cine histórico. Existe un prejuicio académico que espera del cine histórico un rigor que no puede tener debido a su naturaleza como ficción y a su papel como emblema de la cultura de masas. Este prejuicio lleva al error de criticar las inexactitudes y los errores históricos de *Apocalypto,* cuando su finalidad no es la historiografía. Gibson se sitúa en un tiempo remoto y da cuenta de un momento bisagra entre la caída de un imperio y el advenimiento de otro, contexto histórico ampliamente conocido por el público en general.

Una cuestión a destacar es que Gibson no tomó los relatos que dieron forma a los nativos como buenos salvajes, entre otros a Bartolomé de las Casas, quien es autor de la obra alrededor de la cual se estructuró la «leyenda negra española»[78], sino a los autores que tenían la opinión contraria. Gibson pareciera abrevar en fuentes que le permiten demoler de algún modo la leyenda negra española, que sabemos habrá de sobrevenir en un tiempo posterior a aquel en que transcurre la trama. Para ello se escuda en la crueldad del imperio precolombino. En efecto, Gibson no tomó los relatos de Las Casas como fuente, sino los de otros frailes, como por ejemplo Diego

[78]Se denomina leyenda negra española, siguiendo a Saint-Lu (1982) al conjunto de relatos extraídos de las crónicas de algunos frailes, como Las Casas, que defendían a los nativos y los derechos que estos tenían. Por un tema de política interna del país, tras la llegada de los españoles a América (una rivalidad entre los evangelizadores y los conquistadores), estas crónicas se filtraron hacia países rivales de España, y se gestó un movimiento orientado a perjudicar la imagen de todo lo español. Esto sucedió hacia el siglo XVI.

de Landa y su obra *Relación de las cosas de Yucatán* (1566), en la que relató las crueldades de los nativos.

En *Apocalypto* (2006), la defensa tácita del imperio español, que luego fue el gran difusor del cristianismo, podría deberse a la suscripción de Gibson a la religión católica. Por otro lado, se defiende a España como el primer imperio occidental en América, antecedente remoto del actual imperio (o mundo unipolar) que el presidente Bush Hijo desde su llegada al gobierno ha intentado construir. *Apocalypto* (2006) deja en claro la defensa que se hace, además, de España como un país aliado a esa disposición unipolar con la cual se estaba intentado organizar el mundo. Esto quizá pueda entenderse como una referencia a la alianza que Bush Hijo tenía con países europeos, que dieron su apoyo a las políticas en el Medio Oriente. Por ejemplo, en la guerra de Irak, los Estados Unidos recibieron el apoyo de Reino Unido, Portugal, Italia, Dinamarca, Australia, Hungría y Polonia, entre otros, además del gobierno de España. Esto también suma a que esta película se inscriba en la forma de representación de anticonquista al seguir los lineamientos hegemónicos del Estado norteamericano en su política exterior. La película, además insta al espectador a superar los miedos propios del post 11-s, de este modo también se alinea con la anticonquista patriótica.

Esta es una de las películas que más reparos implicó a la hora de ser incorporada al corpus de mi investigación, y la razón era que la trama trascurre en momentos previos a la llegada del europeo a la región de América Latina, cuando sus habitantes no se habían asumido como latinoamericanos. Los colegas que proponían incorporarla a este corpus, en realidad, estaban viendo a los mayas como «futuros latinoamericanos», o quizás como una estructura precedente que estaba destinada a convertirse en lo que luego fue América Latina. Es decir, haciendo un paralelismo con la biología evolutiva, los mayas serían a los latinoamericanos como los dinosaurios a los actuales reptiles. Pero en el análisis de la película, comprendimos que Gibson también había pensado de esa forma a los mayas y su región para su película, y si bien los españoles están omnipresentes durante el transcurso de la película sin que sean vistos hasta el final y con planos muy lejanos, él nos previene todo el tiempo acerca de que este es un

jardín edénico, pero también un desierto infernal, lleno de rituales alrededor de la sangre y de la muerte, un lugar donde siempre detrás del paisaje selvático puede aparecer el peligro. Y claramente nos da a entender que la tarea de los conquistadores será ardua y hasta heroica. Está claro que todo el salvajismo que el director imprime en sus imágenes es para justificar la conquista y su crudeza con los nuevos territorios. También para justificar las alianzas con determinadas tribus nativas que hicieron los españoles y que son ampliamente conocidas.

Por último, el filme nos deja claro que esta conquista aún no termina, hicieron punta los españoles en ella, pero un nuevo imperio concluirá la tarea comenzada.

2.2.5. *Miami Vice* (2006), de Michael Mann

Este filme, en primera instancia, pertenece a una larga genealogía de películas que son reelaboraciones de series de TV de los años ochenta adaptadas en los últimos años al cine. La primera de estas adaptaciones se da con *Mission: Impossible* (1996), de Brian De Palma, que inauguró una saga de películas que recorrió luego toda la década siguiente: *Mission Impossible II* (2000), de John Woo; *Mission: Impossible III* (2006), de J. J. Abrams; *Mission: Impossible - Ghost Protocol* (2011), de Brad Bird; *Mission: Impossible - Rogue Nation* (2015), de Christopher McQuarrie; *Mission: Impossible - Fallout* (2018), de Christopher McQuarrie; y *Mission: Impossible - Dead Reckoning Part One* (2023), de Christopher McQuarrie. Le siguieron *The Saint* (1997), de Phillip Noyce; *SWAT* (2003), de Clark Johnson, y su secuela *S.W.A.T.: Firefight* (2011), de Benny Boom; *Sarsky y Hutch* (2004), de Todd Phillip; y *The A-Team* (2010), de Joe Carnahan, entre otras. Todas estas películas tienen como característica común ser adaptaciones de la TV al cine, pues en todos los casos se tiene la sensación de que es el capítulo de una historia que puede continuar. Siempre se resuelve un caso a cargo de una unidad, de un grupo de servidores públicos o bien de equipos de contratación privada. Todos estos filmes están atravesados por un argumento general común al *western*: la aplicación de la

ley y el orden. En el caso particular de *Miami Vice*, el caso criminal se resuelve, pero en parte, queda de algún modo inconcluso.

Otra genealogía a la cual pertenece esta película es la que conforman *Heart* (1995), también de Michael Mann, y otra posterior, *Ganster Americano* (2007), de Ridley Scott. Las tres tienen en común —además de estar caracterizadas por la aplicación de la ley y el orden, como la anterior genealogía— que el protagónico es compartido por dos grandes estrellas (dos actores muy reconocidos en el mundo de Hollywood). Además de la presencia de soplones y de filtraciones presentes en ambos bandos tanto del lado de la ley como del lado de los bandidos.

También se inscribe en la larga lista de películas en las que se retoma lo colombiano como situación problema, ya mencionadas con anterioridad.

La puesta en escena da cuenta de un despliegue escénico por ciudades de diferentes países del continente americano. Nos trae un rasgo común al *western*, el naturalismo, al mostrar las playas paradisíacas de La Habana y de Miami, los paisajes colombianos (península de la Guajira y Barranquilla) y la fronteriza Ciudad del Este (entre Argentina, Paraguay y Brasil) con sus lujosos casinos, pero con indigentes a su alrededor juntando basura (ver Capítulo 5).

Los agentes Sonny Crockett y Ricardo «Rico» Tubbs se encuentran en medio de un operativo de la División Miami, un sábado a la noche, en un local bailable. Tubbs y Sony asumen la caracterización del héroe solitario (rasgo del *western*), pero en este caso son dos hombres de la ley. Vemos a estos dos hombres de la ley en su cotidianidad (otro rasgo del *western*), tanto en su labor rutinaria del trabajo con operativos para atrapar delincuentes como en tiempo libre con su gente.

El local bailable tiene un movido ambiente nocturno, con bellas mujeres y hombres elegantes y peligrosos. Se observa el comercio sexual, presentado en la película como algo muy frecuente en ese lugar. Los agentes están abocados a investigar justamente un caso de comercio sexual. De improviso, Crockett recibe la llamada de uno de sus informantes, Alonso Stevens, que han cedido al FBI seis meses atrás y que desde entonces no ven.

Se reúnen con Stevens al borde de la carretera. Este hombre les cuenta que ha delatado a los agentes del FBI con los que colaboraba en un caso de

narcotráfico, porque los delincuentes investigados secuestraron a su mujer y lo están extorsionando con matarla. Aquí encontramos otro rasgo del *western*, la familia, que va a cobrar una inesperada importancia al convertirse en el punto de ataque de los narcos, y que en la trama es fundamental en la cadena de hechos. Stevens les cuenta que era un típico caso en el que él intervenía haciendo el contacto. Los narcotraficantes sabían todo desde un principio y lo obligaron a dar los detalles de la operación.

En ese momento, Tubbs recibe un llamado que le informa que pese a que Stevens había hecho todo lo que le pidieron, mataron a Leonetta, su mujer. Tubbs comunica el mensaje a Stevens. Confundido al recibir la noticia, Stevens camina para el lado de la carretera y muere atropellado. Este tema de tener un colaborador en el mundo de la delincuencia podría ser una referencia a *American Gangster*, entre otras películas.

Crockett, Tubbs y el jefe de ambos, Castillo, tienen un encuentro a solas con el jefe a cargo del fallido operativo del FBI, el agente Fujima. En el caso, además del secuestro y la muerte de la mujer de Stevens, fueron asesinados agentes del FBI. Fujima les aclara que esta operación dependía de diferentes organismos gubernamentales: el FBI; la Drug Enforcement Administration (DEA)[79], el Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives, o bien Departamento de Alcohol, Tabaco, Armas de Fuego y Explosivo (ATF)[80] y el Departamento de Aduana. Por ello, no se puede saber desde dónde se filtró la información. Esta podría ser una referencia a la película *Heart*, en que los delincuentes tienen un informante en el Departamento de Policía.

A partir de la fuga de información, Fujima queda absolutamente a la deriva y se junta con la División Miami, únicos que estaban al margen de todo, y

[79]O bien Administración de Cumplimiento de Leyes sobre las Drogas. La DEA fue fundada en 1973 para hacer cumplir las leyes y los reglamentos de los Estados Unidos en materia de sustancias controladas, así como para llevar ante el sistema de justicia civil y penal de los Estados Unidos o cualquier otra jurisdicción competente a las organizaciones y miembros principales de éstas que participan en el cultivo, la fabricación o la distribución de sustancias controladas que surjan en el tráfico ilícito o estén destinadas al tráfico en ese país. De la misma forma, la DEA se encarga de recomendar y de apoyar programas de cumplimiento no obligatorios destinados a reducir la disponibilidad de sustancias controladas ilícitas en el mercado tanto nacional como internacional.

[80]ATF: En 2002, con la creación del Homeland Security, a raíz de los atentados del 11-s, y la promulgación del Homeland Security Act (Acta de Seguridad Nacional), la agencia fue transferida del Departamento del Tesoro al de Justicia pasando a denominarse Oficina de Alcohol, Tabaco, Armas de Fuego y Explosivos, pero sigue abreviándose ATF.

constituyen un grupo de defensa contra el otro (rasgo del *western*). Castillo y Fujima ordenan a Crockett y a Tubbs contactarse con los narcotraficantes, con falsas identidades, para trabajar en la organización. Los organismos involucrados estarán al margen de esto, para evitar una nueva filtración. Castillo le solicita además a Fujima una autoridad federal antinarcóticos para poder actuar, pero ellos estarán solos en la tarea. Así, con muy pocos datos y deduciendo otros, logran infiltrarse.

Según los datos que aportó Fujima, saben que la persona que está detrás de los crímenes que deben investigar es un narcotraficante de nivel intermedio e independiente, quien tiene una buena contrainteligencia, José Yero, de nacionalidad colombiana. Para infiltrarse solo cuentan con una pista que les ofrece Fujima, un video de las lanchas que transportan la droga, subcontratadas por Yero. Deducen que por cómo se movían y por apenas ser captadas por los radares, se trata de un equipo de Sal Maguda. Se aprestan para tomar por asalto las instalaciones de Maguda y se quedan así con la mercancía de Yero. Dejan a Yero con un faltante sustancial en su mercancía y con la necesidad de contratar un nuevo grupo para el transporte.

Luego, contactan a otro de sus informantes, Nicolás, para que haga el contacto con Yero y su organización. Nicolás les advierte sobre José Yero, les explica que es muy peligroso, pues pertenece a las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)[81], los paramilitares derechistas de ese país. Les explica que ese grupo trabaja verticalmente, pues ultiman, procesan y negocian. Esto les da una *performance* diferente. Y negociar con ellos de manera «agresiva» puede llevarlos a todos —incluido Nicolás— a la muerte. Yero es autor intelectual de los hechos sanguinarios que llevaron a Crockett y a Tubbs a realizar la investigación.

Mientras hablan con Nicolás en su departamento, con ventanas al mar, Crockett, al parecer, se siente observado. Mira hacia el agua, a lo lejos, con una extraña sensación que no llega a explicar. Esa sensación los seguirá durante toda la historia. La civilización y la barbarie, distinguidas con claridad en el *western*, en esta película aparecen aunadas en el mundo del

[81]AUC:A fines de los años noventa se consolidó como un grupo armado y paramilitar cuyo fin era combatir a la guerrilla de las FARC. Este grupo es uno de los que más víctimas ha dejado en el país.

crimen organizado. Un mundo del crimen al que ha llegado la globalización y que está compuesto por lo más sofisticado que la civilización le ha dado al mundo —las nuevas tecnologías, la tercerización de trabajo en cualquier empresa y el control total— y por la barbarie que existe en la eficiencia buscada en torturas y en asesinatos.

Hecho el contacto, reciben órdenes de viajar en avión hasta Puerto Príncipe, y apenas llegan allí, se les dan instrucciones de seguir hasta Ciudad del Este, donde Yero maneja el Gran Casino Paraná. Se muestran algunos planos de esta ciudad, con imágenes típicas del centro y de sus alrededores. Una ciudad completamente distinta a la de Miami. En un momento la cámara se detiene en una fotografía, aparentemente una publicidad, pero que no tiene consignas ni marcas: es un ojo gigante que ocupa el plano y que acapara la imagen. Un indicio más que brinda el director para dar cuenta de la constante vigilancia que esta red criminal tiene en todas partes, y que marca toda la película.

Se reúnen finalmente con Yero, y en una tensa entrevista en la que este los pone a prueba a punta de pistola y Crockett amenaza con hacer estallar una granada que tiene en la mano, discuten las condiciones del negocio que llevarán adelante. Sin embargo, Yero les plantea que en realidad quería conocerlos para saber si les presenta o no a su jefe. A instancias de una mujer, Isabella, quien escuchó las entrevistas en las sombras, Yero se aviene a hablar con ellos: se va a presentar por sí mismo. En la primera entrevista, les comenta a Crockett y a Tubbs que lo llaman el «Cochi-loco» por cerdo, es decir, que se encarga de operaciones de inteligencia y de contrainteligencia, y de hacerles decir a las personas esas cosas que jamás contarían. Más adelante nos enteramos que Yero, además del casino en Ciudad del Este, tiene otros locales similares en diferentes lugares: Cataratas del Iguazú, Medellín y Río de Janeiro. «Soy un chico disco», agrega. El personaje de Yero da cuenta del latinoamericano como ser peligroso *y* encarna la barbarie de la organización (barbarie que, como en el *western*, es distinta de la civilización). En este personaje puntual de un bandido peligroso y sanguinario hay una construcción del estereotipo**,** a partir de los esquemas culturales preexistentes que se asocian en este caso particular al narcotraficante colombiano, que para la época en que se realiza la película

llevaba ya un largo recorrido en las producciones de Hollywood. (Ver Capítulo 5).

Tubbs y Crockett descubren que la información de Fujima es incorrecta: José Yero no es un traficante independiente, es el empleado de un nuevo jefe más poderoso y globalizado: Jesús Arcángel Montoya. Así, los agentes comienzan a trabajar para esta organización y tratan de llevar adelante la investigación y las pistas que van recogiendo por los asesinatos de los agentes muertos.

De lleno en la operación, son citados en las afueras de Ciudad del Este. En un descampado los espera en su vehículo Montoya. También está allí la mujer que los observaba en medio de la conversación con Yero. Ella es la encargada de negociar los términos económicos, el manejo de la red de lavado y el blanqueo del dinero. Su nombre es Isabella, su nacionalidad es cubana, y su origen, chino[82]. Es además la pareja de Montoya.

Montoya les explica que él no paga un servicio sino un resultado. Les dice que negociarán los términos económicos con Isabella y que la seguridad y la inteligencia correrán a cargo de Yero. Y además agrega que ya sea que terminen haciendo negocios juntos o no, esa será la última vez que se vean. Y se despide deseándoles que sus familias se encuentren muy bien. Siempre haciendo hincapié en lo que lleva la trama hacia el final, nuevamente la familia, que sale a relucir en el saludo de Montoya para los parientes de ambos. Tubbs tiene un presentimiento y llama a su mujer, Truddy, quien le comenta que recibió las flores que él le envió. Pero no fue Tubbs quien se las envió, sino la gente de Montoya.

Tubbs y Crockett comentan que mientras estuvieron reunidos con Montoya y su gente, perdieron el servicio del celular aunque tenían señal. Tubbs explica que eso lo hace la CIA en Bagdad. Y se pregunta por qué lo están usando delincuentes para un caso de narcotráfico. Así está presente el conflicto económico, rasgo común al *western*; sin embargo, aquí no enfrenta directamente a débiles y fuertes, aunque se nos presenta de forma tangencial

[82]Al comienzo del análisis de esta película, llamó la atención la elección de una actriz de origen asiático como Li Gong para encarnar a una mujer de nacionalidad cubana. Mann aclaró en una entrevista que sabía que el personaje era para una latina, sin embargo, hacía mucho quería trabajar con esta actriz. Investigó y supo que había una importante colectividad china en Cuba, por lo que se decidió por Gong para el personaje.

que estos conflictos económicos a escala global son los que dan lugar a esa extrema pobreza que se observa en Ciudad del Este.

Deliberadamente el director no da cuenta a ciencia cierta del origen de Montoya. Se lo ve escuchando un noticiero de España, en que se habla de los conflictos con Chevron. Sin embargo, nunca se dice cuál es su nacionalidad ni cómo empezó en el negocio.

Hacen una primera entrega, Crockett llama a Yero para informarle que les robaron la carga. Luego le dice que consiguieron recuperarla y lo cita en el lugar donde la encontraron. Cuando Yero llega, además ve la carga robada a Sal Maguda y les dice que es de él, pero Tubbs comenta que la encontraron ellos junto con lo demás. Se reúnen los tres con Isabella, y Tubbs y Crockett le dicen a Isabella y Yero que les devolverán ese cargamento robado como una prenda de paz para futuras negociaciones.

Luego de la reunión, Crockett invita a Isabella a tomar un mojito. Isabella lo invita a ir al lugar donde preparan los mejores, un bar en las afueras de La Habana. Crockett le plantea que a los cubanos no les gusta ni su negocio ni su pasaporte (norteamericano). Ella le dice que no habrá problemas, pues su primo es el encargado del puerto.

Así se da inicio a un controvertido romance que dará un punto de giro en la historia. En Cuba viven su efímera aventura. Ella le cuenta que su madre era una traductora que murió de una peste en Angola (lugar donde el gobierno cubano ha tenido intereses estratégicos). Así sabemos que quedó huérfana a los dieciséis años, edad en la que conoció a Montoya. Crockett trata de renegociar el trato anterior, y ella le plantea que ser ambicioso puede ser muy peligroso.

Como se planteó antes, Montoya, el jefe de Yero, tiene una organización delictiva trasnacional que trafica cocaína y heroína de Colombia, éxtasis de Holanda, armas de Ucrania y *software* pirata de China a Brasil, por lo que Tubbs y Crockett les proponen a Castillo y a Fujima esperar y seguir para ir más arriba en la organización y poder echar luz a la red de Montoya.

Tubbs y Crockett acuerdan transportar una nueva carga desde Barranquilla (Colombia) hasta Miami. Cuando ya están en medio del océano llevando la carga a destino, Tubbs llama a Fujima y le pide que emita una alerta: un informante ha revelado que un carguero zarpó de Barranquilla transportando

contrabando. Utilizarían lanchas rápidas a plena luz del día la siguiente semana cerca de la costa de Miami. Le solicita a Fujima que les diga a los de la Aduana que el cargamento llegará el lunes, al grupo de operaciones de Washington el martes, al FBI de Miami el miércoles, a la DEA el jueves, y a los guardacostas el viernes. Así sabrán de dónde provino la fuga de información. Tubbs llama a Yero para ver si se ha contactado con algún soplo en las agencias.

Yero le avisa a Tubbs que activos de los Estados Unidos fueron advertidos acerca de que el cargamento llegaría el martes, con lo cual tienen identificado el origen de la fuga: ha sido el grupo de operaciones de Washington. Habla con su equipo, y estos les plantean sus dudas. Por ejemplo, que en esas cajas podría haber cualquier cosa y que hay aún demasiados cabos sueltos. Sin embargo, al haber identificado el origen de la fuga, han dado un avance sustancial, por lo que deciden seguir adelante.

En tanto, en los Estados Unidos, la hermandad aria a las órdenes de Yero secuestra a Truddy, la mujer de Tubbs. Truddy habla con Tubbs y le da algunos datos rápidamente, está encerrada en una casa rodante en las afueras de la ciudad. De este modo, Yero pretende controlar el desembarco de su producto.

Yero además sospecha de la lealtad de Isabella y para justificar su maniobra le muestra a Montoya uno de los videos en su bar donde están Isabella y Crockett bailando. Le explica que no debe ser casual lo que ha ocurrido. Montoya decide entregarle a Isabella y dar el visto bueno para la estrategia de Yero.

En tanto, el equipo de la división Miami a cargo de Castillo rescata a Truddy, pero a último momento Yero se entera de que el cargamento no llegó al lugar donde ordenó que lo dejaran, y detona una bomba en la casa rodante, por lo que Truddy queda gravemente herida. El jefe Castillo, al ver que todo su equipo necesita vengar lo ocurrido con Truddy, les advierte que no importa cuántas ganas de vengarse tengan hacia los que hicieron todo eso, nadie va a disparar sin que él dé la orden. A partir de que Truddy queda al borde de la muerte, se da un giro en el argumento, que vira hacia la venganza, rasgo del *western*.

Yero llama a Crockett, y arreglan un nuevo encuentro. Al mismo tiempo lleva a Isabella y le dice que Montoya se la regaló. En medio del intercambio, se produce una balacera, en la que Yero termina muerto. Crockett se lleva a Isabella y la ayuda a escapar hacia Cuba.

Esta película fue estrenada en el año 2006. Los protagonistas viajan alrededor del continente americano, pero sus vidas se desarrollan en Miami, una ciudad norteamericana que ha quedado relativamente alejada de la tragedia del 11 de septiembre de 2001. Sin embargo, es una urbe que ha sido atravesada por los sucesos de la Revolución cubana, y ha recibido a sus opositores y sus disidentes desde entonces. La película está mediada por una omnipresente Cuba, vemos al comienzo cómo una reina de belleza cubana está dentro del comercio sexual de Miami. También sabemos por Isabella que su madre tuvo que ir a trabajar al África por orden del gobierno comunista cubano y murió contagiada de una fiebre que adquirió al viajar a ese lugar.

Tres años antes del estreno de *Miami Vice*, el gobierno de Cuba arrestó y condenó a setenta y cinco disidentes a prisión por largos años, además de fusilar a tres jóvenes que intentaron secuestrar una embarcación para huir a los Estados Unidos, lo que desató una ola de protestas en todo el mundo, que incluyó a personalidades de izquierda.

Por otra parte, el 31 de julio de 2006 el presidente Fidel Castro es intervenido médicamente debido a una crisis intestinal. El primer mandatario cubano delega sus funciones de presidente del Consejo de Estado por primera vez en cincuenta años.

Así, la película está marcada por el contraste entre la civilización y la barbarie, encarnada en dos polos: un centro imperial, Miami, y una periferia en que reina la barbarie del comunismo, Cuba, con su poder de irradiación patente en los gobiernos de la nueva izquierda latinoamericana, que llegaron al poder en el período estudiado. Todo esto conforma el espíritu de la frontera.

La película pertenece al género de acción. La temática aborda los efectos no deseados de la globalización y de las guerras que los Estados Unidos llevan a cabo alrededor del mundo. También marca una evolución en el tratamiento de *war on drugs* en tanto política exterior para América Latina,

pues como vimos a lo largo de este film, hay un narcotraficante con contactos y soplos en el interior de las agencias de seguridad de los Estados Unidos, lo que tiene su implicancia para el éxito o el fracaso de los diferentes operativos que realizan. De esta forma, se plantea que hay que vigilar tanto sujetos como lugares estratégicos a lo largo de América Latina para controlar estas redes criminales, por lo cual este film se suscribe a la forma de representación de anticonquista conservadora en tanto refuerza los posicionamientos del Estado norteamericano.

También se plantea de manera tangencial que tanto los países a los que los Estados Unidos enfrentan como los terroristas necesitan recursos económicos para sobrevivir y financiar las guerras. Además, se observa a lo largo de la trama que hay algo que permanece implícito, la vigilancia. Pero esta vigilancia no viene dada por las agencias gubernamentales, sino por una red criminal.

2.2.6. *Machete* (2010), de Robert Rodríguez

El director de esta película vuelve su mirada hacia su propia obra. En la saga del mariachi, y en especial en *Once Upon a Time in México,* había referencias directas a la Trilogía del Dólar de Leone y a directores tradicionales del *western* como John Ford o Howard Hawks. En esta nueva trilogía con la que comienza el cierre de la primera década del siglo, Rodríguez vuelve sobre sus propias historias, situaciones y escenas.

Machete incluyó en su reparto la participación de una estrella de la música, Lady Gaga, y por esto se suscribe a la misma genealogía de *Mc Bain* (1991), de James Glickenhaus; de *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez; de *Bordertown* (2007), de Gregory Nava; y de *FastFive* (2011), dirigida por Justin Lin, en cuyos repartos se incluye a una estrella de la canción. Toda esta genealogía se vincula con la misma tradición seguida en el *western.* (Ver Capítulo 5: apartado «El sistema de estrellas»)

Machete inaugura una nueva saga con otro héroe mexicano. Se nos ofrece una interesante relectura de la saga del mariachi. El mariachi provenía de una familia de músicos folklóricos, desviaba su camino por el infortunio y se transformaba a pesar de él mismo en un mito, un héroe legendario; en

cambio, Machete tiene la vocación de ser un héroe y claramente lo especifica al final, cuando se le da la oportunidad de un nuevo comienzo en Estados Unidos y una nueva identidad.

El mariachi pierde su familia y su propia identidad, pero conserva su país: México. En tanto que Machete ha perdido a los suyos y es un hombre sin patria, pero aún tiene su identidad. El mariachi cuenta con su guitarra, que utiliza como instrumento musical y que a veces, junto con el estuche, es arma de fuego al mismo tiempo. A veces lleva las armas en el interior de la guitarra, otras veces dentro del estuche.

Mientras el mariachi es un hombre sin nombre, Machete es el nombre clave del agente Daniel Cortez, quien tiene consigo siempre un machete. Esta es una herramienta de trabajo tanto de los jornaleros rurales que trabajan en los campos como de los jardineros que limpian el jardín, la fosa séptica, etc. Y es el arma de defensa de este superhéroe mexicano.

Tratando de obtener justicia por el crimen de su primera mujer, el mariachi recorre casi todos los pueblos mexicanos en busca de quienes tenían cooptados los lugares por el narco; pero jamás sale de México. En tanto, Machete cruza la frontera y se va a los Estados Unidos. Observemos aquí cómo se retoma el tema del cruce fronterizo entre los Estados Unidos y México. Como apunta Fojas (2009), Hollywood tomó el cruce fronterizo para contar el dominio de los Estados Unidos, y latinos como Robert Rodríguez lo muestran en esta película desde otra perspectiva, desafiando las etiquetas y los cuestionamientos culturales hacia los inmigrantes y la inmigración.

El mariachi no tiene elecciones en cuanto al camino que tomó su vida ni en cuanto a la leyenda que conformó. Machete ha decidido ser un policía. Pese a que trata de rehacer su vida en los Estados Unidos como un asalariado ilegal, no puede escapar de esa decisión: siempre sigue siendo un policía. Ambos han sido marcados por las pérdidas irreparables que dejó la huella del narco y varias veces rehacen sus vidas amorosas para volver a perder a sus mujeres y sus familias. Al mariachi las autoridades lo catalogan como bandido, pero es un héroe para el pueblo. En cambio, Machete es un policía y es un héroe aun para las autoridades corruptas de México y luego de los Estados Unidos, que intentan acabar con él porque se convierte en un

peligro para ellos. Por todo esto, se inscribe en la misma genealogía de películas a la cual pertenece *Once Upon a Time in México*.

Machete está basada en un de los *trailers* de la película *Planet Terror* (2007)[83], que también dirige Robert Rodríguez.

El protagonista de *Machete* es un ex federal mexicano, es decir, es el solitario de la historia que responde al incorruptible hombre de la ley según los rasgos típicos del *western* y es un sujeto que, pese a su edad, tiene grandes habilidades físicas. Todo esto lo hace un gran policía (ver Capítulo 5).

La puesta en escena sitúa al espectador en un primer momento en México, donde dos agentes federales mexicanos —Machete y un compañero— van a rescatar a la única testigo de un caso contra Rogelio Torres, capo del narco mexicano. En el intento de rescate, muere el agente compañero de Machete. Este sigue adelante enfrentando todos los obstáculos para salvar a la testigo. Sin embargo, esta mujer es un cebo que pone el capo de la droga junto con el jefe de Machete para darle caza y atraparlo, algo que logran.

Una vez capturado Machete, Torres le explica que ya compró a la Policía de México, a la DEA y a los *marshalls*[84] de los Estados Unidos, y que entonces podría comprarlo a él también. Para demostrarle el poder que tiene, secuestra a la mujer y a la hija de Machete y las mata en sus narices. Luego dispara contra él. De este modo dan por muerto a Machete, quien sin embargo sobrevive.

Desde el comienzo se enlazan tres temas característicos de los *westerns*: a) el solitario, encarnado por Machete, quien ha perdido a su mujer y a su hija por un ajuste de cuentas (familia destrozada); b) la aplicación de la ley y el orden, pues a pesar de los infortunios, Machete sigue siendo un hombre con un código moral y con un conflicto central: lo ha perdido todo, pero aún sigue siendo un policía; c) la venganza, ya que se enfrenta nuevamente al asesino de su familia.

Luego de los títulos de presentación, mediante rótulos se informa al espectador: «Tres años más tarde. Centro de jornaleros, Texas». La periferia

[83]*Planet Terror* (2007), dirigida por R. Rodríguez, forma parte junto con *Death Proof* (2007), de Tarantino, de la serie *Grindhouse*. Ambas están separadas por falsos *trailers*, uno de ellos es el que dio origen a la película *Machete* (2010).

[84]*Marshall*: comisario policial de los Estados Unidos.

que ha dejado atrás y el centro imperial al que llega son para él y para su gente un desierto infernal. Se trata de la franja entre las dos naciones, México y los Estados Unidos. En términos de Fojas (2009), este cruce fronterizo sólo puede ser superado por su predecesor histórico y social del oeste norteamericano. Los cruces fronterizos se fueron transformando en símbolo de una nación fuerte y fortificada. Sostengo que es más correcto hablar de cruce fronterizo, ya que como veremos en el capítulo referido a espacios, se puede confundir con el espacio fronteras que defino de otra forma. En los análisis observaremos que las referencias a las películas de inmigración y cruces fronterizos que hace esta autora asumen el espacio del desierto. (Ver Capítulo 5)

A partir de ahí la puesta en escena se sitúa en los Estados Unidos, en uno de los suburbios donde trabajan los migrantes mexicanos. Allí la oficial de policía Sartana Rivera[85], del Departamento de Inmigración, vigila a la gente mientras escucha la radio. Sartana es mostrada como ser bello, pero también como heroína solitaria (ver Capítulo 5)

En la radio se escucha una entrevista a Franklin Lloras, subdirector de la oficina local de Inmigración y Aduanas. Este explica que están atacando el origen de todo el problema inmigratorio: una red que apoya para que crucen la frontera y además los ayuda al llegar a los Estados Unidos. Para ellos la prioridad es desmantelar esa red.

Mientras escucha esta entrevista, Rivera le saca fotos a Luz, la dueña de un puesto de tacos mexicanos. La vigila por sospechar que se trata de *She* («Ella»), la líder de la red que ayuda a los migrantes mexicanos a cruzar y luego a insertarse en los Estados Unidos. Esta es una referencia a la saga del mariachi, concretamente a la película *Once Upon a Time in México,* en la que el personaje era conocido como *He* («Él»). Ella es perseguida por la justicia norteamericana por delinquir al ayudar a los migrantes de todas partes a cruzar la frontera. Esta mujer ha estructurado la red de la que hablan las noticias: una comunidad de mutua ayuda para quienes migran de todas partes de América Latina, y que emula a las que se hacían presente en el *western*, en que pequeños granjeros se unían para defenderse contra los

[85]El nombre Sartana es una referencia al *spaghetti western* en donde han aparecido personajes con este nombre.

otros (ataques de indios o de bandidos); sin embargo, aquí la unión es para conseguirles un lugar donde vivir, un trabajo para ayudar a sus familias, y tener el derecho a una vida digna. Así, Luz es caracterizada como ser bello, pero también como heroína solitaria y como una bandida protectora del pueblo. (Ver Capítulo 5)

Entre quienes compran en el puesto de tacos de Luz, aparece Machete. Luz se da cuenta de que es un recién llegado y, como es su costumbre, le ofrece un taco y café[86].

Pero esta no es la única comunidad de defensa contra el otro, también en Texas están Von Jackson y sus justicieros, que conforman un grupo de anglos milicianos que cuida la frontera cazando y asesinando a indocumentados que intentan cruzar por lugares agrestes y poco vigilados. Los indocumentados constituyen así el otro que provoca que existan comunidades que se unan para enfrentarlos. De este modo, se hacen presentes muchos de los señalamientos de Fojas (2009) cuando nos habla de cómo los lugares de llegada de los inmigrantes son un depósito vital de ideas amenazantes y personas indeseables o inasimilables. Y de alguna manera esto está presente en las ideas de Von Jackson y su gente.

Este grupo opera al margen de la ley. Sin embargo, tienen sus conexiones políticas con candidatos que apoyan leyes antiinmigratorias en el Congreso norteamericano, como el senador John Mc Laughlin.

Esta película también incorpora cortos publicitarios, tanto de la campaña del senador como de personal de seguridad, y esta es una referencia a *Planet Terror* (2007). En esos videos se trata a los migrantes como parásitos y terroristas.

Machete acepta el reto de una pelea callejera por apuestas, y con esto hace el dinero del día de trabajo. Esta pelea la ha observado un misterioso hombre de negocios, quien finalmente lo recluta. Machete piensa que es para trabajar limpiando piscinas o arreglando alguna obra en una casa. Sin embargo, lo que le proponen es matar al senador Mc Laughlin, quien se ha labrado una reputación por ser inflexible con los inmigrantes ilegales. En términos de este desconocido, el senador no comprende que el Estado

[86]Luz solía ofrecer alimentos que el beneficiado podía abonar a posteriori, cuando hubiera conseguido un trabajo.

depende de la mano de obra ilegal, prospera con ella, rebaja los costos y hace que todo funcione. Si este engranaje falla, todos perderán. El hombre desconocido que le hace esa propuesta a Machete es el asesor de Mc Laughin, Michel Booth.

La película expone otro problema de la primera década del siglo: la inmigración. Hacia 2010 la administración Obama había superado ampliamente la cantidad de deportados que hubo durante todo el gobierno de Bush Hijo. Este filme también da cuenta de cómo la fuerza laboral de los Estados Unidos está conformada por trabajadores ilegales, que serían alrededor de 7,8 millones, de los cuales 6,5 millones se reparten del siguiente modo: 5,3 millones en áreas urbanas y 1,2 millón en la agricultura. Además, el 31% de los trabajadores indocumentados se desempeña en labores de servicios, el 19% en la construcción, y el 15% en la manufactura, instalación y reparaciones. De esta forma, la película abarca una preocupación por la movilidad, la patrulla fronteriza, las restricciones de inmigración y el control de varios tipos de tráfico hacia el país. Esto se plasma, como plantea Fojas (2009), en diferentes tipos de películas que comparten y rastrean cambios de humor de las políticas y dan forma a la agenda cultural.

Con esta propuesta, Michel Booth tiene un plan: armar un falso atentado al senador Mc Laughin para que repunte su interés y su imagen en las encuestas preelectorales. Este personaje expondrá otro de los argumentos más fuertes del *western*: el conflicto económico. En principio comunica a Machete que debe aceptar la proposición, pues si no acepta, lo mata. Machete decide entonces aceptar la importante suma de dinero y dársela a Luz para la red que en el pasado lo había ayudado a cruzar la frontera e instalarse.

El día previsto para el atentado al senador, Machete se encuentra en el lugar, pero antes de que pueda hacer algo, aparece otro tirador que se le adelanta, le dispara a Machete, y a Mc Laughlin lo hiere en una pierna. Michel Booth señala el sitio donde se encuentra Machete como el lugar de origen de los disparos, y comienzan a perseguirlo. Machete huye, pero al final es herido y llevado al hospital, donde la gente de la red lo auxilia y lo cura. Sin embargo, hasta allí van los hombres de Booth para darle caza.

En los noticieros salen *flashes* informativos acerca de lo sucedido con el senador y con Machete. Entre los televidentes se encuentran muchos migrantes que opinan sobre lo que ocurre y que irán apareciendo a lo largo de toda la película, en la que los veremos haciendo todo tipo de tareas y siguiendo los sucesos en las noticias.

Machete logra escapar. Herido, deambula por la calle, donde lo encuentra Luz y lo lleva hasta su casa para ocultarlo y curarle las heridas. Para eso busca un huevo y lo parte debajo de la cama donde recuesta a Machete, y al día siguiente el huevo está ardiendo. Esta es una de las tantas costumbres mexicanas que, aunque exageradas, Robert Rodríguez despliega en la película para dar cuenta de que estos migrantes no han olvidado sus raíces ni sus costumbres. Las costumbres presentes en un sistema de ritos que definen la cotidianidad de un grupo social es otro rasgo común al *western* y se extienden también a los norteamericanos anglos, quienes han adoptado algunas costumbres mexicanas. Por ejemplo: vemos a Booth y a su familia almorzando con las comidas tradicionales de México, como las enchiladas y los tacos.

Por otro lado, Sartana busca entre sus archivos digitales y descubre la verdadera identidad de Machete y su historia.

Booth se comunica con Torres y le muestra el video del atentando para hacer que el senador suba en las encuestas. De este modo, Torres descubre en el video que Machete sigue vivo y ordena matarlo cuanto antes. Los hombres de Booth van hasta la casa de Luz y la hacen explotar, pero Machete logra escapar.

Sartana encuentra a Machete huyendo, y le plantea que si la ayuda a resolver este caso para que la asciendan, ella no lo detendrá. Está cansada de estar patrullando para detener a los jornaleros ilegales. Machete le comenta a Sartana que nunca intentó matar al senador, que el hecho fue una trampa: había otro tirador. Sartana trata de explicarle a Machete que en los Estados Unidos el sistema legal[87] funciona. Ella le cuenta que empezó trabajando

[87]Aquí se entiende el sistema legal de los Estados Unidos y su independencia de poderes. Sistema legal: compuesto por el conjunto de normativas, creencias y actitudes vigentes en una sociedad en lo que se refiere al cumplimiento de las leyes y su rol en esa sociedad. Señala que ni las autoridades judiciales ni las fuerzas policiales han sido cooptadas por la corrupción.

como policía en el turno noche sacando la basura y que fue subiendo peldaño a peldaño. Machete no opina lo mismo.

En tanto, Torres vuelve a comunicarse con Booth para hablar de Machete, le explica que es uno de los mejores federales que hubo en México. Booth contrata a dos de los más peligrosos asesinos a sueldo para matar a Machete. Los amigos de Luz se preocupan al ver que su casa está en ruinas, pero ella aparece inmediatamente y los lleva a un lugar donde tiene guardadas armas para defenderse de Von Jackson. Son sorprendidos por Sartana, quien busca a Machete. Así Luz le cuenta a Sartana sobre la operación de la red para ayudar a llegar al país a los ilegales, instalarlos y lograr que consigan trabajo. También le cuenta sobre los desaparecidos, gente que se supone que cruzó, pero con la que no ha podido dar. También le explica que tras todos ellos están Von Jackson y sus justicieros.

En tanto, Machete habla con su hermano, otro ex federal que en los últimos años ha tomado los hábitos y es cura párroco en la ciudad de Texas. Ambos miran las noticias e identifican a Booth. Su hermano le dice que Booth es el asesor del senador y además va a confesarse a su iglesia. Allí el sacerdote tiene un circuito cerrado de TV. Y tiene las grabaciones del confesionario de Booth, donde reconoce que ha infiltrado capitales del narcotráfico en la campaña del senador.

Con esta información Machete decide ir a la casa de Booth, trata de hacerse pasar por jardinero ante los guardaespaldas, pero finalmente lucha con ellos y los deja fuera de combate. Machete emborracha a la esposa e hija de Booth, y luego de que pierden el conocimiento, se las lleva a la iglesia de su hermano, pero deja un video para que Booth sepa que es él quien las tiene. Booth se encuentra con esta situación al tiempo que se entera de que Machete Cortez tiene un hermano que vive en Texas, que es cura y es su confesor.

En TV se da un video del senador en el que se muestra la bala que recibió como corto publicitario. En el hospital, el senador recibe una llamada de Von Jackson, quien considera que hay que levantarse en armas contra los invasores que consideran autores del disparo contra el senador. Sin embargo, el senador lo insta a no hacer nada, pues ahora tiene la simpatía de la opinión pública y de los votantes. No hay que cometer errores. Von

Jackson, sin embargo, piensa que hay que tomar venganza. Von Jackson da con la líder de la red, Luz, y la increpa por el atentado. Ella lo niega, pero él le dispara en un ojo.

Machete le lleva a Sartana las pruebas de la casa de Booth y los videos del confesionario de su hermano. Booth y sus hombres van a la iglesia a dar caza a Machete. Capturan al sacerdote y lo crucifican torturándolo para que le diga dónde está su hermano. El sacerdote le pregunta si le hará lo mismo que hizo con su jefe el senador, con el falso atentado. Booth acepta la acusación y además se explaya explicándole que lo hizo para que pueda ser reelecto y poder construir esa frontera antes de que sea tarde. El religioso le pregunta por qué odia tanto a su pueblo. Booth le explica que no odia a los migrantes, pero sí que bajen sus beneficios. Una frontera abierta deja que fluya fácilmente la mercancía barata, y eso baja los precios; asegurando la frontera, se limita la oferta, y suben los precios. «Altos precios son mejores ganancias».

Sartana y Machete se encuentran con asesinos a sueldo mandados por Booth que intentan matarlos. Ambos se escapan y deciden ir hasta la iglesia, allí encuentran al hermano de Machete muerto y crucificado, por lo que este último le manda un video a Booth diciéndole «Jodieron al mexicano equivocado».

Toda la tortura y el asesinato del cura quedan en los videos de la capilla y son recuperados por Sartana, quien luego los lleva a los medios de comunicación. De este modo, la treta queda develada, y el mismo el senador se entera de que su asesor y financista recibe dinero de la droga para su campaña.

En la casa de Booth los guardaespaldas contratados para vigilar la seguridad hablan de lo que pasó con Machete. Este regresa buscando a Booth. Todos deciden rendirse y evitar una pelea mayor, y uno de ellos le entrega a Machete un GPS, para localizar a Booth.

El senador es dado de alta y en la conferencia de prensa que da en el hospital es increpado acerca de los videos de Booth filmados en la iglesia. En esas cintas se ve a Booth confesando que es él quien armó el atentado, se ve que mata al sacerdote y que reconoce que hay capitales de la droga que financian la campaña de su candidato. Luego de esto, el senador Mc

Laughlin comienza una discusión muy violenta con Booth, en la que le pregunta por qué no lo consultó antes de involucrarse con Torres e inventar un atentado falso. Le dispara a Booth y huye.

Machete llega al lugar donde se encuentra moribundo Booth, quien al verlo le pregunta por qué nunca se muere, pese a que se intentó todo para matarlo. También le confiesa los planes que tenían junto a Torres. También le explica que Rogelio Torres quería evitar que la droga barata cruzara la frontera. Se cansó de competir con aquellos que recién se iniciaban en el negocio y vendían pocos gramos. Ese fue el motivo de que financiaran a los milicianos de Von Jackson, dándoles dinero y armas. Para usarlos como una patrulla fronteriza privada.

Machete vuelve al puesto de tacos de Luz en el centro de jornaleros, pero allí todos la dan por muerta. Uno de los colaboradores de Luz lo conduce con la gente de la red que está más que bien organizada. En tanto, Rogelio Torres toma de rehén a Sartana Rivera.

En los noticieros, está el escándalo por el falso atentado y los vínculos con el narcotráfico del senador Mc Laughlin. La prensa busca conseguir las declaraciones de Von Jackson al respecto, pero desde lo sucedido, este se ha negado a declarar.

Los miembros de la red de los Estados Unidos son convocados para ir a dar pelea junto a Machete y enfrentar a los hombres de Von Jackson, que están con Rogelio Torres. Todos acuden al llamado de la red que los agrupa.

Von Jackson está abocado a dar con el senador para que le responda por haberlo engañado. Pero el senador llega hasta donde está él para pedirle ayuda. Sin embargo, Von Jackson le dice al senador: «Mi bisabuelo no se dejó la vida en el Álamo[88] para que unos políticos corruptos nos vendan y nos traicionen». Y apresta todo para fusilar al senador. En ese momento los integrantes de la red llegan a la guarida de Von Jackson junto a Machete, y se desata una balacera. De una ambulancia sale Luz caracterizada como *She*

[88]La batalla del Álamo (del 23 de febrero al 6 de marzo de 1836) fue fundamental en la Revolución de Texas. Enfrentó al Ejército de México, al mando del presidente Antonio López de Santa Anna, contra una milicia de secesionistas texanos, en su mayoría colonos norteamericanos (naturalizados mexicanos). A excepción de dos personas, todos los rebeldes murieron. Esto inspiró a otros colonos y también aventureros norteamericanos a unirse al ejército de Texas. Posteriormente los texanos ganaron la Batalla de San Jacinto, el 21 de abril de 1836.

y con un parche en un ojo. Es decir, que esta otra heroína solitaria de la historia ha abandonado totalmente su identidad civil para convertirse en un mito. En medio del caos, el senador trata de huir, y aparece la hija de Booth, quien termina disparándole por haber asesinado a su padre.

Von Jackson ve la batalla perdida, pero lejos de inmolarse como hizo su bisabuelo en el Álamo, decide huir. Sin embargo, Luz lo sigue y le dispara. Machete y Torres se encuentran y se trenzan en una pelea, Torres con su katana[89] japonesa, y Machete con su machete. Allí nos enteramos por Torres que ambos eran como hermanos, pues juntos habían sido federales mexicanos que combatían a los narcos. Sin embargo, mientras Machete optó por el honor, él prefirió el poder y la corrupción.

Finalmente Torres es ensartado con el machete de Cortez y decide hacerse un harakiri con esa arma.

En tanto, Machete es interceptado por Sartana, quien le da sus papeles, nueva identidad y visa para poder tener una vida digna y tranquila en los Estados Unidos. Machete le agradece y lo rechaza porque él no quiere una vida normal, sino que prefiere ser lo que es, un mito. Terminan yéndose juntos a recorrer las rutas fronterizas. Esto también es otra referencia al *western* clásico ya que, siguiendo a Tudor, al héroe solitario se le plantea un conflicto entre asimilarse a la sociedad o bien partir.

La historia tiene un epílogo en que el senador sobrevive a los disparos, huye, y en el paso fronterizo otros milicianos de Von Jackson le disparan.

La temática de esta película está ligada a las continuas referencias a quienes cruzan como ilegales y lo dan todo —a riesgo de perder incluso su propia vida— para llegar a los Estados Unidos, que se concibe como emblema de la civilización. Sin embargo, el país del Norte no les depara una vida llena de lujos y comodidades, sino una existencia de sacrificios y trabajo desmedido. Por esto, también este centro adquiere las características de un desierto hostil (ver Capítulo 5). Esto podría hacer pensar que lo que dejan atrás es la barbarie. Las relaciones entre civilización y barbarie son otro rasgo propio del *western*. Sin embargo, la civilización no está exenta de corrupción y excesos. Esta película se estrenó en el año 2010, pero era un

[89]Torres, encarnado por Steven Seagal, usa la espada japonesa, haciendo referencia con eso a otras películas en que este actor manejaba la katana.

proyecto que Robert Rodríguez tenía pensado hacer hacía más de 15 años atrás. Ese estreno coincidió con la aprobación de la Ley Arizona SB107090, impulsada por el estado de Arizona, cuyo objetivo era una acción más estricta contra la inmigración ilegal. Esa ley provocó fuertes debates por criminalizar a los inmigrantes sin documentos y además por ver como presuntos criminales a quienes por su apariencia puedan parecer inmigrantes sin importar que sean ciudadanos norteamericanos o inmigrantes legales o ilegales. No sería la primera vez que esto ocurre ya que, como plantea Fojas (2009), se dieron muchas leyes contra los migrantes hispanos a lo largo de la historia norteamericana. Además, la legislación contra los migrantes adoptó el despectivo término *greaser* para referirse a un forajido de piel oscura con propensión a la violencia y la criminalidad. Entre otras, la ley contra la vagancia de California de 1855 se llamó Ley Greaser y fue diseñada, siguiendo a Fojas (2009, 18), para apuntar a «todas las personas comúnmente conocidas como *greaser* o el tema de la sangre española e india… y que van armados y no son personas pacíficas y tranquilas».

El director Robert Rodriguez va en contra de los estereotipos de los inmigrantes latinos, toma todos los prejuicios que circulan sobre los migrantes para ir derrumbándolos y mediante los arquetipos antes mencionados ir mostrando las profundidades de las personas de la comunidad latina en los Estados Unidos. Además, este director apunta a mostrar en esta película el negocio turbio de un narcotraficante poderoso que intenta eliminar a la competencia con ayuda de empresarios y políticos norteamericanos, personajes que en esta película son mostrados por medio de estereotipos de seres peligrosos para la sociedad norteamericana. De este modo, se muestra, siguiendo a Ramírez Berg (2002), cómo se han ido subvirtiendo los estereotipos a partir del trabajo de los propios latinos en Hollywood.

Esta película pertenece al género de acción; sin embargo, su director también plantea que pertenece al típico cine de explotación o cine

[90]Ley Arizona SB1070 o Ley Apoye Nuestras Fuerzas de Orden Público y los Vecindarios Seguros (Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act, proyecto de ley del Senado 1070). También llamada por los opositores Ley del Odio.

explotation[91]. Si bien el asunto del peligro que conlleva la inmigración en los Estados Unidos ha sido tratado en otras películas, la forma descarnada de mostrar las posturas más radicalizadas y siniestras hacía necesaria esta fórmula del cine *explotation* para organizar la ficción. Por supuesto, como se ha ido notando, esta película tiene además claras referencias al género del *western* y el *western spaguetti*, se inscribe en un nuevo giro en la renovación de este género al que su director abreva.

En varias entrevistas Robert Rodríguez ha comentado que conoció la historia de federales mexicanos que eran contratados por el FBI o la DEA para hacer trabajos muy peligrosos y evitar de este modo que sus propios agentes se expusieran a una muerte segura. Así surgió la idea de hacer esta película. Rodríguez ya había trabajado con Danny Trejo en su película *El mariachi* (1992) y cuando realizaron juntos *Desperado* (1995); pensó que este actor se merecía tener no solo un protagónico sino su propia saga de películas mexicanas *explotation*, como las tuvieron Charles Bronson o Van Damme.

En la filmografía de Robert Rodríguez se nota la impronta que han dejado sus raíces latinoamericanas, la comunidad latina y especialmente la mexicana en los Estados Unidos, por eso esta película pertenece al tipo de representación autoetnográfica. Además pertenece a la forma de representación de anticonquista patriótica ya que reivindica las libertades de los ciudadanos norteamericanos y los beneficios de esa nacionalidad, pero los reclama para los migrantes latinos y sus hijos nacidos en los Estados Unidos ya que con su esfuerzo y trabajo han aportado a la construcción de la nación norteamericana.

2.2.7. *Fast Five* (2011), de Justin Lin

Esta película forma parte de una de las franquicias más exitosas de la primera década del siglo XXI. Presenta un elenco multiestelar y multicultural (ver Capítulo 5, apartado «El sistema de estrellas») y suma el

[91]Cine de explotación o cine *exploitation*: responde a una categoría de películas cuya temática aborda temas poco aceptables moralmente o de tipo escandaloso o bien temáticas escabrosas. Este cine de explotación da cuenta de producciones hechas con muy bajo costo y grandes pretensiones comerciales.

tema de las carreras clandestinas y el gusto por los automotores. Los personajes son anglosajones, pero también latinos, asiáticos, afroamericanos o una mezcla de razas. Todos trabajan en equipos, cada uno de los cuales tiene un objetivo que congrega a sus integrantes, y en ocasiones esos equipos trabajan en países del extranjero. Estas características han sido destacadas como uno de los verdaderos secretos del éxito de la saga.

Fast Five incluyó en su reparto la participación de dos estrellas de la música, en este caso a Don Omar y Tego Calderón. Por lo que se suscribe a la genealogía con la tradición seguida también en el *western* tal como en cuyos repartos se incluye a una estrella de la canción. (Ver capítulo 5: apartado «El sistema de estrellas»)

Fast Five y el resto de filmes de la saga conforman una genealogía que refiere a películas en cuyas tramas se presentan autos que son modificados mecánicamente, tanto como carreras callejeras. Entre otras, podemos mencionar *Days of Thunder* (1990), de Tony Scott*; Thunder Bolt* (1995), de Gordon Chan; *Gone in 60 seconds* (2000), de Dominic Sena; *The Italian Job* (2003), de F. Gary Gray; *Taxi* (2004), de Tim Story; *Death Race* (2008), de Paul W. S. Anderson; *Born To Race* (2011), de Alex Ranarivelo; y *Need for Speed* (2014), de Scott Waugh. También pertenece a esta genealogía la trilogía de películas integrada por *Transporter* (2002) y *Transporter II* (2005), ambas de Louis Leterrier, y *Transporter III* (2008), dirigida por Olivier Megaton, entre otras.

Fast Five también se enlaza con los *western* en que se muestran los conflictos y las peripecias de los bandidos perseguidos por la justicia hasta los lugares más lejanos. Entre otras, podemos mencionar *The Outlaw* (1943)[92], dirigida por Howard Hughes; *Yellow Sky* (1948)[93], dirigida por William A. Wellman; *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969)[94],

[92]*The Outlaw* (1943): El bandido Billy el Niño y Doc Holliday sonperseguidos por la justicia y escapan junto a la joven mestiza Río, la chica de Billy. Sin embargo, aunque al principio se muestran unidos, los dos forajidos comienzan a enfrentarse entre ellos.

[93]*Yellow Sky* (1948): Una banda de ladrones de bancos son perseguidos por las autoridades, para huir se adentran en un desierto hostíl, donde luego de varias peripecias arriban a un poblado fantasma.

[94]*Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969): Dos bandidos huyen hacia Sudamérica. Esto se basó en una historia real ya que los verdaderos Butch Cassidy y Sundance Kid junto a su pareja Etta Place viajaron en 1901 a Buenos Aires para luego instalarse en la provincia Argentina de Chubut hasta 1905, cuando vendieron su propiedad allí y se fueron por Chile hasta San Vicente, en Bolivia, donde murieron en un enfrentamiento con las autoridades.

dirigida por George Roy; y *Butch and Sundance: The Early Days (*1979)[95], dirigida por Richard Lester.

La puesta en escena de la película lleva hasta Río de Janeiro, en Brasil. Hasta allí han llegado los miembros de la familia Toretto: los hermanos Dominic y Mía Toretto. Junto a ellos también se encuentra la pareja de Mía: Brian O' Connor.

Desde el principio se informa al espectador la coyuntura en la que estos aventureros han partido de los Estados Unidos. Dominic recibió una condena de varios años, y Mía, junto a Brian O' Connor, decide liberar de forma ilegal a Dominic. Rápidamente aparecen en los noticieros de los Estados Unidos, en los que se da a conocer que son prófugos de la justicia y que son buscados.

Los tres han huido hacia América Latina. En esta huida se presenta un gran despliegue de escenarios naturales, un rasgo propio del *western*. Luego de un largo derrotero por varios países, Dominic acuerda encontrarse en Río de Janeiro con Mía, Brian y Vince, un amigo de la infancia de los dos hermanos y antiguo socio del primero. Así, encontramos unos personajes bien anudados a su familia, otra característica común con el *western*. Pero esta familia está conformada no solo por los consanguíneos, sino que incluye a aquellos que tienen los mismos códigos de lealtad y la misma forma de vida.

Río de Janeiro es un lugar alejado del centro imperial del cual parten, los Estados Unidos. En las favelas de esa ciudad de Brasil, el jefe de los pandilleros del lugar es Vince, que había huido hacia América Latina por ser perseguido por la justicia en los Estados Unidos. Es decir, arriban a un lugar en el cual hay construcción de la civilización, pero en el que tampoco ha desaparecido por completo la barbarie. Por tanto, está claro el espíritu de la frontera. Esto recuerda el camino de los antiguos forajidos que huían al «salvaje Oeste» en búsqueda de una nueva oportunidad, o una guarida, trama propia del género *western*.

En las favelas de Río de Janeiro, Vince ha conseguido una guarida para esconderse, se ha posicionado y hecho de prestigio en el mundo delictivo

[95]*Butch and Sundance: The Early Days (*1979): Se centra en cómo se conocieron los bandidos Butch Cassidy y Sundance Kid y sus primeros delitos.

local. Además, ha conocido a Rosa, con quien tiene un hijo, Nico, en homenaje a Dominic Toretto.

A Vince lo han contratado para hacer un trabajo. Necesita gente para hacer el encargo, por lo que le propone a Brian y a Mía participar en el golpe. Ellos aceptan ya que necesitan el dinero. También se les unirá Dominic, quien aún no ha llegado. Así, los tres se disponen a robar de un tren unos autos incautados por la DEA. En ese tren viajan también oficiales norteamericanos de esa agencia gubernamental para vigilar los vehículos. La persona que encargó a Vince este trabajo es Zizi, mano derecha de Hernán Reyes, un capo del narcotráfico en Río. Zizi ha recibido la orden de su jefe de recuperar los autos. Como veremos, Hernán Reyes responde al estereotipo del narcotraficante poderoso vinculado con el poder de un gobierno de la izquierda latinoamericana (ver Capítulo 5). Reyes se presenta a sí mismo como un dominador de la sociedad de Río, alguien que les da algo que perder a los pobres y el conjunto de la sociedad. Además, él tiene comprada toda la Policía de Río, por lo cual no hay un sistema de control legal que pueda proteger al ciudadano común. Así se da la distinción entre civilización y barbarie, rasgo común con el *western*, es decir, mientras en los Estados Unidos la civilización provee hombres de la ley incorruptibles, como Hobbs, en Brasil sigue dándose la barbarie por la corrupción estatal. Por eso, el tratamiento de esta periferia es predominantemente de frontera. El desarrollo de la trama está muy ligado a los artículos de la modernidad: los autos de lujo, el chip con información crucial y los trenes ultrarrápidos, todas referencias que ya aparecían en anteriores películas de la saga.

Brian y Mía suben al tren, llega un camión equipado para el trabajo, en donde va Zizi con sus hombres, Vince y Dominic (Dom). Sin embargo, Dom nota que hay algo que no le han dicho y le ordena a Mía tomar uno de los autos e irse a otro lugar. Se produce una pelea entre la banda Dom, por un lado, y la gente que contrató a Vince, por otro. Los agentes de la DEA que viajan en el tren se dan cuenta de que algo ocurre e intervienen en la pelea, que termina con tres de estos agentes y tres delincuentes muertos. Dom y Brian logran salir con vida lanzándose a un río. Luego son atrapados por los narcos que los habían contratado para robar los autos, pero pese a los obstáculos, logran escapar. Ambos son buscados por toda la Policía de Río

de Janeiro que responde a Reyes. Además, son acusados del asesinato de los agentes de la DEA que resultaron muertos en el atraco.

La pieza de la discordia es un chip que estaba escondido en uno de los autos que robaron y que Mía se llevó. Dom lo descubre y concluye que el trabajo era por el chip y no por el auto. Investigan el chip y descubren que contiene información de todo el dinero del capo de la droga Hernán Reyes. El dinero está escondido por todo Río en diez aguantaderos o espacios similares, aunque en la película el término utilizado sea «casas». La presencia del conflicto económico es otro rasgo del *western*.

Por su parte, para dar caza a los asesinos de los agentes de la DEA, el FBI envía al más avezado e intrépido de sus agentes: Luke Hobbs y su equipo, los agentes Wilkes, Fusco, Chato y Macroy. Hobbs se presenta al mejor estilo de un *marshall* del lejano Oeste con su grupo de alguaciles: «¡Vamos a cazar!», dice. Así aparece otro argumento característico del *western*: la aplicación de la ley y el orden.

Al llegar, Hobbs pide una traductora a la Policía de Río de Janeiro: Elena Neves, una oficial de tránsito. El motivo es que esta mujer se ha enlistado en la Policía de Río de Janeiro por la muerte de su esposo a manos de delincuentes de las favelas. Elena Neves se crio humildemente en las favelas de Río. Hobbs la considera una oficial honesta y por este motivo la suma a su equipo del FBI, que viene desde los Estados Unidos para poner las cosas en orden.

Hobbs y su equipo van tras Dom. Pero también Zizi y su gente están tras Dom y los suyos. Zizi llega primero causando un gran tiroteo en la zona, lo cual llama la atención de Hobbs y de su equipo, que matan a los delincuentes. Zizi huye al igual que Dom, Brian y Mía.

En tanto, Dom y Brian, al saber que Mía está embarazada, deciden que es tiempo de retirarse y planifican un último golpe para conseguir su libertad. Necesitan armar un buen grupo para poder hacerse con el botín de Reyes. Con el chip se guían por los escondites donde se guarda el dinero de Reyes. Llaman a sus respectivos contactos. Brian llama a Roman Pearce[96] y a Tej

[96]Roman Pearce es convocado por sus habilidades de «hablador», es decir por su facilidad de palabras para engatusar a quien sea necesario. Brian y Roman se había conocido en el

Parker[97], mientras que Dom llama a Han Lue[98], Gisele Yashar[99], Tego Leo y Rico Santos[100], todos excelentes corredores de autos.

Al igual que el personal a cargo de Luke Hobbs, son equipos de trabajo conformados por personas de distintas etnias, es decir, latinos, anglosajones, asiáticos, afroamericanos (ver Capítulo 5). Reunidos todos, planean un ardid para asustar a Reyes. Logran así que reúna todo su dinero en un solo lugar, lo que les permitirá a los interesados robar el dinero de una vez. Reyes lo oculta en una jefatura de Policía de Río de Janeiro.

El equipo de Dom se apresta para saquear la jefatura de Policía. El dinero está en una gran caja fuerte de alta tecnología. Se infiltra Roman Pearce para verificar el modelo de la bóveda. Logra meter un coche a control remoto dentro de un paquete para poder ver la caja fuerte de Reyes, y así llega a saber a qué modelo pertenece. El grupo consigue controlar las cámaras de seguridad de la jefatura. Han y Giselle capturan en un vestido la huella digital de Reyes.

Dom y su gente son buscados por el FBI, la Policía de Río y los delincuentes al mando de Zizi, ya que Reyes les puso precio a sus cabezas. Dom, Brian, Rome y Han roban cuatro vehículos policiales para tener más posibilidades de lograr la misión. Mía se encuentra en un mercado, Vince la rescata de Zizi, el cual la busca para dar con el refugio del equipo de Dom. Por el hecho de rescatar a Mía, Dom decide integrar a Vince al grupo. Cuando están listos para el trabajo, el equipo de Hobbs los encuentra. Hobbs y Dom se pelean. Hobbs resulta derrotado por Dom. Sin embargo, Dom se rinde ya que es amenazado con armas de fuego por el equipo de Hobbs, quien logra detenerlo a él junto con Brian, Vince y Mía. Al salir para el aeropuerto y llevárselos a los Estados Unidos, les tienden una trampa.

---

reformatorio juvenil donde los dos estaban recluidos. En *2 Fast 2 Furious* (2002), dirigida por John Singleton, aparecen trabajando juntos.

[97]Tej Parker: hizo amistad con Brian O' Conner cuando participó de las carreras que Tej organizaba en Miami. Tej dejó las carreras y optó por ser árbitro en estas o vender partes de vehículos. Además es experto en informática. En *2 Fast 2 Furious* (2002), dirigida por John Singleton, él y Brian trabajan juntos.

[98]Han Lue: lo convocan por ser un camaleón con la capacidad de infiltrarse en cualquier lado. Fue pandillero y corredor callejero.

[99]Gisele Yashar: recibió entrenamiento militar en el ejército israelí y es una excelente corredora de autos.

[100]Tego Leo y Rico Santos: son dos compinches de Dom, oriundos de República Dominicana. Las aventuras de estos personajes juntos se encuentran en el corto *The Fast and the Furious: Los Bandoleros (S)* (2009), dirigida por Vin Diesel.

Asesinan a Wilkes, Fusco, Chato y Macroy. Elena Neves decide soltar a los fugitivos para evitar que mueran. Dom y sus compañeros logran eliminar a todos los pandilleros y rescatan a Hobbs y a Elena. En el camino hacia al refugio, Dom descubre que Vince está herido. Este le pide que cuide a su hijo Nico, Dom le promete que lo hará, Vince muere en el trayecto. Todos se reúnen en el refugio, también están Hobbs y Elena. Dom considera que hay que terminar el trabajo. Sin embargo, los demás plantean sus dudas luego de la muerte de Vince. Hobbs opta por ayudarlos a hacer el trabajo, ya que Reyes es el responsable de que muriera su equipo. Así se presenta el argumento de la venganza, rasgo del *western*, que determinará el giro que dará Hobbs respecto a Dom y su equipo. Este tipo de alianzas y relaciones cambiantes entre bandidos que huían y hombres de ley que los buscaban también es característico del *western*.

Reyes maximizó la seguridad de la jefatura de Policía. Hobbs toma un vehículo blindado para atravesar las paredes de la bóveda. Al descubrir la caja fuerte, Dom y Brian la sacan enlazándola con cables de acero en dos autos modificados y potentes, equipados con doble porción de óxido nitroso (como ya se mencionó, la existencia de autos modificados es una referencia a las películas anteriores de la misma saga).

La trama se extiende en una persecución por las calles de Río, en donde se destruyen varias patrullas. Dom y Brian llegan a un puente donde son totalmente acorralados. Ahí Dom obliga a Brian a que escape, y él solo logra derrotar a todas las docenas de patrullas que lo seguían, acelerando al máximo su auto para utilizar la caja fuerte como martillo trasero. Al hacer esto, gasta todo el nitrógeno que el vehículo tenía. Al destruir la última patrulla, utiliza la caja fuerte para lanzar al río uno de los vehículos que le disparaba. Al ser tironeado por la caja fuerte, Dom salta de su auto, el cual cae violentamente sobre el auto de Reyes, que seguía su dinero desde la jefatura. Reyes queda herido, pero su conductor Zizi queda lo suficientemente bien como para salir del auto destruido y apuntarle a Dom con una pistola, pero al momento de jalar el gatillo aparece Brian, le dispara desde otro ángulo y lo mata. Hasta allí llega Hobbs, ante él cae malherido Reyes pidiendo auxilio. Hobbs lo mata y de esta manera cobra venganza por la muerte de su equipo. Hobbs insinúa que no dejará escapar a sus

sospechosos, pero como le salvaron la vida y lo dejaron que matara a Reyes (y así cobrar su venganza por sus agentes muertos), les da 24 horas de ventaja. Dom y Brian escapan; Hobbs le advierte a Dom que se volverán a ver las caras.

Vemos aquí a los dos arquetipos de los solitarios de esta historia: Dom y Hobbs. Presentados uno como el forajido y el otro como el incorruptible hombre de la ley, caracterización propia del *western*. Esto se refuerza en uno de los tantos enfrentamientos que tendrá Luke Hobbs con Dominic Toretto: este le señala a Hobbs que se cree Wyatt Earp[101], pero le recuerda que ya está demasiado lejos de casa y no cuenta con los recursos necesarios para poder perseguirlo. Así, Dominic también le explicita que están en otro lugar o punto de poder: Brasil.

Durante toda la trama se muestra Brasil como un lugar distinto de los Estados Unidos, pero también del resto de América Latina. Dominic y su banda vienen de haber estado viviendo en México, República Dominicana y Panamá. Hernán Reyes plantea las singularidades de Brasil desde el descubrimiento por los portugueses hasta la actualidad (ver Capítulo 5). Caballero Santos (2011: 164) señala que Brasil a lo largo de su historia consideró que tenía una especial significación internacional, unas características excepcionales en la región y en el ámbito global. Debido a su crecimiento económico y a los buenos vínculos diplomáticos con los Estados Unidos, se fue cimentando la idea de Brasil como potencia emergente, siguiendo la caracterización de Caballero Santos (2011)[102].

[101]Wyatt Berry Stapp Earp: integrante del cuerpo de alguaciles de los Estados Unidos, conocido en el oeste norteamericano por su extrema dureza en el trato con aquellos que infringieran la ley, era además incorruptible y osado en sus procedimientos. Según Huecas, en su libro de 2010, *Breve historia del salvaje oeste. pistoleros y forajidos*, su mito se forjó en Tomstone (también llevado al cine muchas veces). Debido a la dureza de su gestión, se ganó irreconciliables enemigos, como los hermanos Clanton y McLaury, quienes los consideraban como intrusos en sus dominios. Estos tuvieron muchos pleitos con los Earp, que al final desembocaron en el tiroteo en el que perdieron la vida dos de los hermanos McLaury y un Clanton, quienes se vengaron de Wyatt matando a Morgan por la espalda y dejando a Virgil con una discapacidad. Wyatt se vengó de ellos matándolos en una redada llamada la Cabalgata de Earp. Se sabe también que en los últimos años de su vida colaboró con los guionistas de los comienzos del cine.

[102]Potencia Emergente: según Caballero Santos (2011), se trata de un estado que desempeña un papel creciente tanto en lo regional como en lo global. Por esto, este autor habla de Brasil como *global player* (actor global). También destaca que algunos prefieren llamar a las potencias emergentes como «potencias intermedias en ascenso», que a su vez podrían ser caratuladas como «una categoría especial de estados que carecen de la capacidad de las grandes potencias para moldear el sistema; sin embargo, sus dimensiones, sus recursos y su

Dom y Brian se marchan. Hobbs, al abrir la caja fuerte, se da cuenta de que está vacía. Deduce que han sacado el dinero de Reyes sin que él se diera cuenta. Cuando todo el grupo de Dom se reúne en el refugio, Tej logra finalmente abrir la caja fuerte, y ven cómo los millones de dólares cambiarán sus vidas.

Dom deja una parte del botín a Rosa y a Nico, la familia de Vince; mientras Tego y Rico apuestan toda su parte en el juego de la ruleta en uno de los casinos más prestigiosos del mundo sin saber el resultado de su apuesta; Rome compra un auto caro, un vehículo del que existen tres en todo el mundo; Han y Gisele parten en otro vehículo de lujo hacia Berlín. Por su parte, Brian y Mía disfrutan de su libertad en su casa en las Islas Canarias, al igual que Dom y Elena.

La temática del espíritu épico de la frontera está omnipresente en la película, pero también es trabajada a lo largo del anterior film de la saga, en el que se han mostrado otros lugares de América Latina. Dominic ha huido a esconderse primero a México. Luego ha recalado durante un largo tiempo en República Dominicana, donde se lo ha visto junto con Rico Santos, Tego Lego, Letty Ortiz y Han robar gasolina, que es el oro en ese país. En el corto que precedió a *Fast Five*, *The Fast and the Furious: Los Bandoleros (S)* (2009), dirigido por Vin Diesel, se muestra la pobreza de ese país y las quejas por el precio del combustible, que hace que el costo de la vida suba. En *Fast and Furious* (2009), de Justin Lin, estos personajes siguen parte de sus aventuras en República Dominicana y refuerzan la idea de que en ese país hay que tener combustible para ser ricos. Luego Dominic se esconde un tiempo en Panamá. En esos países solo se mostraban los lugares humildes y pobres donde se escondía Dominic con su gente. En cambio, en *Fast Five* los protagonistas llegan hasta Brasil, país que se muestra contrastante: la miseria y la delincuencia en las favelas contrapuesta a la opulencia de Reyes y los ámbitos de poder, los trenes de alta velocidad, las carreteras ultramodernas y los edificios inteligentes, propios de las potencias del

---

papel internacional desechan la posibilidad de que sean ignorados por esas grandes potencias». Caballero Santos señala que hay autores que prefieren matizar la diferencia entre una «gran potencia regional» y una «potencia media global». El matiz «residiría en el liderazgo, esto es, una potencia regional es una potencia media que ostenta apoyo dentro de la región y reconocimiento fuera de ella».

primer mundo. Es un lugar donde hay civilización, pero la barbarie no ha desaparecido, por esto es frontera (ver Capítulo 5).

El capo del narcotráfico Hernán Reyes tiene una fuerte vinculación al poder gubernamental. Esto podría explicarse dentro del film como una faceta más de la guerra contra las drogas en tanto política exterior de los Estados Unidos para América Latina, pero aquí queda claro que en esta guerra no solo hay que luchar contra el narco sino contra sus vínculos con los poderes locales.

Durante 2011 Brasil se encontraba transcurriendo el final del segundo mandato del presidente Lula Da Silva. La película se sumerge en un país que se ha convertido, a diferencia de sus vecinos, en una potencia con un rol a escala global. Caballero Santos (2011: 164) destaca el trabajo realizado desde la década anterior a cargo de las dos presidencias de Fernando Henrique Cardoso[103]. Durante su gobierno se amplió la esfera de relaciones internacionales de Brasil. Entre otras iniciativas estuvieron las cumbres de presidentes de América del Sur. Esto logró conseguir dos de los objetivos del gobierno de Cardoso: a) consolidar la política regional entendiendo que el desarrollo brasileño solo tenía cabida en un entorno de vecinos que compartieran visiones similares, es decir, estabilidad democrática y crecimiento económico; y b) rediseñar el mapa de la región, y correr al otro rival latinoamericano, México, al área de influencia norteamericana, reconfigurando una América del Sur bajo el liderazgo solapado de Brasil. El mismo autor señala que luego, durante los gobiernos de Lula (2002-2006 y 2006- 2011), las políticas de su predecesor fueron continuadas y reforzadas. Entre otras acciones, se dieron en 2003 iniciativas como el Foro de Diálogo IBSA (India, Brasil y Sudáfrica), y se impulsó la cooperación Sur-Sur. A partir de 2003 Brasil ejerce un rol cada vez más preponderante que se explicita en su solicitud de un asiento permanente en el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas junto a India, Alemania y Japón (como integrantes del G-4) y hará ver su peso en los siguientes años en las cumbres de los «estados más poderosos», tanto del G-8 plus reconvertido en G-20, como en cumbres de relevancia internacional como la de diciembre de 2009

[103]Fernando Henrique Cardoso: Presidente de Brasil en dos períodos: primera presidencia, de 1995 a 1999; segunda presidencia, de 1999 a 2002.

en Copenhague. Brasil ha sido reconocido mundialmente como potencia emergente en el marco de los BRIC (por las iniciales de Brasil, Rusia, India y China) o BRICS (más Sudáfrica).

La película pertenece al género de acción y de aventuras, y en la trama siempre ocupan un lugar central los autos lujosos y mecánicamente modificados. Pero también por su afirmación de los Estados Unidos como hegemónico, que llevan el control hacia el resto del mundo, pertenece a la forma de representación de anticonquista, particularmente se trata de una anticonquista patriótica ya que reafirma los valores norteamericanos y el esfuerzo conjunto por salir adelante superando conflictos étnicos y las diferencias de toda índole.

2.3. Análisis de la genealogía de las películas de ucronías

La ucronía es un subgénero de la ciencia ficción en que deliberadamente se cambia un hecho histórico. Este género no es exclusivo del cine, sino que lo podemos encontrar también en la literatura. Las siguientes películas tienen en común rasgos de ucronía*: Comando* (1985), dirigida por Mark L. Lester*; Delta Force II* (1990), dirigida por Aaron Norris; *McBain* (1991), dirigida por James Glickenhaus; *Clear and Present Danger* (1994), dirigida por Phillip Noyce; y *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez. Por otra parte, hay que destacar que en todas ellas existe, además, referencia a los ejércitos, tal como ocurre con el grupo anterior de la genealogía de acción. Observaremos el cambio deliberado de algunos sucesos históricos y la mezcla y la reelaboración de otros. Asociada a esta cuestión, se da la utilización solapada de la conjetura, o bien de «lo que pudo haber pasado si (...)». Sostengo que esto estuvo presente también en la construcción del *western* clásico, lo observamos en las veces reiteradas que se van a narrar hechos que realmente acontecieron en la conquista y la colonización del Oeste. Tomemos el ejemplo del personaje histórico George Armstrong Custer, quien murió junto a sus hombres, pertenecientes al Séptimo Regimiento de Caballería, en la Batalla de Little Bighorn (en 1876). Su vida y su historia militar tanto como su muerte en un combate desigual contra millares de guerreros pertenecientes a pueblos originarios han sido objeto de

innumerables reelaboraciones hechas por el cine y desde distintos puntos de vista. Entre otras, podemos mencionar *Santa Fe Trail* (1938), dirigida por Michael Curtiz, película en que Ronald Reagan hacía el papel de Custer; *They Died with Their Boots On* (1941), dirigida por Raoul Walsh; *Custer of the West* (1967), dirigida por Robert Siodmak; *The Great Sioux Massacre* (1965), dirigida por Sidney Salkow; *Sitting Bull* (1954), dirigida por Sidney Salkow; y *Little Big Man* (1970), dirigida por Arthur Penn.

2.3.1. Comando (1985), de Mark L. Lester

Comando se inscribe en una genealogía de películas que dan cuenta de la cuestión del terrorismo internacional en territorio norteamericano, algo que comienza, según los aportes de Vanhala (2011), tanto con este filme como con *Invasion USA* (1985)[104], dirigida por Joseph Zito, la cual sería seguida de *Iron Eagle* (1986), dirigida por Sidney J. Furie; y *The Delta Force (*1986)[105], dirigida por Menahem Golan. Esta serie de películas prestaron especial atención a la visión del mundo del presidente Ronald Reagan. También se suscribe a un grupo de películas de directores y guionistas hollywodenses, que utilizan un nombre ficticio para un país, como *Delta Force II* (1990), dirigida por Aaron Norris; *Die Hard II* (1990)[106], dirigida por Renny Harlin; y *Mc Bain,* dirigida por James Glickenhaus. Este recurso

[104]*Invasion USA* (1985): Un terrorista, Mikhail Rostov, comanda a un conjunto de mercenarios con los que planea comenzar una campaña de terror en los Estados Unidos, pero primero quiere terminar con Matt Hunter, antiguo agente de la CIA. Este hombre es buscado por enemigos que lo tratan de rastrear en todo el territorio nacional, deberá destruir los planes de Rostov que amenazan la estabilidad del país.

[105]*The Delta Force* (1986): Unos terroristas árabes secuestran el vuelo 282 de la aerolínea American Travelways, un Boeing 707 con dirección Atenas-Roma-Nueva York. Toman a los pasajeros y tripulantes como rehenes y desvían el avión a Beirut. El grupo terrorista, la Organización Revolucionaria Nuevo Mundo, realiza demandas al gobierno de los Estados Unidos. Si estas no son atendidas, se causará la muerte de todos ellos. Tras llegar a un acuerdo, los terroristas liberan a las mujeres y los niños. El resto de rehenes son transportados por la milicia que controla Beirut. Por medio de un sacerdote ortodoxo, la inteligencia del Ejército israelí prepara una operación para la liberación de los rehenes.

[106]*Die Hard II* (1990): es la víspera de Navidad, y John McClane está en el aeropuerto de Washington esperando que llegue su esposa. Observa la presencia de unos sujetos sospechosos. Decide seguirlos, pero estos comienzan a dispararle. Un ex militar de las fuerzas especiales, el coronel Stuart, tiene como objetivo retener a los aviones próximos y a sus pasajeros en el aire hasta poder liberar al ex dictador del ficticio país Valverde, traficante de droga, el general Ramón Esperanza. McClane descubre que son terroristas que se han apropiado del control aéreo del aeropuerto y han cortado las redes de comunicación.

también se ha plasmado en varias series de TV, como *Supercarrier* (1988)[107] y *Misión imposible* (1988)[108].

La película comienza con la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western*. Aquí la encontramos en la alternancia que existe entre la vida segura, plácida y cómoda que llevan los civiles en los Estados Unidos, del lado de la civilización, y la irrupción de un grupo que opera en territorio norteamericano y genera víctimas que, si bien han sido militares, están haciendo vida de civiles.

El comienzo de la película nos muestra cómo los militares retirados y que viven ahora como civiles son atacados en el territorio norteamericano. Ellos son Lawson, Forrestal y el capitán Bennet. Vemos en primer lugar a Lawson, quien vive con su esposa y se apresura a sacar la basura antes de que los empleados del servicio se vayan, pero estos lo matan. Luego vemos a Forrestal, quien es vendedor de autos, y que uno de sus clientes lo atropella y se va con el auto por vender. Por último, en un muelle de pescadores está el capitán Bennet, quien se va a trabajar en su embarcación, pero explota una bomba. Se trata de militares que están en sus casas, fuera de servicio, o llevando una vida de civiles desarmados que no pueden defenderse, y que son eliminados uno a uno por haber pertenecido a una célula militar que operó en distintos puntos del mundo.

En este punto Vanhala (2011: 144) recuerda que toda esta trama se ajusta a las definiciones de terrorismo internacional del Departamento de Estado. El grupo del ex dictador llega al territorio de los Estados Unidos para atacar un objetivo no combatiente. Según esta autora, el año en que se estrena la película, 1985, el Departamento de Estado aún no había aclarado que los ataques contra el personal militar que no está de servicio también se incluyen en sus datos sobre terrorismo. Sin embargo, ese mismo año incluyó

[107] *Supercarrier* (serie de televisión) (1988): el USS Georgetown bajo el mando del Capitán Henry K. 'Hank' Madigan llega al puerto de Valverde en momentos en que está gestándose una guerra civil en el país.

[108] *Misión imposible* (serie de televisión) (1988): Los protagonistas deben conseguir recuperar un grupo de obras de arte robadas por un coleccionista excéntrico, quien las esconde en una protegida bóveda en Nueva York. En la mencionada colección figura un cuadro de un autor, Montoya, el cual es símbolo nacional de Valverde. Por dicha razón, el embajador de ese país en los Estados Unidos negocia el funcionamiento de su nación como paraíso fiscal para la fortuna del villano de momento.

en sus datos sobre terrorismo el asesinato de cuatro guardias marinos de la embajada norteamericana en El Salvador.

Vanhala (2011) señala que posteriormente, en un informe de 1990, se aclara mejor el término «no combatiente», en que se interpreta que incluye además de civiles, personal militar que en el momento del hecho está desarmado o fuera de servicio.

Además, Vanhala (2011) destaca cómo está conformado el grupo manejado por Arius, en que hay ciudadanos de varias nacionalidades y motivaciones políticas. Tienen el objetivo restaurar en el poder a Arius. De esta forma se remite a la intromisión de los Estados Unidos en América Latina en la década de los ochenta tanto en El Salvador como en Nicaragua, sin embargo, no se abordan las motivaciones políticas o ideológicas de Arius y su gente, tan sólo se refleja el deseo de Arius de volver al poder.

En la trama de la película estos hombres están siendo eliminados por una operación que realizaron en un país de Sudamérica llamado Valverde para ayudar a derribar al dictador Arius y dar apoyo logístico a un nuevo presidente electo. El ex dictador Arius ha conformado un grupo con sus partidarios de Valverde y también con partidarios y contrataciones norteamericanas.

Respecto de este espacio latinoamericano, hay que decir que Valverde es un país de ficción creado por el guionista, Steve E. De Souza para la película *Commando,* luego utilizó el mismo nombre en varias producciones ya mencionadas antes. Caracteriza Valverde como un país de habla hispana, centroamericano, con estrechos vínculos con las políticas y las acciones norteamericanas de los años ochenta.

Los hombres que han sido asesinados estaban al mando del coronel John Matrix en un grupo comando de operaciones de las Fuerzas Especiales del Ejército de los Estados Unidos, quien se retiró para llevar una vida tranquila y poder criar a su hija. Con el comienzo de los títulos de presentación del filme, vemos a John Matrix junto a su hija Jenny. Él lleva una vida tranquila, como un civil más, corta leña, juega con su hija, la lleva de paseo a tomar un helado, a pescar, practica junto a ella karate, etc. Al igual que sus hombres, que fueron masacrados, es presentado en medio de sus ritos cotidianos, rasgo del *western*. Sabemos, por lo que le cuenta a su hija,

cuando lee una de sus revistas sobre música, que de niño vivió en Alemania, no lo dice claramente, pero se da a entender que se trata de la Alemania comunista, ya que habla del «partido» y no aclara cuál, que consideraba que el rock and roll era subversivo. De esta manera se explicita que John es de origen extranjero, de Europa del Este, que se crio en un país con una forma de gobierno comunista y que por algún motivo migró hacia los Estados Unidos, aunque no sabemos cuál fue ese motivo a ciencia cierta.

El antiguo supervisor de John Matrix, el general Franklin Kirby, preocupado por la seguidilla de asesinatos de los miembros de su equipo, llega en helicóptero a verlo y le deja a dos de sus hombres de custodia: Jason y Harry. Mientras conversan, Kirby le explica que los autores de estos atentados pueden ser varios ya que han estado en operaciones en todas partes del mundo: sirios, libaneses, turcos o algún otro grupo.

Según Vanhala (2011: 144), esta lista de posibles sospechosos se basa claramente en la agenda de política exterior de los Estados Unidos en los años ochenta.

Sin embargo, al ir a proteger a Matrix, Kirby ha sido seguido, y en cuanto él se retira, un grupo armado ataca la casa de Matrix, asesina a los dos hombres que estaban como custodia, y a él y a su hija los hacen prisioneros. Lo llevan ante quien ha organizado todo esto, Arius, un antiguo dictador de Valverde, que fue derrocado por fuerzas norteamericanas, en que el grupo liderado por Matrix tuvo un accionar relevante. Por esto, Arius ha contratado a ex soldados norteamericanos para que lo ayuden en su plan de regresar al poder. Así es como Matrix descubre que uno de sus antiguos hombres, el capitán Bennet, fingió su propio asesinato y ahora es quien comanda su grupo de ex militares que antes estaban al servicio del Ejército norteamericano.

Arius, en forma descarada, le cuenta cómo orquestó todo a Matrix, ya que desde el principio el coronel era su objetivo, pues fue un actor clave en las acciones llevadas a cabo para sacar del poder a Arius. Para esto, mandó a asesinar a Lawson y Forrestal, y fingieron la muerte Bennet. Hay que agregar que durante los sucesos de Valverde el capitán Bennet fue dado de baja por ser excesivamente cruel, violento, y tener una conducta psicópata. Por esto aceptó el trabajo que le propuso Arius. Benet le explica cómo

seguirá el plan donde Matrix deberá matar al presidente Velázquez de Valverde, es el único que puede acercarse a él, pues este hombre confía en Matrix, ya que lo nombró héroe de la revolución. Para obligarlo a hacer esto, tienen de rehén a su hija, a quien no dudarán en matar si es necesario, si Matrix se niega a asesinar a Velázquez. Así se presenta otro de los rasgos característicos del *western*: la familia. Este argumento está bien anudado al hecho de que el héroe tiene como prioridad la crianza de su hija, no se nos informa por qué la madre de ella no está presente. Por este vínculo el ex dictador Arius piensa asegurar el éxito de su plan. La amenaza de Arius es personal para Matrix, pero está relacionada con la política exterior de los Estados Unidos. John Matrix claramente es el héroe de esta historia. Vanhala (2011) lo describe como un héroe blanco y con un físico musculoso y superior, al que la autora suscribe al estilo de cine de la Era Reagan. Podemos decir que responde al arquetipo del solitario ligado al *western*. Y vemos además que en esta caracterización, por no doblegarse ante el chantaje del secuestro de su hija, Matrix asume el arquetipo del hombre de la ley. Mientras, Arius y su secuaz Bennet asumen el estereotipo de bandidos peligrosos. El estereotipo de Arius es el de un ex dictador centroamericano ligado a la izquierda, en términos de Vanhala (2011) es presentado con un color de piel más oscuro que el héroe y un acento extranjero, es representado como clásico villano, que es contrario a la libertad en su resistencia a las políticas norteamericanas que lo sacaron del poder, podemos decir siguiendo a Bhabha (2002) que se justifica de esta forma la intención de gobernabilidad de los subalternos, por razones políticas y económicas. Vanhala (2011) plantea que la película reduce una cuestión política más amplia en una pelea entre personajes individuales. Además, se nos informa en la exposición que durante el ejercicio del poder en Valverde, había matado y torturado a los ciudadanos de su país.

Algunos hombres de Arius llevan a Matrix hacia el aeropuerto. Lo obligan a tomar el avión acompañado de Henriquez, otro hombre de Arius, en el vuelo hacia Valverde.

Mientras se acomodan en el avión, Matrix pide una almohada y una manta para poder descansar. En un momento en que Henriquez se distrae, Matrix lo golpea y le tuerce el cuello, y de ese modo lo mata. Lo tapa con la manta

y lo acomoda con la almohada que ha solicitado, y pide a la azafata que no moleste a su acompañante.

Matrix se desplaza hasta el baño mientras empieza el despegue del avión, pretextando estar descompuesto. Así, logra escaparse del avión: salta y cae en un pantano. Cuando sale del pantano, Matrix sincroniza su reloj, ya ha averiguado que el viaje a Valverde dura once horas, las que tiene para rescatar a su hija antes de que se enteren que se bajó del avión, este gesto de revisar su reloj para saber cuánto tiempo le queda lo acompañará a lo largo del arco dramático de la historia.

El encargado de vigilar que Matrix tomara el avión junto a Henriquez es Sully, quien al haber visto el despegue del avión se queda tranquilo y se va retirando mientras trata de seducir a una auxiliar de vuelo llamada Cindy, quien lo rechaza. Sin embargo, Matrix ha estado observando la situación y los sigue hasta el estacionamiento. Matrix aborda a Cindy y le dice que no le hará daño, pero deberá hacer lo que él dice, y le pide que siga a Sully en su auto. Llegan así a un centro comercial, y Sully entra a un bar, donde se reúne con un conocido. Entonces Matrix le pide a Cindy que lo busque y él la dejará ir, pues es el hombre que retiene a su hija, sin embargo, al ir a buscar a Sully, la azafata pide ayuda a un policía, y se desata una pelea entre los agentes de la ley y Matrix. Sully huye del lugar en su auto. Matrix busca el auto de Cindy y va tras Sully. Cindy lo ataja y le pide que la lleve con él. Ya en el auto, le pide explicaciones, pero Matrix no se las da ya que está manejando compenetrado en la persecución de Sully. De pronto, Sully, en una mala maniobra, vuelca su coche, y Matrix frena y choca el auto de Cindy. Al bajar, atrapa a Sully y lo cuelga desde un acantilado para que le diga dónde está su hija. Le dice que no lo sabe. Quien lo sabe es otro de los hombres de Arius, Cook, y le dice que él puede llevarlo hasta donde Cook está, pero Matrix le dice que ya sabe dónde encontrarlo y lo deja caer por el precipicio.

El auto de Cindy quedó arruinado, por lo que se van en el auto que dejó Sully. Matrix tiene la llave del lugar donde se alojaba Sully, van hacia allí para buscar datos. De camino, y ya más tranquilos, Matrix habla con Cindy y le explica con detalle cómo secuestraron a su hija y le cuenta que la

matarán si él no la encuentra antes de que se cumplan las horas del viaje a Valverde. También le pide disculpas por haberla involucrado.
En tanto, Bennet y Arius han llevado a Jenny a otro lugar.
Matrix y Cindy llegan al hotel donde se alojaba Sully y comienzan a revisar sus cosas para ver si pueden encontrar alguna pista. En ese momento tocan la puerta, Cindy atiende, se trata de Cook, quien pregunta por Sully y exige que lo dejen pasar. Al entrar en la habitación, se desata una pelea con Matrix, en la que Cook termina muerto sin antes haberles aportado ningún dato. Sin embargo, le sacan la llave del auto y revisan el vehículo, donde encuentran una factura de combustible. Cindy reconoce la factura y sabe que se trata de combustible para aviones ya que su jefe trabaja con la misma empresa. Van hasta el lugar, Matrix reconoce que es el lugar donde estuvo a la mañana, cuando fue llevado desde su hogar y Arius y Bennet le dieron las instrucciones para matar al presidente Velázquez de Valverde. Junto a Cindy han deducido que la factura se refiere a 1200 litros de combustible tipo B. Y por la foto de un avión anfibio que encuentra Cindy, le dice que ese combustible se usa precisamente para ese tipo de aviones. Además, Matrix encuentra un mapa con coordenadas hacia una isla en el Pacífico Norte, a dos horas de viaje aproximadamente. Reflexionan que es allí donde tienen a Jenny, la hija de Matrix. Buscan un avión también anfibio para llegar hasta el lugar, previamente en una tienda de equipamiento militar consiguen un arsenal armas, Matrix entra a la fuerza con una topadora y se llevan todo tipo de armamentos. Sin embargo, la Policía lo detiene, pero Cindy, que no ha sido vista por los agentes, sigue al camión policial donde es llevado Matrix. Paran en un semáforo, y uno de los policías cree que Cindy le está coqueteando, pero ella desde atrás dispara con un lanzador de cohetes para ayudar a Matrix a escapar.
Luego llegan a un puerto cercano, donde toman un hidroavión, y Cindy lo pilotea hasta la costa de la isla donde Arius y Bennet tienen a Jenny.
Aquí observamos cómo el héroe ha generado una comunidad defensiva, rasgo del *western*, ya que junto a Cindy forman un equipo en el que se complementan: ella es quien lo ayuda a lo largo de la trama, evitando que le disparen al principio, luego liberándolo del camión de policías. Lo orienta con respecto al hidroavión y cómo seguir los rasgos de los captores.

Vanhala (2011: 145) caracteriza a Cindy como una mujer atractiva con un origen racial y étnico mixto. Es decir, se la muestra como un ser bello (Ver Capítulo 5). El romance entra como una trama secundaria cuando el héroe y el interés romántico al principio no se llevan bien, como es típico de las comedias románticas.

Mientas viajan a la isla intentan comunicarse con el general Kirby, pero la torre de control les exige que primero desvíen su curso. Vuelan bajo para no ser captados por los radares, y cuando llegan a la costa de la isla, Matrix le dice a Cindy que cuando vea ruido en la isla comience a contactar nuevamente a Kirby.

Vemos que Matrix llega en bote a la isla. Aquí se destaca el naturalismo, rasgo del *western*, que se ha ido dando a lo largo de la trama de la historia. Sin embargo, se realza especialmente a la llegada a la isla, donde se destacan sus paisajes silvestres y en contacto con la naturaleza. Además, el hecho de que Matrix, como señala Vanhala (2011), llega con sus ajustados bañadores y muestra la forma muscular del héroe, cosa que se ha destacado desde el comienzo de la historia. Sólo al llegar a la isla se camufla y se adentra en la fortaleza, matando a quienes se encuentran en el camino. Finalmente mata primero a Arius y también a muchos de sus hombres. Jenny ha escapado de donde estaba encerrada y es perseguida por Bennet. Matrix trata de localizarlos, se enfrenta a Bennet y luego de una larga pelea lo mata.

Claramente a lo largo de toda la trama se recuerda cómo las Fuerzas Especiales del Ejército norteamericano fueron las que restituyeron la democracia en Valverde.

El coronel Matrix perteneció a las fuerzas especiales y ha sido el veedor blanco de Pratt (2011), que con sus ojos imperiales y sus acciones militares ha defendido las políticas de los Estados Unidos en Centroamérica. Además, este héroe tiene la estampa de los *marshalls* del Viejo Oeste.

En esta película de anticonquista conservadora se da también un tratamiento del espacio latinoamericano como frontera. Valverde es evocado en relación con el héroe que logró vencer una dictadura de corte comunista, como una frontera imperial. Y la frontera aparece en el presente de Estados Unidos ya que ese mismo peligro ha invadido el territorio del centro imperial, por

quienes pertenecieron a la dictadura comunista de Valverde. Es decir que no ha desaparecido la barbarie. Por lo tanto, está claro el espíritu de la frontera, en que la ley y el orden funcionan con dificultad. Pero está presente la voluntad de proteger al inocente. Con un enorme esfuerzo por parte del héroe por llevar la ley y el orden a un espacio y reconstituirlo en otro, el de su propio país y en su propio territorio que corre riesgo de ser invadido por la barbarie. Esta frontera también es una frontera imperial, porque se da en el contexto de la pugna entre los poderes bipolares de la Guerra Fría.

Como destaca Vanhala (2011), tanto el ex dictador Arius como Bennet buscan vengarse de Matrix por los perjuicios ocasionados: Arius porque cumplió un rol crucial en su derrocamiento, y Bennet porque lo expulsó de su unidad de forma deshonrosa. Así se da otro rasgo del *western*: la *venganza*; sin embargo, como vemos al final, quien toma la venganza en sus manos es el propio Matrix contra estos dos personajes, quienes no van a ser juzgados por una corte, sino ajusticiados por el héroe. Así vemos cómo se da la aplicación de la ley y el orden, característica del *western*, en este caso de modo muy peculiar, ya que como destaca Vanhala (2011, 145), este héroe persigue a los terroristas con un poder de fuego masivo para llevarlos a la única justicia cinematográfica que él y la industria de Hollywood conocen: la muerte. La autora destaca además que el protagonista lleva a cabo la mayoría de las muertes de la historia. Avanza la historia rompiendo cuellos, y cortando gargantas, a puñaladas con disparos, prepara bombas, detona lanzacohetes, tira granadas de mano, etc. Los extranjeros tratan de disparar al protagonista, pero fallan siempre. Y al parecer la vida humana tercermundista es barata: vemos varias docenas de personas que no son identificables, como accesorios para muertes en extremo crueles, que lleva adelante Matrix. Mientras que los villanos norteamericanos tienen muertes individuales a manos del protagonista. Para esta autora la película deshumaniza aún más profundamente a los villanos cuando muestra un atisbo de personajes latinoamericanos reconocibles, aparte de Arius.

Por último, cuando se está yendo con su hija, llega el general Kirby, que ha recibido el alerta de Cindy. Kirby le pide a Matrix que se reincorpore a las Fuerzas Especiales, pero Matrix, fiel a la promesa que le ha hecho a su hija,

le dice: «Esto fue lo último». Y se va con Jenny y Cindy a bordo del hidroavión con el cual llegaron.

Respecto del personaje ficticio del ex dictador Arius, para repensar por un momento algunas cosas que se ven y se dicen en el transcurso de la trama, por un lado, la película no habla de ningún país real. Hace referencia a un país donde hubo un golpe de Estado, perpetrado por un ex dictador que luego se exilia en los Estados Unidos. Podría ser una referencia, por ejemplo, al ex dictador de Venezuela, Marcos Evangelista Pérez Jiménez, quien en su exilio, luego de ser derrocado, pasó un tiempo en los Estados Unidos. En realidad, su recorrido fue primero en República Dominicana, luego los Estados Unidos y posteriormente España. Por otra parte, se podría tratar de una remisión a Omar Efraín Torrijos Herrera, que efectivamente llegó al gobierno de Panamá por un golpe de Estado, pero nunca fue derrocado. Hay que destacar que el actor que encarna al personaje del ex dictador aparece con vestimentas blancas, y además bronceado, lo que recuerda a la apariencia de Omar Efraín Torrijos Herrera, más precisamente a la apariencia de este político en las imágenes donde aparece firmando junto al entonces presidente de los Estados Unidos los tratados Torrijos-Carter[109]. No debe olvidarse, además, que en la constitución de Panamá del año 1972 se lo nombra a Omar Torrijos en el artículo 277 como líder máximo de la revolución[110].

En *Comando* (1985) parece reelaborarse esto, diciendo que el presidente actual del ficticio Valverde nombró a John Matrix como héroe de la revolución, lo que podría deberse al uso, en el relato de la historia, de lo que es una conjetura, o bien de lo que pudo haber pasado si las cosas fuesen de otra forma. Además, se suma el hecho de la muerte de Torrijos en 1981, como apunta Méndez (1981: 99) en un artículo en que hace una semblanza de la vida de este militar y político panameño con motivo de la muerte de Torrijos. La autora plantea que esta noticia sacudió a América Latina y apunta: «Sea cual sea la causa del accidente aéreo que le costó la vida —hay

[109]Imágenes de la firma de los Tratados Torrijos – Carter y el Pacto de Neutralidad del Canal de Panamá. Disponible en: https://www.mire.gob.pa/index.php/es/noticias-de-ecuador/15483-rememorando-la-firma-de-tratados-torrijos-carter (Consultado 05/08/2020)

[110]Fuente: Constitución de Panamá Ver: https://web.archive.org/web/20130609133706/http://www.asamblea.gob.pa/main/LinkClick.aspx?fileticket=fDgmRvYW8cY%3D&tabid=123 (Consultado 05/08/2020)

quienes lo explican por el mal tiempo reinante en la zona sobrevolada, y otros que lo atribuyen a un atentado de la CIA —, con Torrijos desaparece una de las figuras más significativas del Tercer Mundo». Méndez (1981) termina la semblanza sobre Torrijos planteando que este político muere como otros latinoamericanos envueltos en fines trágicos, tal como sucedió con el por entonces presidente de Ecuador, Jaime Roldós. Hechos que se dieron en medio del peor momento de la guerra civil salvadoreña; como consecuencia, estos infortunios fortalecían, en opinión de esta autora, a los sectores más reaccionarios del continente, los mismos que Torrijos buscó limitar, jugando un papel importante en relación con la crisis de rehenes de Teherán, buscando la reelección de Carter.

También hay que recordar, al respecto, que Perkins escribió el polémico libro *Confesiones de un Gánster Económico,* en que plantea que la muerte de Torrijos fue un asesinato llevado adelante por la CIA. Más cercana en el tiempo está una entrevista que le hace para CNN Larry King al presidente de Venezuela Hugo Chávez Frías en 2009, y que plantea que el intento de golpe de Estado sufrido por su propio gobierno y su intento de asesinato provino de la Casa Blanca, como de allí provino la orden para terminar con Salvador Allende, para bombardear Panamá, República Dominicana, Nicaragua y para matar a Omar Torrijos, entre muchos otros hechos que menciona y en los cuales, en opinión de Hugo Cháves, estuvo involucrado el Estado norteamericano. Recordando que fue muy adversa su relación con el gobierno del presidente Bush Hijo y que esperaba que las cosas fuesen mejores con Obama[111].

Prestando atención a estas opiniones, y teniendo en cuenta las similitudes y las diferencias entre personajes reales y ficticios, se podría suscribir esta película a la representación de anticonquista. Esta particular anticonquista es también conservadora, ya que va en apoyo de los lineamientos del presidente Reagan; aquí mediante los asesinatos perpetrados por el héroe, llevados adelante por medio de despliegues espectaculares y coreográficos,

[111]Canal Entrevista Larry King Live. (6 de marzo de 2013): *Larry King interviews Hugo Chávez (2009).*[Archivo de Vídeo]Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hGtzb-PunXI (Consultado 14/04/2019)

podría sugerirse una justificación de todas estas cuestiones, tales como la represión por parte de fuerzas militares a grupos revolucionarios, tanto como a grupos terroristas.

La película se suscribe al género de acción, también a la comedia romántica, y al subgénero de la ucronía, ya que como hemos visto, reelabora tiempos históricos y deliberadamente los cambia. De este modo, puede plantear: «Qué hubiera pasado si…».

2.3.2. Delta Force II (1990), de Aaron Norris

Esta película fue dirigida por Aaron Norris, hermano del protagonista Chuck Norris. Es una secuela de *Delta Force I* (1986), dirigida por Menahem Golan. Ambas películas pertenecen a una genealogía de largometrajes que prestan atención a la cuestión del terrorismo internacional durante la era Reagan. Pertenece a la misma genealogía *Commando* (1985), dirigida por Mark L. Lester*; Invasion USA* (1985), dirigida por Joseph Zito; *Iron Eagle* (1986)[112], dirigida por Sidney J. Furie, y la saga de las películas de *Rambo*, entre otras. Todas ellas se basan, siguiendo a Vanhala (2011: 168), en el orgullo de la era Reagan por el poder militar norteamericano, prestando especial atención a la visión del mundo del mencionado presidente. Además, esta película también pertenece a la genealogía de films que abordan la cuestión colombiana ya mencionada con anterioridad. Por otra parte, se suscribe a la genealogía de películas en las que se cambia el nombre del país por otro ficticio, referida anteriormente en este trabajo.

La película comienza situándonos en Río de Janeiro con grandes planos generales de las zonas más características del lugar. Vemos las costas y el perfil turístico de esa ciudad. De este modo se introduce uno de los rasgos del *western*, el naturalismo. En esta película vemos cómo el exotismo atraviesa toda la trama. Siguiendo a Chicangana Bayona y Barreiro Posada

[112]*Iron Eagle* (1986)**:** Un adolecente, Doug Masters, hijo de un piloto de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, el coronel Ted Masters, recibe la noticia de que su padre fue derribado y capturado por un país ficticio de origen árabe llamado *Bilia* mientras patrullaba sobre el mar Mediterráneo. El incidente ocurre en aguas internacionales, la corte del país árabe encuentra a Ted Masters culpable de traspasar sus territorios y lo sentencia a ser ejecutado en la horca en tres días. Entonces Doug decide rescatar a su padre con sus amigos y con la ayuda del coronel Charles «Chappy» Sinclair, un veterano de la guerra de Vietnam, compañero y amigo de su padre.

(2013), el recurso de lo exótico es usado para brindar un camuflaje a personas y situaciones. Además, para estos autores Río de Janeiro es mostrado como la puerta exótica de América Latina, como si se tratara de un portal o límite por el cual se debe pasar para ir hacia otros países.

Luego el film nos acerca a las inmediaciones de una lujosa mansión donde se está haciendo una fiesta de disfraces privada, se escucha la música del carnaval. Al parecer hay algún tipo de comparsa del carnaval contratada en la fiesta, están bailando samba con disfraces típicos de las *scolas do samba* de Río. También hay un equipo de la DEA, que tiene agentes en la fiesta, y en las calles aledañas hay agentes en una camioneta que monitorean con cámaras lo que está ocurriendo. Este equipo está hace más de tres años tras un peligroso capo narco, Ramón Cota. Este es el jefe de la droga más rico del mundo, ya que controla la industria de la cocaína con mano de hierro. Con su red de narcotráfico ingresa drogas todos los días a los Estados Unidos, generando un daño irreparable en la sociedad, pues daña a las nuevas generaciones de ese país. Cota ha sido invitado a la fiesta, y pretenden arrestarlo. Este equipo está al mando del agente Page. Para todo este personal apresar a Cota significará el arresto más importante de la década de la DEA. Así se nos presenta el argumento de la ley y el orden, rasgo del *western*.

Los agentes creen haber ubicado a Cota ya que uno de los invitados está junto al guardaespaldas que siempre acompaña al hombre buscado. Sin embargo, el arresto resulta un fracaso ya que al quitarse la máscara la persona que arrestan no es Cota, y el anfitrión de la fiesta les pide que se retiren de su propiedad. Al mismo tiempo los agentes que estaban en la camioneta son acribillados.

Por su parte, Cota, que ha ido a la fiesta, está viendo todo, pues fue advertido por un soplo de la DEA. Le deja un video al agente Page, en el que le dice que correrá la misma suerte que sus colegas si insiste en intervenir en sus negocios. Esto debido a que los operativos que Page ha encabezado han perjudicado económicamente al narcotraficante. Así vemos que se da el conflicto económico que enfrenta a débiles y fuertes, otro rasgo del *western*. Siguiendo a Vanhala (2011: 156), en este tipo de películas las acciones de un malvado villano extranjero obligan a un anglosajón blanco

protagonista a tomar medidas defensivas, que en este tipo de obras se traduce en aplicar una cantidad masiva de violencia y destruir un gran número de vidas del Tercer Mundo de manera espectacular. Esta misma estructura está presente, entre otras, en *Delta Force I* y en *Iron Eagle* (ambas de 1986), las cuales transcurren en Medio Oriente.

En los Estados Unidos el coronel Scott McCoy y su amigo y compañero el mayor Bobby Chávez, miembros de la Fuerza Delta, están en uno de sus días libres, junto a la esposa de Chávez. Están en un bar y festejan porque pronto Chávez y su mujer serán padres. Vemos a ambos miembros de la Fuerza Delta en uno de esos ritos que definen su cotidianidad, rasgo del *western*. En el bar entran unos jóvenes algo inadaptados a quienes rápidamente McCoy pone en su lugar. Y recibe el agradecimiento de los encargados del bar. Se nos presentan aquí estos jóvenes como desalineados, con tatuajes y exaltados. De manera sutil e indirecta (ya que a los muchachos que ingresaron en el bar en ningún momento se los ve drogándose), la película nos muestra cómo está siendo golpeada la sociedad por las drogas que consumen los jóvenes. Siguiendo a Vanhala (2011: 167), también podemos observar que en *Delta Force* se retrata la tradición del cine de la era Reagan, es decir, la armonía interracial y el vínculo masculino entre compañeros de armas; aquí lo vemos en la amistad de McCoy con Bobby Chávez, de origen latino. La mencionada autora se encarga de profundizar en el análisis de *Delta Force I* (1986), destaca que se presenta como héroe el coronel Scott McCoy, quien a diferencia de otros personajes que ha interpretado el mismo actor en películas como *Invasion USA* (1986), es miembro de un grupo de soldados patriotas de distinto origen étnico que conforman la unidad Delta Force.

Ramón Cota ha vuelto a su residencia habitual y centro de operaciones en San Carlos. Este país es en realidad una nación latinoamericana ficticia ideada para la película, claramente es una alusión a Colombia: aunque no se la nombra, como aportan Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013), está claro que utilizan los símbolos patrios colombianos, por ejemplo en el escudo de San Carlos, los cuernos de la abundancia, el gorro frigio y el istmo de Panamá. En otro momento se ve la bandera de Colombia a la izquierda del Presidente de San Carlos.

De vuelta en San Carlos, Cota va consultando con su amigo y administrador, Miguel, los datos y las cuentas mientras viajan por los lugares de cultivo de camino a su residencia.

En el camino, Cota observa que una mujer, Quiquina Esquilinta, ha dejado de trabajar por cuidar de su hijo. Cota se molesta al ver esto, ya que considera que es un mal ejemplo para los demás empleados. Manda parar el auto y se dirige hacia la mujer, el marido de esta observa lo que está pasando y va a defenderla a ella y a su hijo, pero Cota, alterado, lo mata, y a Miguel le da la orden de que lleve a la mujer a su cuarto, y que luego se encargue de matar al niño. Así observamos la distinción entre civilización y barbarie, rasgo del *western*, esta distinción se da por la irrupción del poder del narcotráfico tanto en el centro como en la periferia. Como plantean Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013), la película ilustra a lo largo de su trama la comparación entre un país seguro y civilizado y otro caótico y exótico. Sostengo, sin embargo, que la problemática del narcotráfico se expone en esta película como transversal a ambos países. Mientras los Estados Unidos son asolados por el drama de las adicciones de la población joven y productiva, en San Carlos los débiles son sometidos por los sanguinarios métodos de estas organizaciones mafiosas.

San Carlos es presentado, como señalan los mencionados autores, como un lugar lúgubre y misterioso entre plantaciones de cocaína. Aquí el exotismo viene dado por la exuberancia de las montañas y por los villanos que habitan en lujosas mansiones, donde llevan una vida tranquila lejos del control de las autoridades.

Mientras, el coronel McCoy y el comandante Chávez son llamados por el general Taylor, quien es comandante en jefe del Estado Mayor de los Estados Unidos, en la sede de Florida, para reunirse con el agente John Page y George Fogerty, el director de la DEA, ya que la entrada de cocaína de San Carlos a los Estados Unidos se está convirtiendo en un verdadero peligro. Y para el presidente de los Estados Unidos es un asunto de máxima prioridad, pese a que no hay un acuerdo de extradición con San Carlos. También se plantea que el presidente de San Carlos está amenazado por el poder de los narcos, y que el verdadero hombre fuerte en San Carlos es el general Olmedo, quien permite que Cota viva y haga sus negocios. Vemos

de este modo las preocupaciones de la época de la administración Reagan-George H.W. Bush. Vanhala (2011: 168) analiza la primera entrega de la saga, *Delta Force I* (1986), y señala que en ella el conflicto se centra en Medio Oriente y se estereotipa y simplifica a los villanos. Si en la película de Golan los villanos extranjeros árabes son brutales, anti-Estados Unidos, antilibertad y representantes de religiones antijudeo-cristianas, en este film dirigido por Aaron Norris, son los narcotraficantes y sus asociados los brutales, y aunque sus conflictos son totalmente distintos —ya que no tienen brechas religiosas—, de todos modos van contra las libertades, porque mediante la corrupción y la violencia atacan las democracias y el estilo de vida norteamericano.

George Fogerty les explica que la DEA tiene un infiltrado en la organización, Miguel, quien además de ser su administrador se ha vuelto un hombre de confianza de la organización. Sin embargo, Fogerty quiere que Miguel vuelva, pues su vida corre peligro. Ya que no han podido detectar quién fue el soplo que advirtió a Cota que iban a arrestarlo en Río de Janeiro.

Para contactase con el infiltrado, un taxi los espera. Quien lo conduce es Miguel, el hombre infiltrado en la organización de Cota. Chávez y McCoy le informan que el director de la DEA quiere que vuelva, pero Miguel se niega a irse y prefiere quedarse en San Carlos ya que ha logrado mucho en la organización. Miguel les da toda la información respecto de un viaje que hará Cota a Suecia para que lo puedan arrestar. También hablan de que el avión atravesará en un determinado momento los cayos de la Florida en territorio norteamericano. Y que Cota compra todos los pasajes en primera clase y viaja con dos guardaespaldas.

Se desarrolla el operativo, y en el avión logran el arresto de Cota, quien les advierte que no deberían hacer eso y los amenaza diciéndoles: «¡Están muertos!». Lo llevan hasta el lugar donde van los equipajes del avión y sacan los paracaídas para saltar del avión con Cota. En tanto que el general Taylor, en un barco, espera para darles apoyo logístico.

En los Estados Unidos Cota elude pasar por la cárcel al pagar una fianza millonaria que le impone la corte. Luego sale y se burla del sistema democrático. Incapaz de contener su rabia, Chávez arremete contra Cota en

el juzgado. De esta manera Cota queda en libertad para volver a sus negocios en San Carlos.

Esto podría ser una reelaboración de los hechos reales sucedidos en 1987, cuando se logró por primera vez llevar extraditado a uno de los grandes capos del narcotráfico colombiano, Carlos Lehder, del cartel de Medellín, cuyos integrantes luchaban contra la extradición de colombianos a los Estados Unidos para ser juzgados. Por lo cual, la trama que se recrea podría estar justamente reelaborando algunas cuestiones de los verdaderos sucesos y pasando por alto otras, contrariamente a lo que ocurre en esta historia. Apunta Gebauer (2020) que Carlos Ledher estuvo preso en los Estados Unidos desde su captura en Colombia en 1987 hasta el 16 de junio de 2020, cuando fue liberado y llevado a Alemania.

Cota decide darle una lección a Bobby Chávez: va con unos asesinos a sueldo hasta la casa de Chávez y mata a su mujer embarazada y a su hermano menor. McCoy trata de contener a Chávez, pero este lo deja inconsciente y va solo a buscar a Cota y vengar a su mujer y a su hermano. Se da así el argumento de la venganza, rasgo del *western*.

En San Carlos hay una competencia de polo. Juegan dos equipos: uno de San Carlos, donde Miguel es uno de los integrantes, y el otro de Argentina. Ramón Cota está viendo el juego. En medio de este evento, Chávez, que ha llegado solo a San Carlos, trata de acercarse a Cota, pero es interceptado por los hombres de John Page. Todos son capturados por la gente de Cota. También han secuestrado a tres compañeros de la DEA.

Por su parte, Cota tomó conciencia de que quien lo ha estado traicionando es Miguel**,** pues es al único que le había comentado de su viaje, por lo cual decide liquidarlo.

Este infiltrado de la DEA parece remitir a otros dos casos de la vida real. Uno es el famoso caso del agente infiltrado en uno de los carteles de México, Kiki Camarena, a quien recuerda Hernández (2015) y revisa como y porqué terminó asesinado, y el otro, muy distinto, es el del agente de la DEA, Robert Manzur, que según Carbajo (2016) se infiltró en el Cartel de Medellín con la misión de contactar a Gerardo Moncada, la mano derecha de Pablo Escobar, y frenar el flujo de dinero, tanto como poner a la vista a las instituciones bancarias relacionadas con el Cartel hacia fines de los años

ochenta. Aquí también parecen confundirse casos y situaciones iguales y diferentes de la vida real, reelaboradas en función de la ficción.
También Cota se encarga de asesinar a Chávez y grabar un video mostrando cómo muere a causa de gases letales que lo asfixian.
En los Estados Unidos el general Taylor contesta las preguntas de la prensa y afronta las críticas que los periodistas le trasmiten respecto a que no han podido detener el tráfico de drogas al país. Taylor les responde que resulta muy difícil ponerse de acuerdo con San Carlos, donde se produce el más alto porcentaje de cocaína y donde el máximo jefe del Ejército, el general Olmedo, tiene en su propiedad plantaciones y laboratorios donde procesa la cocaína y además cuida de los intereses del rey del narcotráfico, Ramón Cota, mientras el presidente Alcázar teme que le den un golpe de Estado en San Carlos.
Ante estas duras declaraciones de Taylor, no se hace esperar la respuesta del presidente Alcázar: le responde a Taylor que si para él San Carlos es un país de narcotraficantes, para él los Estados Unidos es un país de drogadictos.
Esta escenificación de los periodistas en los Estados Unidos tan incisivos para exigir respuestas de un importante funcionario del Ejército contrasta con la ausencia total de periodistas comprometidos de San Carlos. En cambio, en la realidad, Colombia tuvo muchos hombres de la prensa que investigaron el narcotráfico en su país y muchas veces se jugaron la vida. Por ejemplo el emblemático caso del periodista Guillermo Cano Isaza, dueño del Mercurio, quien investigó al narcotráfico. Dejó en evidencia los antecedentes criminales de Pablo Escobar. Con sus investigaciones apuntaló las denuncias del ministro Lara Bonilla. En ese contexto se produjo el hallazgo de la publicación que reveló los antecedentes de Escobar Gaviria, que ya había sido publicada en junio de 1976 bajo el título «Caen 39 libras de cocaína», con subtítulo «Detenidos seis narcotraficantes en Itagüí», y enseguida las seis fotografías de los capturados. Entre ellos, Pablo Escobar Gaviria, su primo Gustavo Gaviria Rivero y su cuñado Mario Henao. Al encontrar esto en el archivo de su diario, Guillermo Cano ordenó que se volviera a publicar esa noticia. Así salió en la edición del 25 de agosto de 1983. Esta fue de las primeras investigaciones que lo dejó en la mira de los

jefes del Cartel.[113] Finalmente su editorial titulado «Se le aguó la fiesta a los mafiosos», aludiendo a la extradición por vía administrativa por parte del presidente Virgilio Barco, fue lo que decidió a Pablo Escobar a dar la orden de asesinarlo.[114]

El general Taylor llama a McCoy y le muestra el video de la muerte de Bobby Chávez. McCoy entra en cólera y comienza un duro entrenamiento, junto al grupo de soldados de Delta Force, para ir a buscar a Cota, ya que hay tres agentes de la DEA capturados. Estudia el terreno donde se encuentra la propiedad de Cota.

El Presidente de los Estados Unidos también vio el video en el que torturan y matan a Chávez, está furioso e intima al Presidente de San Carlos con quitar la ayuda económica a su país si no presta colaboración y ayuda para atrapar a Cota. Alcázar termina cediendo a las presiones y permite que los Estados Unidos ingresen a su territorio.

Esto nos remite a la época en que se destruyó Tranquilandia, en Colombia, un gran complejo que era utilizado para el procesamiento y el tráfico de drogas ilícitas. Perteneció a los capos del Cartel de Medellín (los hermanos Ochoa, Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha y Carlos Lehder) y se localizaba en los Llanos del Yari, entre los departamentos de Caquetá y Meta. Tranquilandia contaba con diecinueve laboratorios y ocho pistas de aterrizaje con numerosas aeronaves. Este complejo se destruyó en una operación en la que participó personal de la Policía de Colombia y del Ejército de los Estados Unidos. Tuvo como consecuencia directa poner en evidencia ante la opinión pública el poderío del Cartel de Medellín y también desató una serie de asesinatos que encargaron los capos de este cartel, como el del ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, y el del director del diario El Espectador, Guillermo Cano, quienes derrumbaron el emporio del Cartel de Medellín en los Llanos del Yarí e iniciaron la guerra contra el narcotráfico en Colombia. Ambos fueron cruciales para poner en

[113]Fuente: Redacción Judicial (2011). «Las luchas de Guillermo Cano». Publicado 16/12/2011. Diario El Espectador. Disponible en: https://www.elespectador.com/investigacion/la-redaccion-de-guillermo-cano-article-364923/

[114]Fuente: Redacción Judicial (2019). «"Popeye" estuvo en planeación del magnicidio de Guillermo Cano: Fiscalía». Publicado 24/06/2019. Diario El Espectador. Disponible en: https://www.elespectador.com/judicial/popeye-estuvo-en-planeacion-del-magnicidio-de-guillermo-cano-fiscalia-article-863011/

evidencia la situación, sin embargo, ninguno de los personajes de la película remite a estos dos hombres que lucharon contra el narcotráfico en su país. Esto porque los arquetipos de los héroes solitarios, asociados al *western*, que además son incorruptibles hombres de la ley, en esta historia son de nacionalidad norteamericana, tanto Scott McCoy y Bobby Chávez, como el general Taylor del Ejército norteamericano y John Page junto a sus compañeros agentes de la DEA. Buscando un claro homenaje al cuerpo burocrático norteamericano. Mientras que de Colombia vienen los estereotipos de los bandidos más abyectos y sanguinarios, encabezados por Ramón Cota y su organización, tanto como por el general que lo respalda, el general Olmedo, y los hombres corruptos que en San Carlos permiten toda esta situación.

Al igual que en la primera entrega de la saga de películas, se hace caso omiso de los hechos históricos, según Vanhala (2011: 157), además *Delta Force I* tomó nota de los comentarios del presidente Reagan sobre cómo resolver una crisis similar en el futuro: «Vi *Rambo* anoche. Sé qué hacer la próxima vez que esto suceda», refiriéndose a la toma de rehenes norteamericanos en Teherán, Irán, por parte de terroristas islámicos.

Es importante observar que Ronald Reagan se caracterizó a lo largo de su trayectoria política por citar películas de Hollywood en sus discursos, ofreciendo una prueba elocuente del poder de Hollywood en el imaginario norteamericano. Aquí es Ronald Reagan quien plantea emular a Hollywood. Al igual que Hollywood muchas veces siguió abiertamente los discursos de Reagan, como podemos observar en *Predator* (1987) de Jhon Mc Tienan (Ver Capítulo 3, «Análisis *Predator* »)

Delta Force I estuvo centrada en Medio Oriente, reelaboró esa toma de rehenes todavía frescos en el recuerdo de los norteamericanos; los realizadores utilizaron varias partes del verdadero secuestro para luego reescribir la historia a favor de las acciones bélicas de la Fuerza Delta. Algo similar ocurre en esta segunda entrega, situada en América Latina y en el contexto de la guerra de las drogas: varios momentos de la película toman imágenes ampliamente conocidas por los espectadores de ese momento y reescriben otros, con el mismo objetivo justificar la intervención y el envío de tropas, como este grupo de militares de la Fuerza Delta.

Recordemos que estos grupos Delta Force viajan alrededor del mundo por distintas periferias cumpliendo las órdenes del centro imperial. McCoy es presentado con el arquetipo del veedor blanco de Pratt (2011), que con sus ojos imperiales y sus acciones militares ha defendido las políticas de los Estados Unidos en su «Guerra de las Drogas». De esta forma la historia tiene un contenido patriótico, característico del *western*. Además este héroe tiene la estampa de los *marshalls* del Viejo Oeste.

En tanto, se planifica la estrategia que llevarán a cabo. Taylor le comenta a McCoy que se ha filtrado nuevamente la información y que todos saben que la Fuerza Delta irá a San Carlos, aunque no saben cuándo, por lo que tienen que rearmar los planes. Scott McCoy deberá llegar antes, y solo, a San Carlos, ya que liberar a los rehenes depende de ellos. McCoy pide ir tres días antes para liberarlos porque Cota amenaza con matarlos, y promete retirarse luego de esa misión.

McCoy quiere así tener tiempo para liberar a los agentes de la DEA antes de que llegue Taylor con el resto del grupo de soldados de la Fuerza Delta. McCoy debe llegar a un poblado y contactarse con una mujer, Quiquina Esquilinta, quien será su contacto y lo ayudará cuando llegue al lugar. McCoy pregunta por qué debe confiar en ella, y le cuentan las peripecias que vivió esa mujer cuando mataron a su marido y fue violada por Cota, quien mató a su bebé y usó el cuerpo del niño para transportar droga. Así vemos el argumento de las familias, rasgo del *western*, ya que McCoy ha perdido a un amigo que era como su hermano, y a su familia, de la cual era un miembro más, y Quiquina ha perdido a su marido y a su hijo. Particularmente aquí nos muestran que las familias son la principal institución golpeada por las drogas, tanto por las víctimas de su violencia directa, como por aquellos que son víctimas debido a la adicción que padecen. Al llegar al poblado, McCoy saluda a uno de los ancianos del lugar. Este, junto con Quiquina, sabía que él iba a llegar y le da la bienvenida, luego McCoy se cambia en la casa de la mujer, y esta lo acompaña hasta el lugar donde debe empezar a escalar la montaña para llegar a la residencia de Cota. Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) destacan que el anciano que recibe a McCoy en la aldea figura en los títulos como un aldeano vietnamita y señalan que en ese film se utiliza una

asociación de los nativos de San Carlos/Colombia a lo filipino. Esto no es nuevo ya que Barreiro Posada (2019) comenta que en la primera película que filman los Estados Unidos sobre Colombia, *Green Fire* (1955), Colombia estaba asociado a lo español, porque España y México eran conocidos por el público norteamericano, a quienes en primera instancia iba dirigida la película. Además, da cuenta de que posteriormente también se lo asocia a lo mexicano, porque muchas de las películas en las que se habla de Colombia se han filmado en México. Aunque en principio esto se fue dando por cuestiones prácticas, ha contribuido a la exotización de la región.

Luego llega a San Carlos el general Taylor en avión. Allí lo está esperando Ernesto Flores, quien ha sido nombrado por el presidente Alcázar para actuar como observador y bregar por que se cumpla el acuerdo.

Taylor y uno de sus hombres observan el mapa de San Carlos y los laboratorios y lugares estratégicos, también registran que la finca del general Olmedo está a seis millas de Cota y a 240 millas de la pista de aviones; hablan de que los objetivos pactados son los señalados con rojo y no pueden tocar los verdes. Ernesto Flores le advierte a Taylor que San Carlos es un Estado soberano y que debe respetar lo pactado.

Cota se entera que al poblado llegó una embarcación y va a amedrentar a los pobladores para que digan de quién se trata. Y amenaza con matar a todos en ese lugar. Una de las niñas le dice que un norteamericano estuvo en el poblado, pero que se fue, para evitar que matara al anciano que recibió a McCoy, pero luego de que ella habla, Cota mata al anciano de todos modos. Estos humildes pobladores han logrado constituir una comunidad defensiva contra el otro, rasgo del *western*, apoyando y escondiendo tanto a McCoy como a Quiquina.

En tanto, McCoy sigue escalando la montaña. Taylor sigue preparando todo para el operativo, pero Ernesto Flores le dice que ya no es necesario ya que se han destruido los laboratorios.

Cota toma recaudos para que sus hombres refuercen su seguridad. En tanto, Taylor y Anderson, uno de sus hombres, esperan órdenes del Presidente de Estados Unidos. Anderson le avisa a Taylor que ha descifrado el mensaje en código que se envió desde Washington. Tiene el visto bueno del Presidente para atacar. Ernesto Flores protesta porque falta que el Presidente de San

Carlos dé su aprobación para el operativo. Taylor sale en helicóptero, con sus hombres, y Ernesto Flores va con ellos, pero le dice que los soldados de la Fuerza Delta, como Ernesto, han ido a observar.

McCoy ha llegado a la residencia de Cota, donde están confinados los agentes de la DEA en una especie de cárcel privada. Trata de ingresar sin ser visto por la seguridad. Taylor sale del corredor autorizado para bombardear el sector rojo a fin de atacar los laboratorios que están en sector verde. Y los soldados del grupo Delta Force sacan sus armas y bajan del helicóptero en un lugar específico. De este modo Taylor da comienzo al operativo que fue a realizar.

Los soldados que han desembarcado en Tierra han llegado al establecimiento de Cota y van dejando fuera de combate a varios de los hombres de este. Al mismo tiempo, otro tanto ha hecho McCoy, quien ha liberado a los agentes de la DEA y les da referencias para que sean encontrados por el helicóptero de Taylor.

Mientras, Taylor y sus hombres se dedican a atacar y volar los laboratorios siguiendo las referencias del mapa. El general Olmedo está junto a su amante en su residencia, allí le informan que los norteamericanos están atacando y dicta alerta rojo. Y el ejército de San Carlos sale tras el grupo que lidera Taylor.

Ernesto le advierte a Taylor que no siga por los lugares no autorizados, y Taylor le agradece, pero sigue adelante. Según los aportes de Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013), el filme muestra dos temas polémicos: el primero, Colombia y su imposibilidad de luchar contra el narcotráfico; y el segundo, el derecho al uso de la fuerza por parte de los Estados Unidos sobre países donde consideran que está ausente una autoridad legítima y donde dominan el narcotráfico y otros tipos de criminales.

Los soldados norteamericanos van poniendo bombas en distintos lugares y han hecho volar el lugar donde estaban McCoy, los agentes de la DEA y Cota. Gracias a esto McCoy termina de atrapar a Cota, y el agente Page lo ayuda sacando uno de los autos que tiene Cota en su propiedad, así salen del lugar para ir a buscar Taylor y llevarlo arrestado a los Estados Unidos.

El general Olmedo llega también con un helicóptero, y sus hombres le dicen a Olmedo que McCoy y Page llevan en el auto a Cota, sin embargo Olmedo

sigue disparando de todos modos, persiguiéndolos. Y da la orden de destruir el auto. Esta traición de Olmedo a Cota puede ser una referencia a que Carlos Lehder fue entregado por Pablo Escobar a las autoridades.
Olmedo logra dejar inutilizado el automóvil, por lo que tienen que bajar del coche, pero Taylor ha llegado y le dispara al helicóptero de Olmedo y así McCoy, Page y Cota se salvan. Están en las cercanías del poblado donde se encuentran los aldeanos que han ayudado a McCoy. Allí se reúnen con Quiquina, y Mc Coy le pide que lo ayude a evacuar a la gente ya que van tras ellos los hombres de Cota.
En tanto, McCoy, Page y Cota intentan refugiarse y ponerse a cubierto de los disparos. Cota intenta escapar y es perseguido por Quiquina, quien trata de detenerlo, pero es herida de muerte por aquel. La crueldad con que se representa la historia de esta mujer, su violación, el asesinato de su esposo a manos de Cota, la orden que este da de matar a su hijo y el uso del cadáver del niño para transportar drogas permiten observar cierto paralelismo con esta historia ficticia y la historia de una mujer de nacionalidad colombiana, Wendy Chavarriaga Gil, quien fue una amante del capo narco Pablo Escobar, con quien mantuvo una relación durante algo más de dos años. La relación terminó porque ella quedó embarazada. Escobar le tenía prohibido a sus amantes quedar embarazadas ya que él era muy católico y no quería tener hijos fuera del matrimonio. Como Wendy se negó a abortar, Escobar le envió dos sicarios y un veterinario para practicarle a la fuerza un aborto cuando ella tenía cinco meses de embarazo. Probablemente por todo esto la mujer decidió convertirse en informante y entre otras cosas comenzó una relación con uno de los sicarios de Escobar, John Jairo Velázquez Vásquez, arias Popeye. Escobar sospechaba de Wendy y al confirmar que estaba colaborando con la DEA y con el Bloque de Búsqueda, le ordenó a Velázquez Vásquez que la matara, orden que fue cumplida.
Si bien la historia de Quiquina y la de Wendy son distintas en lo anecdótico, están atravesadas por una inusual crueldad por parte de los respectivos capos, el de la ficción y el de la realidad. Además ambas son colaboradoras e informantes de los hombres que tratan de restablecer el orden y arrestar a los capos del narco. Ambas son mujeres hermosas que son víctimas de su belleza, y además, son madres cuyos hijos inocentes son masacrados.

Para terminar con los hombres de Cota, el general Taylor bombardea el poblado. En tanto, McCoy ha llegado donde está Quiquina moribunda, y esta le dice que no permita que un hombre tan sanguinario y ruin siga con vida. Vanhala (2011: 167) apunta que esta clase de películas son típicas del cine de guerra de la era Reagan y que en ellas son escasos los roles para las mujeres, y lo observa tanto en *Delta Force I* (1986) como en *Iron Eagle* (1986) o *Invasion USA* (1985) ya que podrían debilitar el sacrificio y el heroísmo masculinos. Sin embargo, sostengo que las mujeres y sus arquetipos son cruciales en estas películas de la era Reagan, tal el caso de Quiquina Esquilinta en esta película, tanto como en *Delta Force I* Ingrid, la azafata que trata de ayudar a los pasajeros y evitar muertes innecesarias: ambas mujeres son cruciales en las respectivas historias.

En esta segunda entrega de la saga, McCoy pelea con Cota y lo vence: como en las anteriores películas, también aquí el héroe vence fácilmente a los villanos.

Los helicópteros de la Fuerza Delta van subiendo a todos sus hombres y se disponen a irse, sólo faltan McCoy y Cota, llegan los últimos hombres de Cota que disparan mientras el helicóptero les tira arneses para subirlos y se los llevan suspendidos de las cuerdas. Ramón Cota se burla del arresto de McCoy y le dice que no servirá de nada, que en los Estados Unidos pagará nuevamente la fianza y volverá a salir libre. Sin embargo, la cuerda que sostiene el arnés de Cota es alcanzada por una bala de sus hombres y se corta, por lo cual él cae desde el aire y así muere. Este final de la película puede tener que ver con que en momentos cercanos al estreno de *Delta Force II* se había dado muerte a otro de los jefes del Cartel de Medellín, Gonzalo Rodríguez Gacha, quien muere junto a su hijo de diecisiete años y varios de sus hombres. Como ya se mencionó, Vanhala (2011:154) nota una armonía interracial o étnica entre los hombres, propias de la era Reagan. En este sentido se señalan fuertes vínculos entre padres e hijos en *Iron Eagle* (1986), o en este caso, el sólido vínculo de respeto y camaradería mutuos que hay entre el general Taylor, que representa a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, y el coronel Scott McCoy. Esto también se observa en *Delta Force I* entre dos generaciones, representadas por el coronel Nick Alexander y Scott McCoy. Podría tratarse de un esfuerzo de

mostrar una clara oposición con los planteos de la época en la que se daba una interna entre estas dos generaciones; tal como es mostrado en la primera película de la saga de Rambo: *First Blood* (1980), dirigida por Ted Kotcheff.

Vanhala (2011: 145) sostiene que en este tipo de películas también hay una gran cuota de violencia contra los enemigos, notoria en sus actos sanguinarios y crueles. Todo esto para justificar los hechos de los cuales la película da cuenta, ligados a la guerra abierta que los gobiernos de Colombia y de los Estados Unidos habían encarado contra el Cartel de Medellín, y si bien habían atrapado a Carlos Lehder y dado muerte a Rodríguez Gacha, no habían atrapado a los otros jefes, principalmente a Pablo Emilio Escobar Gaviria.

En este caso particular, algunos de los miembros del Cartel de Medellín seguían libres en momentos en que se hizo la película, por lo cual quizás los realizadores trataron de enmascarar cambiando el nombre del país, confundiendo y mezclando personajes reales y situaciones históricas que realmente pasaron, exotizando de alguna forma la región y en particular al país, pero dejando claro que el peligro prevalecía y era real, aunque de manera solapada.

A lo largo de la historia el personaje de Cota vive situaciones diversas, es traicionado por Olmedo de la misma forma que Lehder es entregado por sus propios socios. Cota, como Leder, es deportado a los Estados Unidos, pero Cota, a diferencia de Lehder, sale libre y totalmente impune. En tanto, se asemeja a Escobar en que tiene un ejército de sicarios a su disposición. Finalmente es alcanzado y muerto como ocurrió con Rodrigo González Gacha. Varios lugares recuerdan tanto al gran laboratorio de Tranquilandia, como a la propiedad de Pablo Escobar, la hacienda Nápoles se asemeja bastante al lugar donde vive Cota, por ejemplo en la entrada se observa un avión similar al que había en la entrada de Nápoles aunque la estructura es completamente distinta. El partido de polo en el que participa Miguel y luego las caballerizas donde atrapan a Chávez y los agentes de la DEA podrían ser una referencia muy solapada a los hermanos Ochoa Vázquez, que provenían de una familia de criadores de caballos, si bien no se lo muestra a Cota dedicado a esa actividad.

Por otra parte, Ramón Cota físicamente es completamente distinto de cualquiera de los jefes del Cartel de Medellín: Pablo Escobar, Rodrigo González Gacha, Carlos Lehder o los hermanos Ochoa Vázquez. La vestimenta también es diferente y en todo caso se parece mucho a la de Tony Montana en *Scarface* (1983), dirigida por Brian de Palma. Además, a diferencia de todos ellos, es un hombre sin familia ni amigos, salvo por Miguel, quien en realidad se había infiltrado en su organización. Es decir, toma rasgos aislados de cada uno de estos capos, pero no se basa en ninguno en particular.

Por su ideología la película responde a la anticonquista conservadora porque, en este caso, en particular sigue los lineamientos de la era Reagan. No se hace referencia ni a la guerrilla ni a los paramilitares en esta historia, a diferencia de otras películas de Hollywood que al representar a Colombia muestran estas organizaciones asociadas a la violencia y a la droga. Se centra en el líder de un cartel de la droga. Omite las referencias a los colombianos insignes que les hicieron frente a las organizaciones del narcotráfico, periodistas, jueces, fiscales, ministros, políticos, policías y personal del Ejército que tuvieron ese valor, muchos al punto de pagarlo con la vida. En cambio, se ensalza a los funcionarios y a los agentes norteamericanos, al Ejército norteamericano se le da un homenaje enorme, por medio del héroe que los representa en la historia.

Además, se realiza un tratamiento del espacio latinoamericano como orfanato. Ya que tanto la periferia colombiana como el centro imperial son invadidos por el narcoterrorismo, que perpetra asesinatos escapando por completo al control de las autoridades. Así como el masivo consumo de drogas en los Estados Unidos. Pese a encarar toda una lucha contra las drogas y destinar presupuesto y recursos humanos y técnicos, no logra terminar con el flagelo. Por otra parte, los pobladores rurales de la periferia en Colombia no logran escapar de la vigilancia de los hombres de Cota. Y el Gobierno de los Estados Unidos logra negociar una intervención que no puede darse a fondo para destruir los lugares cruciales donde se produce la droga ya que hay un veedor del Presidente de Colombia, por lo que las estructuras de poder funcionan de manera imperfecta o incompleta.

2.3.3. McBain (1991), de James Glickenhaus

Esta película se inscribe en una larga genealogía de películas que dan cuenta de lo colombiano, ya mencionada con anterioridad.

Al estar protagonizada por la cantante María Conchita Alonso, *Mc Bain* se suscribe a la misma genealogía de películas que incorporan a una figura destacada de la canción, tal como *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez; *Bordertown* (2007), de Gregory Nava; *Machete* (2010), de Robert Rodríguez; y *Fast Five* (2011), dirigida por Justin Lin, tradición que también se dio en el *western.* (Ver Capítulo 5: apartado «El sistema de estrellas»)

La historia comienza mostrándonos las últimas escaramuzas de una unidad del Ejército norteamericano, finalizando ya la Guerra de Vietnam[115]. Se encuentran en el Valle de Poley Monu, en Vietnam del Sur, un 29 de marzo de 1973. Una unidad del Ejército norteamericano llega al campamento norteamericano del Regimiento Ranger 143, en el que están Roberto Santos y sus camaradas de armas. El coronel les recrimina que al llegar al campamento nadie le opuso resistencia y pregunta qué hubiese pasado si se trataba del enemigo. Sin embargo, salen algunos soldados de entre los árboles y le dicen que ya estaría muerto, ya que ellos vigilaban. Se enteran de que la guerra terminó. Roberto Santos se encuentra leyendo la novela *El Idiota*, de Fiódor Dostoyevski[116]. Esto podría tratarse de una anticipación de los sucesos por venir, ya que al igual que el protagonista de la novela, el príncipe Myshkin, Santos tiene grandes cualidades cristianas, valores morales y sobre todo sentimientos de compasión, los que preanuncian su final.

Todos se preparan para volver a los Estados Unidos. Mientras se despiden de los aldeanos, Roberto Santos reparte dinero entre algunos de ellos y se

[115]Guerra de Vietnam: comenzó en la década del sesenta, la República de Vietnam del Sur y su aliado, los Estados Unidos, se enfrentaron al Ejército de la República Democrática de Vietnam del Norte, aliado con el Frente Nacional de Liberación de Vietnam, apoyados por la República Popular China y la Unión Soviética.

[116]La novela *El idiota*, de Fiódor M. Dostoyevski, fue publicada en 1868. Narra la historia del príncipe Myshkin, quien está lleno de virtudes asociadas a los valores del cristianismo y la perfección moral. Sin embargo, solo consigue encaminarse a la desgracia. Entre los nobles sentimientos que alberga, la compasión, al ser confundida con amor, lo lleva a alejarse de la mujer que verdaderamente ama, y esta a su vez a un matrimonio sin amor.

presenta así con una de las características del protagonista de *El Idiota*: la compasión. Pero también la película se encarga de presentar a estos soldados norteamericanos como veedores blancos (Pratt, 2011), que en esta película se muestran con valores humanos, íntegros y correctos, quizás para tratar de ir contra uno de los sucesos que generó que la opinión pública en los Estados Unidos se dividiera respecto a la Guerra de Vietnam. Esto también se sumó, entre otras causas, a los movimientos pacifistas en los Estados Unidos.

Hay que tener en cuenta la postura que tenían los referentes de la izquierda respecto a Vietnam. Una voz significativa fue la de Guevara (2019), quien en un discurso de 1967 dirigido a otros líderes de la izquierda internacional, los instaba a seguir el camino de Vietnam, ya que era el camino que seguiría América. En este camino planteaba que la Revolución cubana tenía un rol crucial en la creación del segundo o tercer Vietnam del mundo. Para este líder de la Revolución cubana, todas estas rebeliones no eran en vano, de alguna forma también era generar un impacto en el interior de los Estados Unidos, es decir, la lucha de clases aun dentro de su propio territorio.

En el momento en que se realiza la película, pese al paso de los años, seguía latente uno de los hechos que generó esa división en la opinión pública y los medios de comunicación: durante el 16 de marzo de 1968, un pelotón de soldados norteamericanos atacó un pueblo en el sur de Vietnam, en la región de Son My, buscando combatientes del enemigo. Sin embargo, sólo había civiles, que fueron asesinados. En ese momento el Ejército de los Estados Unidos lo calificó de victoria. Luego, una investigación del reportero Seymour Hersh[117] publicó los hechos y los detalles controvertidos, como la matanza de muchísimos niños, y la violación y el asesinato de mujeres, según Richardson (2018) desde entonces el hecho tomó el nombre de la Matanza de My Lai y se convirtió en el símbolo de las masacres de los norteamericanos en el extranjero. A esto también se refirió el cine de

[117]Seymour Hersh: Es un periodista norteamericano. Nació el 8 de abril de 1937. Alcanzó renombre por sus trabajos periodísticos denunciando la matanza de Mỹ Lai en Vietnam durante 1969.

Hollywood con películas como *Apocalypsis Now* (1979)[118], de Francis Ford Coppola, o *Platoon* (1986)[119], de Oliver Stone.

Santos y sus camaradas se van en un helicóptero, se observan las imágenes de su recorrido por la selva y a lo lejos una construcción a base de bambú. Roberto consulta con sus compañeros. Se trata de una unidad militar del Viet Cong[120], que puede tener prisioneros norteamericanos. Si bien la guerra ha terminado, saben que no pueden irse teniendo en sus mentes la duda de que alguno de sus connacionales esté allí prisionero. Deciden acercarse a constatar esto y observan que, como sospechaban, hay norteamericanos prisioneros. Deciden liberarlos. Así se presenta la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western* que estará presente a lo largo de la película, atravesado por las escaramuzas bélicas, aquí por la guerra de Vietnam, y luego se introduce la cuestión de la *War on Drug* en América Latina.

En el campamento de la unidad del Viet Cong hay varios prisioneros, entre ellos McBain, quien tiene que luchar contra un vietnamita para dar un espectáculo a los oficiales enemigos. Observamos que el líder militar tiene un collar hecho de orejas humanas y se está entreteniendo con la pelea.

La película parece ir contra la estrategia difundida por los contrincantes a la hegemonía norteamericana y que fomentaban la Guerra de Guerrillas que había sido crucial en Vietnam. En ese sentido tengamos en cuenta los señalamientos de Guevara (2019), quien planteaba que el soldado norteamericano estaba muy bien preparado técnicamente, pero carecía de motivación ideológica. Sin embargo, Guevara encontraba en los soldados

[118] *Apocalypsis Now*: El capitán Willard, oficial del Ejército de los Estados Unidos, tiene la misión de entrar en Camboya y eliminar al coronel Kurtz, un rebelde.

[119] *Platoon*: En medio de la Guerra de Vietnam, Chris ha ingresado al Ejército de los Estados Unidos y debe ir a la frontera entre Vietnam y Camboya para incorporarse a un pelotón. Allí se enfrenta con la crueldad de la guerra y las tropas norvietnamitas, así como con las difíciles relaciones con sus camaradas de armas.

[120] Viet Cong o Frente Nacional de Liberación de Vietnam: organización política y militar de corte comunista que luchó contra el régimen de Vietnam del Sur y las tropas norteamericans. Fundado en 1954, fue primero un movimiento político de ideología marxista-leninista. En esta película observamos el estilo que caracterizó las acciones bélicas del Vietcong, que fue la Guerra de Guerrillas. Operaban en unidades militares en los alrededores de los poblados campesinos, tal como lo vemos en esta trama, llevando a cabo acciones contra la presencia local de unidades gubernamentales o tropas norteamericanas, entre otras funciones que tuvieron.

vietnamitas a sus más fuertes rivales. Para triunfar sobre ese ejército, era crucial minar su moral. Y esto se logra infligiéndole derrotas y ocasionándole sufrimientos repetidos. Revisando estos señalamientos, hay que destacar que Hollywood siempre apuntó a levantar la moral de las tropas norteamericanas. En esta película en particular lo vemos por el contenido patriótico que conlleva. Tal contenido patriótico también es muy característico del *western*.

En tanto, Roberto Santos y sus hombres se han posicionado, han derribado a los vigilantes y han entrado en el campamento vietnamita. También el helicóptero que llevó al grupo de Santos comienza a disparar desde el aire a objetivos de la unidad militar del Vietcom para dar apoyo a Santos y sus hombres, entre los que están Eastland, Gill y Dalton. Así logran liberar a McBain. Este último le dice a Roberto Santos que se encuentra en deuda con él. Santos le da la mitad de un billete y le dice que cuando lo reciba de vuelta, deberá pagar su deuda. Así se presenta la figura del solitario, rasgo del *western.* Se trata de hombres con un código moral, y este código es el que los guía. Aquí uno es Roberto Santos, y el otro es McBain. Responden también a este arquetipo sus compañeros de armas Eastland, Gill y Dalton.

Pasan dieciocho años aproximadamente. La trama nos sitúa en el tiempo presente en Colombia. Pero los hechos que se desarrollarán no siguen los lineamientos de los hechos históricos del pasado reciente en ese país.

Vemos que hasta aquí la historia parte de sucesos reales para luego tomar giros que tuercen los hechos, de esta forma la película respondería a características de la ucronía, subgénero de la ciencia ficción que deliberadamente cambia los acontecimientos históricos.

Nos enteramos así que Roberto Santos, luego del término de la guerra de Vietnam, ha regresado a su país de origen, Colombia, y se encuentra en un poblado en las montañas selváticas de Medellín, donde se prepara para intentar dar un golpe de Estado contra el gobierno corrupto y comprado por el narcotráfico en su país. Desde el comienzo de la película en un lugar selvático de Vietnam, como en este poblado montañoso y selvático de Colombia, se presenta el naturalismo, exigido por los acontecimientos y escenarios, rasgo del *western*.

Santos habla con su hermana Christina, a quien le hace saber que ya tiene todo listo y que pronto saldrá hacia Bogotá con sus hombres para intentar deponer al corrupto presidente de Colombia. Así se nos presentan estos personajes fuertemente anudados a su entorno social y a su familia, rasgo del *western*. Santos también le plantea a su hermana que no debe preocuparse por él ya que Dios lo protegerá. Christina le dice que si Dios los protegiera, no hubiese permitido que un político corrupto y un narco se adueñaran del país. Esta es una de las primeras referencias del cambio histórico que realizan; tanto aquí como en otras películas plantean el peligro al que estuvo sometida Colombia de convertirse en un país manejado por los narcotraficantes debido al hecho de que narcotraficantes como Pablo Escobar se incorporaran a un partido político en Colombia y a las acusaciones hacia el gobierno cubano que a fines de los ochenta tuvo severos cuestionamientos sobre este tema.
Roberto Santos le dice a Christina que si él llega a fallar, busque a Bobby McBain, quien trabaja de soldador en los Estados Unidos, y le dé la mitad del dólar y el teléfono del sindicato al cual McBain pertenece. Santos le aclara a Christina que esta vez cuentan con el apoyo de la CIA. Sin embargo, Christina sonríe y le dice a Santos que en el momento en que empiece a creer en la CIA, morirá.

Santos ha preparado a un grupo de personas para todo este operativo. Estos hombres y mujeres pertenecen a gente sencilla del pueblo, así se da otro de los rasgos del *western*, es decir, los pequeños granjeros que pueden constituir una comunidad defensiva. Muchas de las familias de estas personas han quedado en el poblado junto a Cristina.

Todo este grupo llega a Bogotá y va hasta la casa de gobierno. Comandados por Santos, logran infiltrarse en una limosina que trasporta a dos guerrilleras que también pertenecen al grupo rebelde y que se han disfrazado de prostitutas para el presidente Burke. En el baúl de la limusina se esconden Santos y otros tres guerrilleros. Al llegar donde está la custodia de la casa de gobierno, les dicen a los oficiales que vigilan la entrada que al presidente le envían un regalo de Simón Escobar, es decir, las dos mujeres. Simón Escobar es el narcotraficante que maneja al presidente de Colombia. Si bien

conserva el apellido del conocido narcotraficante colombiano líder del cartel de Medellín, hay un juego con el nombre: mientras el nombre de Pablo Escobar remite al más joven y el último de los discípulos de Cristo, aquí se lo cambia por Simón, el nombre del primer discípulo de Cristo, quien lo cambió luego por el nombre por Pedro porque sería la piedra sobre la cual construiría su Iglesia. De esta manera, se remite a una característica muy conocida de este narco, que era profundamente católico y devoto del Santo Niño de Atocha, advocación de la infancia de Jesús. Esto podría deberse, además de a una ironía, a la intención de que el público recuerde este rasgo del famoso narco y lo contraponga a los verdaderos valores cristianos del personaje de Santos, por un lado, y a los valores morales de los que seguirán luchando por recomponer la situación en Colombia, por otro.

El presidente Burke de Colombia, que está manejado por Simón Escobar, podría ser una referencia a Alberto Santofimio Botero[121], quien fue uno de los candidatos a Presidente favoritos del Partido Liberal en Colombia. Santofimio encabezó el Movimiento de Renovación Liberal, movimiento desde donde se respaldó la candidatura de Pablo Escobar a la Cámara de Representantes, como fórmula de Jairo Ortega, alfil político de Santofimio en el departamento de Antioquia. Un tema crucial respecto de las actividades delictivas de las que se acusa a Santofimio es el magnicidio de Luis Carlos Galán, del que la justicia lo encontró culpable de ser su instigador. En el juicio, que empezó en 2005, uno de los testigos, John Jairo Velásquez Vásquez, alias Popeye, lugarteniente y jefe de sicarios de Pablo Escobar, declaró que Santofimio le dijo a Escobar: «Si Galán es presidente, te extradita, te lo digo con todo el convencimiento, Pablo, mátalo». De esta forma cambia el móvil del asesinato de Galán, que pasaba a ser no solo una

[121]Alberto Santofimio Botero: Fue una figura central de la política en Colombia y en 1982 declinó la candidatura a presidente a favor de Alfonso López Michelsen en el conflicto con el ministro Rodrigo Lara Bonilla y Luis Carlos Galán quienes expusieron el tema del narcotráfico y asesinados por órdenes de Pablo Escobar. Santofimio defendió a Escobar, afirmando que este «no tenía ningún antecedente judicial». Luego se demostró que esto era falso. Santofimio con posterioridad fue uno de los implicados en el escándalo del Proceso 8000, que fue como se le conoció a la entrada de «dineros calientes» provenientes del Cartel de Cali a la campaña de Ernesto Samper Pizano, quien fue presidente de Colombia a nombre del Partido Liberal entre 1994 y 1998.

venganza del capo, sino una jugada política de Santofimio, quien era el rival mejor posicionado para ganar las elecciones.

Además de John Jairo Velásquez Vásquez también declararon otros ex miembros del Cartel de Medellín como Carlos Oviedo, abogado y ex congresista, y Luis Carlos Aguilar, alias Mugre. Todos coincidieron en que fue Santofimio quien en últimas convenció a Escobar para que matara a Galán. La fiscalía argumentó, gracias a estas declaraciones, que Santofimio era «miembro del ala política del llamado cartel de Medellín».

Todo esto nos lleva a pensar que el director el filme trató de armar una historia contando una primera parte con lo que sucedió realmente, es decir, exponiendo toda la situación de Vietnam, y la generación de los veteranos de esta guerra, y luego llevándonos a la situación actual, en una especie de diálogo o debate con la opinión pública. Es decir, expone que perdieron en Vietnam, por las divisiones y los cuestionamientos internos y por no apoyar las iniciativas contra el comunismo del propio gobierno norteamericano, debido a errores humanos en situaciones puntuales. Aprovecha así a plantear que si dejaban abandonada a su suerte a Colombia y a los aliados estratégicos allí, podía llegar a convertirse en una narco-república de la mano de personajes como Santofimio. Por esto se utiliza la ucronía, para reelaborar sucesos y hechos. Es como decir: «esto no pasó porque nosotros no lo permitimos, pero pudo haber pasado». De aquí se desprende que la película es de anticonquista, siguiendo a Pratt (2011), y conservadora, ya que se vale tanto del subgénero de la ucronía como otro de los recursos narrativos y estilísticos del género bélico para gestionar las estrategias de inocencia, en este caso particular, para apoyar los lineamientos políticos conservadores, que llevaban a combatir el comunismo tanto dentro como fuera de los Estados Unidos.

En medio de las primeras maniobras, entran a la casa de gobierno, y una anciana que trabaja en la cocina del lugar los reconoce y le dice a Roberto Santos: «¡Dios los bendiga!». El resto de los trabajadores, el personal de la cocina y de maestranza, no le pone a Santos ni a su gente ningún tipo de obstáculos.

De este modo, llegan al lugar donde el presidente Burke se encuentra hablando por cadena nacional frente a las cámaras de televisión en el

despacho presidencial. Mientras van entrando los rebeldes, se oye en *off* la voz del Presidente, quien dice: «Ciudadanos colombianos, las cifras de agricultura han superado por mucho nuestros pronósticos. Espero que pronto podamos bajar el precio del petróleo. También me alegra anunciar que en breve las bailarinas cubanas visitarán Bogotá, sé que disfrutaremos verlas bailar». En ese momento entra Santos, y su Ejército de liberación toma el poder.

Aquí observamos, nuevamente, otra referencia a la connivencia que se sugiere entre el régimen comunista cubano y los carteles de la droga. Al respecto debemos tener en cuenta que el Partido Comunista de Cuba (PCC)[122], liderado por Fidel Castro, estuvo al mando del gobierno de la isla y luego de la caída del Muro de Berlín en 1989 tuvo un drástico reacomodamiento.

Entre los acontecimientos cercanos al tiempo en que se realizó esta película, el 12 de julio de 1989 se dan en Cuba los fusilamientos del general Arnaldo Ochoa Sánchez, el coronel Antonio de la Guardia, el mayor Amado Padrón y el capitán Jorge Martínez. Apunta Caño, A. (1989) que esto fue en cumplimiento de la sentencia por narcotráfico y otros delitos contra el Estado. El régimen cubano averiguó las conexiones de Ochoa con el jefe del departamento del Ministerio del Interior, Antonio, Tony, de la Guardia (también ejecutado) y las de ambos con el jefe del cártel de Medellín, Pablo Escobar.

Estos hombres habrían estado operando un año y medio antes de este suceso en el tráfico de drogas, llevando a los Estados Unidos alrededor de seis toneladas de cocaína desde Medellín.

[122]Partido Comunista de Cuba (PCC): este nuevo PCC se funda en 1965, réplica de los partidos únicos burocráticos del bloque soviético. El régimen político se consolidará como de partido único y administra verticalmente el Estado, y todas las organizaciones sociales. Según Ramírez, R. (2016) fue la resultante de varias cuestiones que le antecedieron: en enero de 1961, los Estados Unidos rompen relaciones diplomáticas con los líderes de la Revolución cubana. El 4 de febrero Fidel Castro proclama el carácter socialista de la revolución, y el 17 de abril, en Bahía de los Cochinos, se inicia una invasión de «gusanos» (así llamados los ciudadanos cubanos que se oponían a los líderes de la revolución castrista), organizada por los Estados Unidos, que es derrotada. Comienza así la «institucionalización» de la revolución. Por otra parte, se dio el fracaso de la línea guerrillerista auspiciada por Guevara para América Latina, y el aislamiento internacional de Cuba provocó que Fidel Castro llevase a la isla a una estrecha integración y dependencia de la burocracia de Moscú, copiando además tanto su modelo económico como político.

Al parecer, Fidel Castro tuvo sospechas certeras de estos hechos y se habría visto obligado a hacer una depuración de fondo, tanto para reforzar su propia autoridad y limpiar su imagen, como la de la Revolución en medio de la crisis en la que la isla se veía, debido a la perestroika soviética.
Santos habla a las cámaras de televisión que siguen prendidas en el despacho presidencial, donde el Presidente estaba momentos previos hablando en cadena nacional.
Así informa que el Ejército de Liberación ha tomado el poder en Colombia. Le piden al Gobierno de los Estados Unidos que los reconozcan y les proporcionen ayuda. Prometen elecciones libres en seis meses y entregar al Presidente al sistema judicial norteamericano, que lo ha acusado de asesinato y tráfico de drogas, para que sea juzgado. Así se da la aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western*. Santos plantea en su discurso que mientras habla las fuerzas del Ejército colombiano se acercan. Sabe que cuenta con el apoyo del pueblo, pero sin el respaldo de los Estados Unidos no podrán resistir. Las tropas del presidente depuesto están en camino para reprimirlos.
En tanto, en los Estados Unidos el presidente Flynn se reúne con sus consejeros y pide hablar con el director de la CIA para saber quién le prometió el apoyo sin su consentimiento y sin haber informado nada. Los consejeros le dicen que quizás algún agente haya hablado por cuenta propia. Pueden darle todos los informes para que el presidente Flynn los lea, pero cuando termine de hacerlo, los rebeldes habrán muerto.
Mientras, el resto de la multitud sigue apoyando a Santos y gritando libertad. Santos y sus hombres esperan la llegada de los norteamericanos, que no aparecen, y comienzan a inquietarse. Santos vuelve a pedir el apoyo de los Estados Unidos. En tanto, las tropas leales al presidente depuesto llegan en su ayuda y comienzan a reprimir a los civiles que están manifestando en apoyo a Santos y sus hombres. En medio de la plaza, frente a la Casa de Gobierno de Colombia, algunos de los manifestantes civiles han sido atrapados y se los ha arrinconado con tanques de guerra. Estas escenas podrían remitir a una reelaboración de las protestas de la plaza de Tiananmén de 1989, tanto por los tanques presentes como por los civiles reprimidos. Por un lado, continúan reforzando la ucronía que se está

desarrollando a lo largo de la trama, pero también es una clara referencia a que si bien había caído ya el muro de Berlín, y la URSS se encaminaba hacia la perestroika, China seguía siendo comunista, al igual que Cuba en América Latina.

Santos, al ver que matan a civiles inocentes, entrega su arma al Presidente, y este le dispara ante las cámaras de televisión. Esto marca cómo el rasgo de carácter de Santos, la compasión, que compartía con el protagonista de *El Idiota*, sella su destino, aunque también lo hacen sus valores y el código moral que remite a la figura del solitario del *western*, ya mencionado antes. De este modo, los rebeldes son aplastados. Desde los Estados Unidos se ven las imágenes en que matan a Santos, y así McBain se entera de lo que le ha sucedido a su antiguo compañero de armas.

En tanto, su hermana Christina ha ido a buscar a McBain. Lleva el medio billete que le dio su hermano para mostrárselo a McBain y también algún escaso dinero que ha logrado juntar entre su gente, que, reunida, se despide de Christina en las afueras del poblado, con gran esperanza. Aquí se da otro rasgo del *western*, ya que todos estos aldeanos de las afueras de Medellín, campesinos y pequeños granjeros, constituyen una comunidad defensiva.

En los Estados Unidos, McBain ha visto el fusilamiento de Roberto Santos en la televisión, mientras toma una copa en un bar, como lo hace habitualmente a la salida de su trabajo de soldador. También otros veteranos y compañeros de Santos han visto lo ocurrido en la televisión. Mientras McBain ha estado trabajando como soldador, Eastland es guardaespaldas de un importante ejecutivo en una empresa, donde se empiezan a ver los resquebrajamientos por recortes presupuestarios que se deben hacer en el sector privado, recortes que los grandes ejecutivos imponen a los empleados, pero que ellos mismos se niegan a hacer.

Gill, detective de policía de la ciudad de Nueva York, ha ido al hospital porque uno de sus compañeros fue herido gravemente en un operativo. En el mismo hospital trabaja Dalton como médico cirujano, quien trata de salvar vidas mientras convive con el desgano y la deshumanización de sus colegas médicos. Intenta salvar a un paciente herido gravemente, y una de las enfermeras le dice ya no tiene signos vitales, sus órganos pueden servir para otra persona. Cuando Dalton sale del quirófano, se encuentra con Gill, a

quien saluda, y este le cuenta que se siente mal por el policía muerto, ya que tenía hijos pequeños. También Gill le pregunta a Dalton si se enteró de lo que le ocurrió a Santos, se muestra apesadumbrado con todo lo ocurrido. Así se presenta otro de los rasgos del *western*, el sistema de ritos que define la cotidianidad. En particular aquí se describe la cotidianidad de hombres que han formado parte del Ejército y que han combatido y han vuelto y se han integrado a la vida civil norteamericana. Escuchamos parte de la conversación entre Christina y Bobby McBain en una cafetería:

> (…) fue como un cáncer — dice Christina —, al principio no había indicios, todo el mundo era feliz. Escobar y el Presidente dejaban que el dinero llegara a todos. Daban hojas de cocaína[123] y permitian que las mascaran. Todos iban drogados, eran felices. Dejaron de cultivar hortalizas, sólo querían cocaína. Poco a poco la gente perdió el interés por todo, estaban exhaustos y no atendían a sus hijos. Recuerdo que antes daba igual qué tan pobre fuera la gente, los niños tenían ropa nueva para Navidad. Ahora no tienen nada. Poco a poco Escobar fue comprando el país, si un diario lo crítica, le pone una bomba[124]; si un juez interfiere en sus sucios negocios, también le pone una bomba[125]. Llegó un día en que mi

[123]Se confunde aquí la hoja de coca, que usualmente se masca en regiones montañosas de la Cordillera de Los Andes con la droga refinada, la «cocaína», como si el efecto y las sustancias fuesen lo mismo.

[124]Entre los numerosos casos de periodistas que padecieron el enfrentamiento con el Cartel de Medellín, podemos nombrar a Nelson Anaya Barreto, quien había denunciado el narcotráfico desde su columna en el diario *El Colombiano* (6/9/1983). Roberto Camacho Prada, asesinado el 16 de julio de1986, fue el corresponsal en Leticia (Amazonas) del diario *El Espectador*. Guillermo Cano Isaza, asesinado el 17 de diciembre de 1986, director del diario *El Espectador*. Héctor Abad Gómez, asesinado el 25 de agosto de 1987, fue periodista, defensor de los derechos humanos y médico. El 10 de marzo de 1988 estalla un coche bomba contra las instalaciones del periódico *El Colombiano*, en Medellín. El 2 de septiembre de1989 una bomba estalla en una gasolinera frente a la sede del periódico *El Espectador*. El 10 de octubre de1986 los gerentes administrativo y de circulación del diario *El Espectador* en la capital antioqueña, Martha Luz López y Miguel Soler, son asesinados. El 16 de octubre de 1986 el periódico *Vanguardia Liberal* recibe un atentado de un carro bomba en sus instalaciones. El 17 de octubre de 1986 es asesinado el locutor de radio Diego Vargas Escobar. El 29 de octubre de 1986 es asesinado el periodista Jorge Enrique Pulido, director del noticiero Mundo Visión. El 30 de agosto de1990 son secuestrados los periodistas Juan Vitta, Hero Buss, Richard Becerra, Azucena Liévano, Diana Turbay y Orlando Acevedo, entre otros.

[125]Los jueces que sufrieron atentados relacionados con el Cartel de Medellín han sido muchos. La primera jueza víctima del Cartel de Medellín fue Ana Cecilia Cartagena, asesinada el 20 de octubre de 1980. En 1985 son asesinados Álvaro Medina Ochoa y Tulio Manuel Castro Gil (juez del caso Lara Bonilla). En 1986 son asesinados el magistrado Hernando Baquero Borda y el magistrado Gustavo Zuluaga Serna, quien estaba junto a su esposa embarazada (la mujer sobrevivió al atentado). En 1989 son asesinados varios magistrados, entre ellos la jueza tercera de Orden Público María Helena Díaz Pérez; el magistrado Carlos Ernesto Valencia; el magistrado Héctor Jiménez Rodríguez y la

> hermano Roberto no aguantó más ver esa situación y empezó a revelarse. Al principio era imposible, pero Roberto es, quiero decir era, muy elocuente. Por otra parte, Escobar se hizo más avariento y despiadado. Boyce Harman (productor) y James Glickenhaus (director). (1990). *McBain* [Cinta cinematográfica] E U.: S.G.E. Entertaiment Corporations

En tanto, Bobby McBain:

> Cuando tenía 17 años, fui a un concierto muy famoso, Woodstock[126], había tanto tráfico, que cerraron la autopista del estado de Nueva York, tuve que hacer los últimos 40 kilómetros a pie. Cuando llegué no tenía comida ni alojamiento, sólo música. Pasé tres días sentado bajo la lluvia fumando marihuana, era feliz. Cuando volví a la ciudad leí algo del concierto en un periódico, un periodista dijo que había encontrado la cara oscura, que quinientas mil personas estaban en el barro, y pasaba de todo. Pensé: «Qué imbécil, no se enteró de nada», ahora pienso que tal vez sí se enteró. Boyce Harman (productor) y James Glickenhaus (director). (1990). *McBain* [Cinta cinematográfica] E U.: S.G.E. Entertaiment Corporations

Hablan del dinero que trajo Christina y que no alcanzará, pero McBain verá la manera de conseguir más. De esta forma se presenta el conflicto económico, rasgo del *western.*

Christina, Bobby McBain y Eastland se reúnen con otro veterano de Vietnam que se ha dedicado a la venta de armas y se ha convertido en un hombre muy rico, se llama Frank Bruce. Mientras van a verlo a la mansión que tiene este, Christina le pregunta a Bobby McBain si Simón Escobar vivirá con tanto lujo. McBain le responde que si todos los ciudadanos de Nueva York se pesaran y consiguieran su peso en oro, no conseguirían el dinero que ganaba Escobar con el tráfico de drogas, y que sin embargo con

---

magistrada Mariela Espinosa Arango. En diciembre de 1990 es gravemente herida en un atentado la magistrada del Tribunal Superior de Medellín, Carmen Palacio. Todos estos jueces habían estado trabajando en temas judiciales relacionados directa o indirectamente con el Cartel de Medellín.

[126]*Festival de Woodstock*: fue una congregación hippie con música de rock desde el viernes 15 hasta la mañana del lunes 18 de agosto de 1969. Se hizo en una granja de 240 hectáreas en Bethel, condado de Sullivan, estado de Nueva York. Es conocido como Woodstock Rock Festival. Aquí Bobby McBain dice que sucedió veinticinco años atrás confundiéndola con otro festival hippie, El Verano del Amor, que tuvo lugar en 1967 en el área de San Francisco, donde se reunieron varios de cientos de miles de personas. De este modo, se juega en el guion con algo que ocurre frecuentemente y es que se asume erróneamente que el Verano del Amor fue el verano de 1969, cuando tuvo lugar el Festival de Woodstock.

el tráfico de armas se podía conseguir hasta cuatro veces más, ya que era uno de los negocios más redituables en todo el mundo.

Cuando por fin se presentan con Frank Bruce, tratan de convencerlo de que los ayude, pero este no accede, ya que los riesgos y el dinero son muchos. Aunque está claro que siente muchísimo lo que le ha pasado a Santos. Sin embargo, les hace una oferta por los viejos tiempos, con diez millones de dólares puede conseguirles todo lo necesario para la revuelta en Colombia.

Ha transcurrido algún tiempo desde la llegada de Christina a Nueva York, y ya han estado organizando las cosas para la revuelta en Colombia. Así, vemos a McBain y a Christina que van en un bote a pescar cerca de Isla Ellis, donde está la Estatua de la Libertad, que aparece muy cerca de ellos en los planos del diálogo que tienen. Christina le pregunta a McBain si cree que podrá conseguir el dinero, y él le contesta que puede intentarlo, aunque le advierte a Christina que si logra llegar a Colombia, habrá muchas pérdidas humanas. Le pregunta si a pesar de todo quiere hacerlo. Christina le dice que sí, y que el Muro de Berlín cayó en dos semanas y que sabe que pueden hacerlo. McBain mira hacia donde está Nueva York y le dice que desde donde están en el bote es difícil ver qué problemas tiene esa ciudad. Christina entiende la metáfora y le responde que aun así McBain vive en uno de los mejores países del mundo porque tiene el derecho a hacer algo al respecto. Christina le explica que su gente sólo quiere tener la misma posibilidad. McBain le dice que si no puede convencerla de que huya con él, será mejor llevarla al aeropuerto.

Luego de llevar a Christina al aeropuerto, McBain va con el resto de sus colegas, quienes se han reunido la noche anterior para jugar a las cartas, conversar y tomar unas cervezas. Los encuentra despertándose y comentando cómo fue la partida de la noche anterior. Y los llama para hablar respecto de lo que harán. Gill les plantea que si a él lo hubiesen matado como hicieron con Santos, quisiera que sus antiguos camaradas de armas hicieran algo al respecto. Y que si hay un plan, Gill quiere estar en él. Dalton y Eastland también plantean que están dentro de lo que haya que hacer. Se plantea así otro de los rasgos del *western*, la venganza.

Así, para conseguir el dinero van a emboscar a un distribuidor del narcotráfico de Nueva York, llamado Papo. Sin embargo, este les dice que

para buscar dinero han ido al lugar equivocado, y que han matado a mucha gente por muy poco, ya que él sólo se queda con las sobras, y que si querían dinero, tendrían que haber ido a ver a un capo, John Gambotti.
Bobby McBain, Dalton, Eastland y Gill secuestran a John Gambotti y lo cuelgan desde el vacío para intimidarlo. McBain le dice que ellos persiguieron a los que perpetraron el atentado de Munich, dando a entender que son del servicio secreto israelí, y le advierte que si contribuye con ellos por diez millones de dólares, lo dejaran en paz, pero que si no, lo perseguirán.
Luego de conseguir el dinero, van hasta un aeródromo donde se encuentran aviones que pertenecen a la organización de Simón Escobar. Al parecer Simón Escobar envía cocaína desde Jamaica, y McBain tiene pensado usar uno de sus aviones para llegar a Colombia. Para ello lo descargan y lo dejan en condiciones para poder abordarlos.
Llega al lugar Frank Bruce, quien le proporciona a McBain y su grupo todo lo acordado para el viaje a Colombia. Además Frank asesora a McBain con instrucciones de cómo manejarse. En tanto, Dalton se apresta para encender el avión leyendo el manual de instrucciones, cuestión que inquieta a Eastland. Pero finalmente pueden despegar todos hacia Colombia sin mayores problemas.
Por su parte, Christina y su gente se han organizado para ir a dar apoyo logístico, sabiendo que vienen en camino McBain y su grupo. Para ello han atacado el destacamento militar que rodea la pista donde aterrizarán.
En el avión pilotado por Dalton, van viajando hacia Colombia Bobby McBain, Dalton, Eastland, Gill y Frank Bruce, quien con sus equipos y sus detectores de radar les advierte que algo se les acerca. Le pide a Dalton que se esconda entre las nubes. Se trata de tres aviones F5[127] pertenecientes a Colombia ya que se encuentran en su espacio aéreo. Frank contacta a su gente, en una base área a ciento cincuenta kilómetros. Por medio del radio le responde Perro Rojo 2, piloto que se refiere al grupo de McBain como Perro Rojo1. Frank Bruce le explica a McBain que Perro Rojo 2 es en realidad un

[127]F 5 o Northrop F-5: es un avión de combate. Los Northrop F-5A/B Freedom Fighter y F-5E/F Tiger II son parte de una familia de aviones de combate supersónicos ligeros diseñados y fabricados en los Estados Unidos por Northrop desde principios de 1960.

joven piloto llamado Daily, que pilota un avión, un caza escolta C130[128], quien si la zona de aterrizaje no es segura o si los interceptan las autoridades colombianas, dará media vuelta. Frank le dice que el padre de este piloto murió en Vietnam y que perteneció a la división 130 Air Boeing, que los ayudará por un buen precio. Además sabe quiénes son todos en el equipo de McBain. De este modo, McBain lo contacta, y acuerdan con Daily que los ayudará con los F5.

Uno de los F5 se acerca, pero McBain le dispara al piloto, y la nave se estrella. Daily va por los dos F5 que quedan, pero estos les disparan dos cohetes, de los cuales Daily logra evadirse. Luego va por ellos disparándoles y haciéndolos volar en el aire.

En tanto, Christina y su gente siguen combatiendo. Uno de los jóvenes, Hugo, muere haciendo volar un tanque de guerra que los estaba arrinconando. Los soldados se rinden, y el Comandante en Jefe del ejército huye. Christina va a recibir a McBain y a su grupo. Daily aterriza y se saluda con McBain. Christina le dice al teniente McBain que el ejército rebelde espera sus instrucciones. Por otro lado, Daily le dice que quiere quedarse con ellos. El avión donde viajaba ya no tiene combustible. De este modo, acepta McBain a Daily y le pide que en dieciséis minutos encienda las bujías del avión y el radar y corra. Así, lograrán atraer a los F 5 y prepararles una trampa. En tanto, el Ejército Rebelde ayuda a descargar el armamento que han traído, y Dalton, Eastland y Gill sacan unos *stinger* [129] que no saben manejar, pero para los cuales utilizan el manual de instrucciones. Se preparan para cuando llegan los últimos F5 que envía el presidente Burke y finalmente les disparan y logran hacer explotar los aviones, evitando así una matanza en la pista de aterrizaje.

En los Estados Unidos el presidente Flynn en conferencia de prensa responde a las preguntas de los periodistas ya que el presidente Burke ha

[128]El Lockheed AC-130 es un avión con armamento pesado de ataque a tierra derivado del avión de transporte C-130 Hércules. El fuselaje básico es construido por Lockheed, y Boeing es el responsable de la conversión en cañonero y aeronave de apoyo. El AC-130A Gunship II sustituyó al AC-47 Gunship I en la Guerra de Vietnam.

[129]Stinger: Son un sistema portátil de misiles antiaéreos (MANPADS), diseñado para derrotar tanto en curso de contraataque como de adelantamiento de aviones, incluidos supersónicos, y helicópteros que vuelan a altitudes bajas y extremadamente bajas. Este complejo, creado por general Dynamics, es el medio más masivo para combatir objetivos aéreos al servicio de ejércitos extranjeros. Fuente: https://en.missilery.info/missile/stinger

acusado del ataque al mencionado país. También ha amenazado con ocupar la Embajada de los Estados Unidos en Colombia, y tomar rehenes. El presidente Flynn aclara que nada tuvo que ver el Gobierno de los Estados Unidos, pero que si eso llega a ocurrir, lo considerarán como una declaración de guerra.

Tiempo después, en el campamento rebelde se encuentran en las tumbas de los caídos mientras Daily, con su minicámara, les hace unas fotos, y todos posan. McBain hace un comentario: «Parecemos El Equipo A»[130], y todos ríen. De alguna manera, con esta expresión se observa que se ha dado la agrupación de defensa contra el otro, rasgo del *western*.

En tanto, el Comandante en Jefe del Regimiento atacado por los rebeldes ha huido y ha buscado al presidente Burke para decirle lo que ocurrió. Pero Burke lo tortura y golpea cuando llegan Simón Escobar y su mano derecha, Hans. El presidente les explica que está intentando saber quién los atacó, pero que el Comandante ignora quiénes han sido los victimarios. Hans lo detiene y le explica que la ignorancia no es delito, en cambio el fracaso sí lo es. Así, tira al Comandante por la ventana. Simón Escobar habla de lo sucedido y de las declaraciones del presidente Burke, quien le explica que sin duda los norteamericanos no querrán tener otra situación con rehenes y que seguro los amenazó bastante bien. Simón Escobar no lo cree buena idea y le dice que sólo un idiota haría eso ya que les está dando una buena razón para intervenir. El presidente Burke le dice que no le puede hablar así, y Simón Escobar responde que el anterior presidente de Colombia le dijo lo mismo y ahora le manda flores todos los días al cementerio. Que su hombre, Hans, se encargará de mandarles un mensaje claro a los campesinos que han ayudado a los rebeldes.

Así atacan el poblado donde se dirigían McBain y su gente, quienes llegan después del asalto. Cuando arriba al poblado que acaba de ser destruido por el ejército, Dalton, que es médico, les comunica a sus compañeros que

[130]The A-Team: Fue una serie de TV muy exitosa en su época, traducida como *El Equipo A* o *Brigada A* o *Los Magníficos*. Tuvo cinco temporadas, de 1983 a 1987. La historia trataba de las aventuras de un grupo de cuatro soldados del Ejército americano que en 1972 fueron encarcelados por un delito que no habían cometido. No tardaron en fugarse de la prisión en la que se encontraban recluidos. Buscados por el gobierno, trabajaban como mercenarios, siempre por causas justas. El tratamiento de las historias estaba a mitad de camino entre una comedia y las aventuras bélicas tradicionales.

prefiere quedarse en el poblado para atender a los heridos. McBain le dice que cuando termine vaya con Christina ya que le hará falta.

El resto sigue viaje y para a descansar y tomar algo en otro poblado. Llegan allí algunos hombres del Ejército y le preguntan a un anciano si ha visto a Christina Santos ya que se ofrece una recompensa por ella. El anciano le responde que no la ha visto. Pero el oficial le dice que mire el cartel porque el Presidente necesita encontrarla. El hombre le responde que el Presidente es un delincuente, y termina siendo golpeado por el oficial. Frank antes de irse instala una bomba en el jeep de estos oficiales.

En tanto, Dalton se ha reunido con Christina, y Eastland y un grupo han ido a una emisora de televisión. Allí toman el lugar para que Christina pueda hablarle al pueblo de Colombia.

Gill, Daily, Frank y McBain han ido hasta un depósito de camiones, orientados por el rastreador satelital de Frank. A la entrada se separan, y Gill y Frank se van a la Casa de Gobierno, donde acuerdan volver a reunirse con McBain y Daily. En tanto que estos dos se quedan en el depósito y toman un camión. Antes de subirse al camión, McBain le explica a Daily lo que harán y le da un detonador. Le explica que hay que tener cuidado porque un bache grande o una frenada brusca puede activar el dispositivo. Y le indica que cuando sea el momento, tire del cable y salte.

En el canal de televisión han preparado todo para la transmisión, y Christina habla por TV:

> Hermanos colombianos, hace años teníamos elecciones democráticas, teníamos periodistas que no temían contar la verdad, teníamos jueces que no temían enfrentar a los delincuentes. Ahora el presidente Burke vive en un palacio, y los señores de la droga tienen el ochenta por ciento de las tierras de labranza de nuestro país. Nuestros niños mascan coca y tienen los ojos vidriosos (…).Boyce Harman (productor) y James Glickenhaus (director). (1990). *McBain* [Cinta cinematográfica] E U.: S.G.E. Entertaiment Corporations

Al mismo tiempo que Christina habla a su pueblo en la televisión, hay una fiesta en el palacio presidencial. Observamos que allí han llegado Simón Escobar y Hans, quienes oyen y miran a Christina por televisión.

Christina habla a cámara:

> (…) Cuando Santos me dijo lo que iba a hacer, tuve miedo. Santos también tuvo miedo, pero no podía seguir viviendo en un país sin esperanza, en un país sin libertad. Cuando Santos salió al balcón, lo hizo por todos nosotros. Ahora tenemos que salir nosotros. Colombia, por supuesto, nos pertenece, y nosotros, el pueblo, recuperaremos el país. Ayúdennos, únanse, vengan a Bogotá hasta que Burke y su gente se vaya, apaguen la luz, cierren el agua, paren autobuses, aviones, detengan el país. El pueblo es el poder, y nosotros somos el pueblo. ¡Sí, podemos!. Boyce Harman (productor) y James Glickenhaus (director). (1990). *McBain* [Cinta cinematográfica] E U.: S.G.E. Entertaiment Corporations

En paralelo a la imagen y la voz de Christina, se han mechado imágenes de personas de distintas ocupaciones que la miran en la televisión. Entre otros, los técnicos de una central de energía eléctrica la escuchan y cortan inmediatamente la luz. La gente comienza movilizarse.

En tanto, van saliendo de la fiesta Simón Escobar y Hans y suben a un tanque de guerra para ponerse a salvo.

Por su parte, McBain y Daily van en el camión hacia la Casa de Gobierno, pero ocurre un desperfecto, y McBain le dice a Daily que hay que saltar porque si no, morirán. Daily decide seguir adelante, y McBain salta del camión. De este modo Daily se inmola al hacer explotar el camión contra las vallas de la Casa de Gobierno, y los rebeldes pueden entrar.

Se oyen los disparos y las personas en la plaza gritando libertad. Los soldados del Ejército ya no tienen ganas de abrir fuego, y hay un enfrentamiento entre un soldado y su comandante. Pero viene otro soldado y le dispara al comandante. Los rebeldes dominan el lugar.

En los Estados Unidos el presidente Flynn anuncia que habrá un cambio en los dólares que se emitirán. Esto lo van escuchando Escobar y Hans en el tanque de guerra. Y se dirigen a un aeródromo para tomar un vuelo e irse del país, pero son interceptados por las fuerzas rebeldes.

Dalton, Christina y Eastland ya se han ido de la televisora y van hasta un aeropuerto a veinticinco kilómetros para ir a Bogotá y reunirse con el resto del grupo.

McBain llega hasta donde está el presidente Burke, a quien enfrenta y finalmente mata. Vemos así una diferencia crucial entre Santos y McBain.

Santos ingenuamente esperaba la ayuda de la CIA y el Ejército norteamericano sin encarcelar ni fusilar al presidente Burke. En cambio, McBain llega a la oficina del lugar y rápidamente lo elimina. De alguna manera se presenta así el arquetipo del solitario, tanto en Santos como en McBain. Santos quiere seguir la línea legal y del incorruptible hombre de la ley, lo que lo lleva a la muerte; en cambio, McBain no le da tiempo a nada a Burke, y lo mata sin dejarlo rendir cuentas ante la justicia, del mismo modo que se manejó robándoles a los narcos, asume de alguna forma la figura del bandolero, por lo políticamente incorrecto. Esta oposición o comparación de los dos héroes solitarios de la historia nos remite a muchos *western* en los que hay que tomar conciencia de que «la ley en el Oeste» es tomar una pistola y disparar para defenderse. Aunque la escena también podría ser una reelaboración de lo ocurrido en Chile con Salvador Allende.

Terminados los enfrentamientos más pesados, y derrocado y muerto el presidente Burke, llegan en un avión Christina con Dalton y Eastland. Luego, el pueblo lleva a Christina en andas por la plaza, gritando libertad. En tanto que los últimos pilotos del Ejército colombiano desisten de atacarlos y se retiran en sus aeronaves.

En esta película hay un tratamiento del espacio como orfanato. En la periferia colombiana hay un gobierno manejado por el narcotráfico, mientras que el centro imperial es invadido y amenazado por el masivo consumo de drogas en los Estados Unidos, que destruye a los jóvenes. En Colombia el gobierno perpetra asesinatos con total impunidad. De este modo, no existe un lugar a donde escapar y estar a salvo. Las estructuras de poder funcionan de manera imperfecta o incompleta, esto queda claro con las falsas promesas que la CIA le hace a Santos. O el rol del gobierno norteamericano, que no quiere verse involucrado innecesariamente y contempla todo desde la TV.

En esta película en particular observamos las diferencias y las similitudes entre casting o reparto y personaje interpretado. La actriz y cantante cubano-venezolana María Conchita Alonso encarnó a la protagonista femenina de *Mc Bain.* Las vidas de Crhistina Santos y su hermano Roberto Santos tienen sugestivos puntos en común con la de María Conchita Alonso y de su hermano Robert Alonso, quien lleva el mismo nombre que Santos, ambos se

definen como luchadores por la libertad. Así lo designan a Roberto Santos sus compañeros. Años después, Alonso utilizó los medios de comunicación alternativos para el llamado a las protestas en Venezuela. (Ver Capítulo 5: apartado «El sistema de estrellas»)

La película podría parecer un gran esfuerzo para justificar las intervenciones de Estados Unidos en América Latina. A diferencia de otras películas del corpus tales como *Salvador*, *Collateral Damage*, *Commando*, *Delta Force II*, *Once Upon a Time in Mexico*, entre otras, en las que vemos los despliegues y las operaciones de las agencias del Estado norteamericano, esta película nos muestra a un gobierno norteamericano que no quiere intervenir en Colombia ni comprometerse. De esta forma quienes tienen que tomar la decisión de intervenir son ciudadanos de a pie norteamericanos y latinos, debiendo utilizar recursos propios o ingeniándoselas para conseguir esos recursos económicos, humanos y técnicos.

El motivo de la tibieza del gobierno norteamericano podría deberse a la distensión que se dio con la Perestroika en la ex URSS. Sin embargo se apunta a China y a la influencia de Cuba en America Latina, como puntos olvidados por la agenda del Departamento de Estado. También se insta a los ciudadanos a tomar acción. En los Estados Unidos, siempre han estado presentes los milicianos desde su fundación hasta la actualidad. Y también en los *westerns* de Hollywood. Los milicianos se organizaban para defender a la población de un ataque externo. Sin embargo con el tiempo estos grupos al interior de los Estados Unidos han evolucionado hasta ser parte de las posiciones más conservadoras del país. En la película, más que hacer un cuestionamiento a Colombia, en realidad, de forma solapada se insta a buscar una especie de solidaridad internacional con otros grupos de milicianos para terminar con la izquierda y también con el narcotráfico.

2.3.4. *Clear and Present Danger* (1994), de Phillip Noyce

La película *Clear and Present Danger* (1994), dirigida por Phillip Noyce, junto a *The Hunt for Red October* (1990), dirigida por John McTiernan; *Patriot Games* (1992), dirigida por Phillip Noyce; *The Sum of All Fears* (2002), dirigida por Phil Alden Robinson; y *Jack Ryan: Shadow Recruit*

(2014), dirigida por Kenneth Branagh, pertenecen a una saga de filmes que son adaptaciones de las novelas de Tom Clancy llevadas al cine.

Clear and Present Danger también se inscribe en la larga y copiosa genealogía de películas que dan cuenta de lo colombiano.

Esta película está basada en la novela *Clear and Present Danger* (1994), escrita por Tom Clancy, junto a otras novelas de este autor que han sido llevadas al cine. Aquí se repite el elenco de *Patriot Games* (1992), dirigida también por Philip Noyce.

Las novelas de Tom Clancy están signadas por el rol crucial que este autor les da a los servicios de inteligencia estatales, y también a los funcionarios que integran su estructura burocrática y su contribución fundamental para garantizar la seguridad del Estado. En esta historia en particular, que Philip Noyce pone en escena, también se observa la incidencia y la relación del poder político con la política exterior.

La historia comienza mostrando un día rutinario en la vida de la Guardia Costera de los Estados Unidos. Estos servidores públicos interceptan en el mar Caribe una embarcación con bandera norteamericana y les anuncian a los tripulantes por altoparlante que se disponen a abordar el navío. Los tripulantes son latinos, y mientras ven aproximarse a la Guardia Costera, sacan la bandera de Panamá, pero no llegan a tiempo de cambiar la bandera cuando son interceptados.

Al ingresar a la nave, uno de los miembros de la Guardia Costera pide una videocámara porque han encontrado los cadáveres de Peter Hardin —empresario norteamericano ligado al narcotráfico colombiano— y de su familia.

Jack Ryan está trabajando para la Central Intelligence Agency (CIA), y la primera misión que se le asigna es, precisamente, el asesinato de Hardin. El almirante James Green es amigo y mentor de Jack Ryan y una de las autoridades de la CIA, por lo que le solicita mucha discreción debido a que Hardin había sido amigo de Edward Bennett, el presidente de los Estados Unidos.

Observemos que Tom Clancy desarrolla toda una saga de novelas en la que el protagonista es Jack Ryan, quien primero colabora con la CIA y luego, por medio de James Green, entra a trabajar en esta agencia de inteligencia.

A lo largo de la saga de novelas de este autor, Jack llega a director de la CIA y luego también a Presidente de los Estados Unidos, un paralelismo o venia del autor con el presidente George H.W. Bush, que también fue director de la CIA. George H.W. Bush estuvo en el cargo de director de la CIA del 30 de enero de 1976 al 20 de enero de 1977.

En la Casa Blanca, el presidente Edward Bennet se reúne para hablar sobre el asesinato de Hardin con los directivos y agentes de la CIA James Cutter, Bob Ritter, James Greer y Jack Ryan. Observamos a Jack llegando a la Casa de Gobierno, en medio de un día rutinario y de sus tareas cotidianas de enorme compromiso con su país. Es decir, un sujeto cuya cotidianeidad se define según un *sistema de ritos*, rasgo del *western*.

El Presidente habla sobre todo lo ocurrido con James Cutter, director de la CIA. Plantea que el tema es de preocupación en su administración ya que ha hecho una promesa de campaña y debe cumplirla. Hablan en código y de forma solapada, ya que el presidente Bennet no puede dar formalmente la orden de que se despliegue toda una operación militar y enviar tropas a buscar a los autores del asesinato de Hardin y su familia. También plantea que los carteles de la droga representan un «peligro claro e inminente» para los Estados Unidos. Recordemos que esta película se estrenó un año después de la muerte de Pablo Emilio Escobar Gaviria, y el momento en que se estaba filmando es justamente cuando este narcotraficante muere.

Todo esto podría relacionarse con que en 1986, el presidente Ronald Reagan había declarado que las drogas eran «una amenaza para la seguridad nacional norteamericana», y esta definición orientada a la defensa pronto sería vital para la expansión militar de la guerra contra las drogas. Por su parte, el Cartel de Medellín junto a Pablo Escobar perpetró varios asesinatos, como el magnicidio de Luis Carlos Galán, y fue responsable de la explosión del vuelo 203 de Avianca, que causó la muerte de 107 pasajeros, entre los que había dos ciudadanos norteamericanos.

Como apunta Linton (2015), con la presidencia de George H.W. Bush en 1989 y la caída de la URSS, el peligro de atentados a funcionarios e instituciones financiados con dinero de la droga permitió redirigir las funciones de las unidades de inteligencia que se reorganizaron. Uno de los funcionarios de George H.W. Bush fue Dick Cheney, quien ya consideraba

una cuestión geopolítica al tema de la droga para financiar actos de terrorismo.

Luego, durante la presidencia de Bush Hijo, Cheney, en el cargo de vicepresidente, fue quien direccionó a los militares para que combatieran el «narcoterrorismo». Como explica el mencionado autor, este concepto era nuevo, pero se convirtió en una amenaza inminente para Occidente. De esta forma, George H.W. Bush, a fines de su mandato en 1992 y ya en campaña presidencial, declaró la *war on drugs*.

Vemos llegar un auto a la hacienda de Ernesto Escobedo, en Cali, Colombia. Así observamos los grandes despliegues escénicos en planos generales para dar cuenta del naturalismo, rasgo del *western*. Este es utilizado tanto para mostrar los escenarios colombianos como para recrear otra hacienda, la de Nápoles, propiedad de Pablo Escobar, presente en el imaginario de los espectadores, ya que fue vista en las noticias tanto de Colombia como de los Estados Unidos en años anteriores al estreno de esta película. Vemos que el actor se parece físicamente a Escobar, pero se nos informa mediante títulos que se trata de la hacienda de Escobedo que está en Cali. Luego de la muerte de Escobar, los jefes del Cartel de Cali siguieron en la mira de los Estados Unidos. Y no hay que olvidar que los capos de este Cartel comenzaron siendo socios del Cartel de Medellín, aunque posteriormente terminaron enfrentándose. De esta forma, mezclando información que había salido en las noticias y era conocida, representándola de forma diferente, se insinúa que ambos carteles son del mismo perfil.

En el auto que se aproxima viaja el coronel Félix Cortez, junto a su mano derecha y guardaespaldas, Sipo. A Félix Cortez lo ha contratado Ernesto Escobedo para que le dé información y protección. Cortez habla con Escobedo y le dice que ha sido un error utilizar la información que él le da para matar a un empresario, que si bien le ha robado, era amigo y aliado del Presidente de los Estados Unidos. El impacto de este crimen en el que Escobedo terminó con la vida de toda la familia Hardin ha sido fuertísimo. Cortez le pregunta a Escobedo si comprende la gravedad de lo que hizo. Escobedo le responde que si dejaba vivos a los hijos de Hardin, ellos, de adultos, buscarían vengarse.

Cortez le recuerda a Escobedo que con la información que le brinda logra mantenerse vivo, pero le advierte que no puede usarla para tomar decisiones impulsivas, porque si lo hace, dejará de colaborar con él y terminará muerto. Escobedo le pregunta quién es el nuevo informante, pero Cortez le dice a Escobedo que Castro no le pedía nunca la fuente de información. Escobedo le retruca que Castro no le pagaba lo que le paga él y adivina: «Estás usando a una mujer». Esta referencia imprecisa, a un jefe anterior de apellido Castro (apellido común en muchos lugares de América Latina), es un indicio solapado de lo que luego se dirá con todas las letras ya que Félix es un ex agente del servicio secreto cubano y sus comentarios solapados abrevan a que también Fidel Castro estaba al tanto de los vínculos entre la inteligencia cubana y los carteles de la droga.

En otra escena, Jack Ryan está en su casa, pasando unos momentos con sus hijos pequeños y su esposa. Así se caracteriza al protagonista de esta historia: fuertemente anudado a su entorno social y a su familia, rasgo del *western*. Por un llamado telefónico se entera de que al almirante James Greer le han diagnosticado un cáncer terminal. Greer es subdirector de la CIA, donde Ryan trabaja. Jack va a visitarlo al hospital, y Greer, al saberse muy enfermo, le pide a Jack que esté presente en la agencia para vigilar el trabajo en su ausencia. También le aconseja cubrirse siempre las espaldas ya que esa es la manera de manejarse en la CIA. Desde el principio se nos presenta al personaje de Jack Ryan con las características del arquetipo del solitario, y aquí además adopta la caracterización del incorruptible hombre de la ley, propia del *western*.

Jack Ryan es nombrado subdirector interino de la CIA, dada la enfermedad de Greer. Los integrantes de la CIA le explican que se necesitan fondos para el programa de Inteligencia que ayuda a los colombianos y deben hablar con la comisión del Congreso para que le den un aumento a fin de llevar a cabo las operaciones en curso de la CIA en Colombia. Le dicen a Jack que los fondos tienen como finalidad el asesoramiento a los colombianos. Sin embargo, tanto James Cutter como Robert Ritter planean enviar tropas norteamericanas a Colombia para combatir el narcotráfico y destruir sus instalaciones, con estos fondos. Para esto, Bob Ritter quiere cubrirse por si llega a pasar algo, por lo cual le pide una autorización por escrito a James

Cutter, con la orden de llevar adelante la operación Reciprocidad, que destinará tropas a acabar con los narcos.
Tanto Cutter como Ritter hablan de Ryan y dicen que es un *boy scout* y no debe saber nada, aunque para Ritter se hace muy difícil ocultarle las cosas a Jack Ryan. Más que nada en ese momento en que ha sido nombrado Subdirector de la CIA, debido a la enfermedad de James Greer.
En la ciudad de Panamá, Robert Ritter se contacta con John Clark para que lleve adelante la operación Reciprocidad. Discuten el trato. Clark duda de que el Congreso haya aprobado el envío de tropas. Sin embargo, Ritter le dice que lo único que buscan los políticos es ganar las elecciones. John Clark le plantea que necesita hombres entrenados en guerrilla, y debe estar el dinero en su cuenta corriente antes de llevar adelante la operación.
Con la identidad falsa de Roberto Landa, Cortez llega a los Estados Unidos. Según manifiesta a la funcionaria que lo atiende, es un empresario que construye tractores y luego los vende. Sale con Moira Wolfson, quien trabaja como secretaria del director del FBI y es compañera de Ryan. Por esta relación con Moira, Cortez obtiene toda la información.
La esposa de Ryan, Cathy Muller, está en medio de un almuerzo de trabajo con otros colegas y se encuentra con Moira, a quien saluda. No llega a ver de cerca a Cortez, alias Landa, ya que este ha ido por un taxi. Ambas mujeres hablan del acompañante de Moira, quien describe a Landa como la versión latina de Jack Ryan.
Por su parte, Jack ha desencriptado, junto a Peter, uno de sus colaboradores, unos documentos con toda la historia comercial de Hardin. De este modo, han descubierto la relación de Hardin con los carteles de la droga colombianos. Y saben que Hardin ha sido uno de los lavadores de dinero de esas organizaciones. Esto se lo trasmite en una reunión al Presidente. Este plantea que lo conocía desde hacía más de cuarenta años y que será un escándalo cuando lo sepa la prensa. Jack aconseja al presidente Bennet zanjar el tema planteando que eran muy buenos amigos y de este modo mostrar que no tiene nada que esconder.
John Clark ha ido a ver al capitán Ramírez. Reclutan a los hombres de Ramírez que formarán el comando que irá con él a Colombia para la

operación Reciprocidad. Uno de los hombres más intrépidos que observa en los ejercicios es Domingo Chávez.

El presidente Bennet se encuentra en plena campaña de reelección presidencial. Mientras, Ryan es interpelado por la comisión del Senado. La senadora Mayo es quien le hace las preguntas más incisivas. Ella está de acuerdo en apoyar a los colombianos en la lucha contra los carteles, pero compara la petición de pedido de mayores fondos con el inicio de la guerra de Vietnam. Le pregunta a Ryan con claridad si no se utilizarán esos fondos para ningún tipo de envío de tropas o de operaciones especiales. Ryan se compromete ante esa comisión a no enviar tropas a Colombia, ni realizar maniobras de guerra. Así aparece la aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western.* Este rasgo será interpelado durante toda la película al presentarse de la mano de un conflicto de intereses.

En tanto, llega a Colombia la fuerza de tropas especiales dirigida por John Clark contra el cartel colombiano. Robert Ritter le avisa a Cutter que ya están las tropas en Colombia poniendo en marcha la operación Reciprocidad.

Jack Ryan va a la Casa Blanca a reunirse con el presidente Bennet. Hablan del dinero de Hardin, seiscientos cincuenta millones de dólares. Además el Presidente de los Estados Unidos pretende tomar el dinero de la droga de su amigo asesinado, lo que presenta el argumento del conflicto económico, rasgo de *western*. Por esto Ryan le plantea al Presidente que debe averiguar el origen exacto de los fondos. Bennet le ordena a Jack ir a Colombia a investigar ese asunto.

Jack necesita consejo y por eso va al hospital a ver al almirante James Greer, le cuenta todas las novedades y le plantea que el Presidente lo ha enviado a Colombia. Greer le dice que si al llegar a Colombia necesita ayuda, busque a John Clark. También le pregunta por Ritter y si le ha dado problemas. Jack le dice que Ritter por el momento no le ha generado molestias, sin embargo Greer duda de eso y le pide que no le saque los ojos de encima. Jack observa en esa visita el estado de deterioro que ha ido sufriendo Greer durante su estancia en el hospital.

En Colombia John Clark dirige la operación Reciprocidad. El capitán Ramírez le informa a Clark que ya han puesto las bombas en las posiciones

estratégicas y están listos para detonarlas. Clark da la orden, y vuelan hangares donde hay aviones del Cartel de Cali que transportaba la droga. Ryan llega a Bogotá, donde lo recibe una agente de la DEA. En el camino, Jean Fowler le muestra las fotos de los integrantes del Cartel que persiguen. De esta forma Ryan se entera de uno de los miembros que le hace toda la inteligencia a Escobedo y del cual no tienen ni su foto ni su nombre, pero saben que existe, se trata de Félix Cortez.

Escobedo y Félix Cortez hablan de cómo han hecho explotar sus hangares y sus mercancías. Cortez le plantea a su mano derecha, Sipo, que ese ataque a las propiedades de Escobedo puede ser una verdadera oportunidad.

Las tropas norteamericanas han seguido destruyendo las instalaciones del Cartel de Escobedo. En medio de la selva encuentran una «cueva» donde fabrican cocaína y la destruyen. Escobedo recorre las inmediaciones en ruinas de industria de drogas y promete venganza, otro de los rasgos del *western*.

Esta «cueva» donde se produce la cocaína en el medio de la selva nos remite a la época en que se destruyó Tranquilandia.

El director del FBI, Emile Jacobs, debe viajar a Colombia ya que él es experto en temas económicos y podrá ayudar a Jack Ryan a rastrear el origen del dinero de Hardin. Le da el fin de semana libre a Moira Wolfson, y esta llama a Roberto Landa, en realidad Félix Cortez, para concertar un encuentro. La llamada de Moira se recibe en Maiquetía, Venezuela, donde se encuentra la operadora que redirige las llamadas de Cortez. Moria y Félix Cortez pactan verse el fin de semana.

Mientras llega el director del FBI, Emile Jacobs y otros agentes y expertos son recibidos por Jack Ryan y el embajador de los Estados Unidos en Colombia. Sin embargo, el grupo de funcionarios norteamericanos es atacado mientras viaja en auto, les dispara un grupo de sicarios, que termina asesinando a todos excepto a Jack Ryan.

En tanto, Cortez va a los Estados Unidos a encontrarse con Moira y la mata, de esta forma termina con una testigo incómoda.

Escobedo se entera del atentado al convoy norteamericano y le dice a Cortez que no fue él, pero que todos sospechan de él. Cortez le dice que quizás se armó a propósito para que pareciera que fue Escobedo. Entonces Escobedo

llama a los otros capos para que todos se reúnan y vean cómo se arregla ese problema ya que con el atentado se han echado al gobierno norteamericano contra todos los capos de los carteles colombianos.

Esto podría estar reelaborando el atentado sucedido en Colombia contra el candidato a presidente Carlos Pizarro Leongómez, por la Alianza-Democrática M-19, partido que surgió luego de que muchos integrantes del M-19 aceptaran dejar las armas, acordar la paz con el gobierno y reintegrarse a la vida civil. El atentado contra este líder de la izquierda colombiana se dio el 26 de abril de 1990. Desde algunos lugares se apuntó que detrás de este atentado también estaba Pablo Escobar. Sin embargo, el mismo Pablo Escobar negó haber tenido implicancia en el asunto y en cambio apuntó a que los verdaderos responsables de este crimen eran los servicios de seguridad. Lozano y Caño (1990) apuntan que Escobar aclaró todo esto mediante una carta que hizo llegar a los medios de comunicación firmada por él y con su huella digital. Además explicó que él había ayudado durante muchos años a ese movimiento guerrillero dando albergue a varios miembros del M-19 con quienes no tenía conflictos pendientes en ese momento.

Ante los reproches de Escobedo de que Cortez nunca le da una respuesta clara de lo que ocurre, Cortez le comunica su opinión, le dice que ha sido alguien del mismo Cartel de Cali y que lo ha hecho para que parezca que es Escobedo. Este, al verse acusado de algo que no hizo y en la mira del gobierno norteamericano, llama a uno de sus socios, Rojas, y le pregunta si ha sido él, pero la respuesta es negativa. Escobedo recibe los reproches de Rojas por el atentado. Ante la insistencia de Escobedo de que no ha sido, ambos acuerdan reunirse con todos los jefes para resolver el asunto. Sin embargo, esta llamada está siendo rastreada y escuchada desde Fort Huachuca[131] en Arizona. Luego de la charla de Escobedo y Rojas, Cortez llama a Rojas, a quien le comenta que ha observado que Escobedo tiene miedo y que si bien Rojas no escuchó la conversación, seguro dio en el clavo con lo que le dijo.

[131]Fort Huachuca: es una base del ejército de los Estados Unidos. Se encuentra en el condado de Cochise, al sureste de Arizona, aproximadamente a 24 kilómetros de la frontera con México. En este lugar se encuentra un radar aerostático equipado, uno de los varios mantenidos por la DEA.

Jack regresa y es recibido por su esposa Cathy. Trae en el avión los cadáveres de los agentes asesinados en el atentado. En el viaje de camino a casa, Cathy le plantea que es extraño que el mismo día hayan muerto Emile Jacobs en Colombia y Moira Wolfson, la secretaria de Emile Jacobs, en los Estados Unidos. A Jack también le sorprende. Cathy le cuenta que se había encontrado con ella, quien estaba con un amigo que era parecido a Jack, pero en versión latina. Así, indagando el asesinato de Moira Wolfson, los investigadores encuentran una grabación con la voz del amigo de Moira Wolfson. Jack manda a revisar el audio para encontrar la identidad del hombre.

En el Golfo de Panamá hay un portaviones norteamericanos del que despegan aviones que dan apoyo logístico a las tropas que están en tierra llevando la operación Reciprocidad. Están esperando la llegada de los capos.

El grupo de la operación Reciprocidad, coordinado por John Clark, arma una emboscada en la que mueren los capos Rojas Díaz y Fernández Vega, y lanza un proyectil. De esta forma terminan con todos los capos, menos con Escobedo y Cortez/Landa, porque ambos llegaron tarde. Así observamos cómo se pone de manifiesto la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western*.

Tras la explosión se sabe que hay daños colaterales: en la casa donde se reunían los capos estaba uno de los hijos pequeños de uno de estos jefes del narcotráfico. Esto no estaba en los planes de Cutter ni del presidente Bennet. Y así Cutter se lo manifiesta a Ritter.

Esto podría recordar el atentado que sufrió Pablo Escobar en una de las propiedades donde vivía junto con su familia. Se trataba del edificio Mónaco. En ese acontecimiento resultó herida y afectada en su audición Manuela Escobar, hija menor del narcotraficante, el 13 de enero de 1988, cuando era aún una niña pequeña. Vemos que se reelabora esta historia de una forma diferente, ya que este hecho se produjo por una guerra entre Pablo Escobar del Cartel de Medellín, y los capos del Cartel de Cali. De este modo, se mezclan las historias y solapadamente se expone que los hechos pueden haber sucedido de modo distinto a como han sido contados por los medios. Luego de la muerte de Pablo Escobar, en apariencia, el Cartel de

Medellín quedó descabezado por el Cartel de Cali, motivo por el cual desde los Estados Unidos se direccionaron los esfuerzos a combatir al Cartel de Cali.

Continuando con la trama, Jack y su gente han detectado un audio en la grabadora de Moira. El registro de voz es coincidente con los audios obtenidos entre Rojas y Cortez luego de la llamada de Escobedo captada desde Fort Huachuca. Así descubren la identidad del asesino de Moira: Félix Cortez, ex agente del servicio secreto cubano.

Jean Fowler le avisa a Jack lo que ocurre en las noticias y el atentado a los jefes de los carteles. Jack investiga, al igual que lo hace Cortez. Cada uno por su lado se da cuenta de que han sido tropas norteamericanas las que han llevado adelante esos atentados. Cortez se contacta con Cutter y le dice que sabe que han sido los norteamericanos quienes han perpetrado el atentado, y le propone verse en Panamá.

Al encontrarse, James Cutter y Félix Cortez, este le propone a aquel acabar con Escobedo y luego ayudar a los Estados Unidos regulando y estructurando el tráfico de drogas. Cutter le pregunta a cambio de qué sería todo eso. Cortez le dice que él también necesita posicionarse con lo que queda del Cartel de Cali. Por este intercambio Cutter tiene que hacerle saber la posición de las tropas que han llevado adelante toda esa operación cortándoles las comunicaciones y de este modo poder interceptar a los soldados. Así, y con la propuesta de Cortez de constituir una comunidad defensiva, se hace presente otro rasgo del *western*.

Jack va a ver a Greer, cuyo estado de salud es ya muy grave. Luego habla con uno de sus colaboradores de la CIA, Peter, quien se encarga de descifrar claves para que trate de decodificar un archivo de la operación Reciprocidad. Este archivo está en la computadora de Ritter, y Peter le explica a Jack Ryan cómo hacer para entrar a la computadora de Ritter desde su propia computadora. Jack entra a ver los archivos, y Peter le avisa demasiado tarde que debe entrar a ver el archivo cuando Ritter no esté en su computadora porque de lo contrario se daría cuenta de que estaban entrando en su máquina. En eso, llega Ritter a su oficina y enciende su computadora ya que debe borrar todos los registros que lo involucran con la operación Reciprocidad. Jack se da cuenta de que está al borde de ser descubierto y

trata de distraerlo. Lo llama por teléfono mientras sigue leyendo los archivos y le habla a Ritter de temas intrascendentes. Sin embargo, Ritter se da cuenta de que Jack está entrando en el archivo de operación Reciprocidad. Ritter intenta borrar el archivo, pero Jack alcanza a imprimirlo. Entonces Ritter va a la oficina de Jack, y discuten. Así Jack se entera de que lo usaron para pedir los fondos al Congreso. Además Ritter le dice a Jack que se ha cubierto las espaldas con un papel que certifica y firma Cutter, en el que dice que Ritter fue autorizado por el presidente de los Estados Unidos para llevar toda la operación Reciprocidad adelante, pero que Jack está totalmente descubierto.

Jack recibe la noticia de la muerte del almirante James Greer. Al entierro concurre Jack junto a su esposa, también varios miembros de la CIA y el presidente Bennet, quien lo recuerda como un hombre honesto y con coraje.

En territorio colombiano las tropas americanas han quedado solas y a merced de los ataques enviados por el Cartel de Cali, intentan comunicarse, pero están aislados y no reciben apoyo ni ayuda de nadie. Jack se da cuenta de que van a abandonar a su suerte a las tropas enviadas a Colombia y recuerda el consejo de su amigo el almirante Greer de buscar a un hombre que sabe cómo manejarse militarmente y conoce la coyuntura de los carteles de la droga en Colombia de no tener apoyo logístico del Estado norteamericano, John Clark. Este personaje junto con Jack Ryan se repite en las novelas de la saga de Tom Clancy. Clark es descripto como un militar que se unió a la Armada durante la Guerra de Vietnam, y participó en diversas operaciones especiales. A lo largo de su experiencia militar ha estado en diversos conflictos, como la crisis de rehenes en Irán, varias misiones en la Unión Soviética y la Guerra del Golfo, y claramente conoce bien el conflicto con los carteles de la droga en Colombia.

Es precisamente John Clark quien ha sido conectado por Ritter para comandar la tropa de operación Reciprocidad que ha estado llevando adelante la guerra oculta contra el Cartel de Cali en Colombia.

Por su parte, John Clark no ha recibido la ayuda prometida, y sus tropas, que han desarticulado los laboratorios de Escobedo ocultos en la selva, han quedado solas, sin que él haya podido ir a rescatarlos ni se haya podido comunicar con ellos. Le han dicho que no hay satélite para que se pueda

comunicar. Pero en realidad el gobierno de los Estados Unidos y la CIA abandonan a sus hombres por razones políticas. Ritter le hace saber a Clark que no pueden ir a rescatar a los soldados en una comunicación telefónica, luego le pasa el teléfono, y Clark habla con Cutter, quien le dice a Clark que Jack Ryan va para Colombia y que una vez eliminado Ryan se restablecerá la operación para que saque a su tropa de Colombia.

Al llegar al aeropuerto, Jack Ryan es interceptado por John Clark. Luego llama a Ritter y le informa que ha matado a Jack Ryan, que debe restablecer la operación tal como prometió. Pero Ritter le corta el teléfono. Jack estaba escuchando atado y amordazado. Así, John Clark corrobora que Ritter y Cutter lo han engañado, y desata a Jack, y juntos buscan rescatar a los soldados. Buscan alquilar un helicóptero con un piloto que los lleve. Y viajan hasta la última posición conocida de las tropas. De este modo se forma una agrupación de defensa contra el otro, rasgo del *western.*

Ryan y Clark sobrevuelan la selva y en medio de las aguas de un río ven el cuerpo de uno de los soldados, John Clark lo identifica como uno de sus hombres. Aterrizan y recorren las inmediaciones del río entre rocas y vegetación. Encuentran huellas de sangre en dirección a la corriente. Entre la espesura de la vegetación aparece enfurecido el soldado Domingo Chávez y enfrenta e insulta a John Clark, reprochándole que dejó solos a los soldados muertos y también a los que han atrapado y siguen prisioneros. Jack Ryan lo detiene y le dice que no fue culpa de Clark sino suya.

Entre los tres planifican qué hacer, y de este modo Jack Ryan va a la casa de Escobedo, pide hablar con ese capo, por el tema del dinero de Hardin. Mientras, Chávez y Clark permanecen escondidos para darle apoyo desde afuera, con lo cual se hace presente la agrupación de defensa contra el otro, rasgo del *western*.

Ernesto Escobedo atiende a Jack Ryan, y este le habla de Peter Hardin, quien era cliente del café que exporta Escobedo y de la deuda de dinero que dejó. Le ofrece un intercambio, ya que Cortez planea matar a Escobedo y su familia y quedarse con el mando del Cartel, le hace escuchar la cinta donde Cortez habla con Cutter y le comenta su plan. Llega Cortez, y Escobedo le presenta a Jack Ryan. Jack ha ido a ofrecerles un intercambio, se trata de los soldados que aún están retenidos por ellos, a cambio de Cortez, y Ryan le

hace escuchar a Escobedo, la cinta donde Cortez le entrega a Escobedo a Cutter.
Ernesto Escobedo ya está a punto de matar a Cortez, pero llega Sipo, guardaespaldas y mano derecha de este último, y le dispara a Escobedo y su guardaespaldas.
Sipo está por disparar contra Ryan, pero desde afuera Domingo Chávez le dispara a Sipo, y Ryan logra huir con la grabadora. En tanto, John Clark entra en la propiedad de Escobedo y junto a Jack baja a las catacumbas donde están encerrados los soldados norteamericanos sobrevivientes. Mientras, Cortez busca al resto de los hombres de Escobedo y les dice que cierren el lugar porque el norteamericano ha matado a Escobedo.
En un momento Jack deja encendido el grabador con la voz de Cortez. Este lo encuentra, Jack lo ataca, y comienzan una pelea. Cortez queda aparentemente derrotado por una parva de leña que le ha caído encima.
John Clark y Chávez llevan a los soldados heridos hasta el helicóptero, disparando contra los hombres de Escobedo. Jack intenta salir por el techo del lugar. En medio de los tiros, Jack trepa al helicóptero que ha vuelto para rescatarlo. Sale Cortez y sigue disparando al helicóptero, pero Domingo Chávez le dispara y acaba con él. John Clark logra meter a Jack en el helicóptero, y terminan huyendo todos del lugar.
En la Casa Blanca Jack se reúne con el presidente Bennet. Hablan sobre los últimos acontecimientos, y Bennet le plantea que al igual que a Jack le han ocultado muchas cosas que son preocupantes. Que hay que aclarar todo e identificar a los verdaderos culpables. Pero hay que hacerlo con delicadeza. Jack, indignado con todo lo que ha visto y vivido, le pide al Presidente que no diga que no sabía lo que ocurrió ya que con sus decisiones y sus órdenes terminó con la vida de los soldados que viajaron en misión a Colombia, como también con la vida de civiles inocentes. Bennet le dice que no puede atreverse a darle sermones a él, que es el primer mandatario de los Estados Unidos. Ryan le dice que esa no es su intención, pero que como Director de Inteligencia en funciones deberá informar al Comité Disciplinario del Senado. El Presidente le dice que no lo hará, porque ahora tiene una ficha del gran juego y debe guardarse esa ficha, porque posiblemente en algún momento la va a necesitar, y Bennet saldrá con esa ficha a ayudarlo

canjeando esa ficha. Sin embargo, Ryan solo le contesta que no tienen nada más que hablar.

Bennet ve a Ryan irse y le dice que los Estados Unidos no pueden permitirse otro escándalo, el pueblo en defensa propia rechazará la posibilidad de otro engaño que llegue a la cúpula del poder. La culpa recaerá sobre Jack. Cutter y Ritter recibirán lo suyo, pero no será mucho. Y luego se dedicarán a hacer dinero dando conferencias de veinte mil dólares la hora. El resto de la culpa recaerá sobre Greer y su reputación ya que Jack en su caída lo arrastrará, finalmente Jack será «la más fea del baile». Jack le contesta al Presidente que él no sabe bailar. A Jack Ryan, al igual que a los hombres que componen las tropas que van a Colombia, el capitán Ramírez, Domingo Chávez y John Clark, y también a las tropas de hombres que quedan atrapados por ir a combatir las drogas, les cabe el arquetipo del veedor blanco (Pratt, 2011), que con sus ojos imperiales y sus acciones militares ha defendido las políticas de los Estados Unidos en su guerra contra las drogas, tan relacionadas con la destrucción de la sociedad norteamericana y contra narcotraficantes ligados al comunismo irradiado por Cuba. Se trata de personas que luchan por su país y por defender los valores que ven atacados. Pero estos veedores blancos también observan que su sociedad es atacada por la corrupción política y moral de aquellos que han sido elegidos para conducir su destino. De esta forma la historia tiene un contenido patriótico, característico del *western*. Además, estos héroes son presentados con la estampa de los *marshalls* del viejo Oeste.

La película pertenece al género del thriller o suspenso, al género bélico y también tiene rasgos del género de la ucronía, en el cual se cambia la realidad de los hechos históricos.

En esta película en particular todo el tiempo se sugiere que el Cartel de Medellín y el Cartel de Cali son lo mismo, ya que se sabe que a lo largo de su historia fueron socios y colaboraron en muchas de sus acciones. También se expone la particular visión que la CIA tenía en esos momentos respecto de ambas organizaciones delictivas. La historia de esta película nos lleva al mundo de los espías de la CIA, donde no hay lugar para los ingenuos. En la dura crítica que hay hacia ese servicio de seguridad, se pone en cuestión su rol, aunque también se destaca cómo el Senado de los Estados Unidos actúa

como organismo de contralor. Además se expone que el peor de todos los funcionarios, y por ende en el cual recae el estereotipo del ser más peligroso y cuestionado, termina siendo el propio Presidente de los Estados Unidos. Esto tiene que ver con que la película se suscribe a la forma de representación de anticonquista, de Pratt (2011), se trata de una anticonquista progresista que apoya a la administración Clinton y pone en evidencia los malos manejos de la administración de George H.W. Bush. Se expone como fundamental que estos hombres que integran las organizaciones como la CIA tengan valores morales y principios. En este universo, incluso los sin ley, como Escobedo, se rigen por un código que sanciona duramente las transgresiones. Por esto al final la mirada más negativa de la historia no se la lleva Escobedo ni los otros narcotraficantes del Cartel de Cali, sino más bien los miembros de los cuerpos de inteligencia, como Félix Cortez, ex agente cubano, y los agentes norteamericanos de la CIA, Ritter y Cutter, en los cuales también se construye el estereotipo del ser peligroso y bandido traidor ligado al poder. La ficción da cuenta de los asesinatos a civiles, militares y funcionarios norteamericanos y colombianos, así como del masivo consumo de drogas en territorio norteamericano. Pese a encarar toda una lucha contra las drogas y de destinar presupuesto y recursos humanos y técnicos, el gobierno de los Estados Unidos no logra terminar con el flagelo. Por otra parte, la corrupción política y los intereses creados de los servicios secretos atravesados por el poder político pueden generar problemas para alcanzar los resultados esperados. Por todo esto el orfanato representado en esta película se observa como un espacio de malestar, temor y falta de cuidado. Observamos así viajes desde los Estados Unidos a Colombia, pero en ninguno de estos países los huérfanos tienen dónde esconderse. Por esto, los seres que habitan el orfanato experimentan miedo y desprotección. Ya que los ciudadanos no reciben protección de las autoridades del centro: existe el control de la justicia gubernamental, pero esta no opera a favor de los huérfanos. La historia termina con Jack Ryan comenzando a comparecer frente al Senado de los Estados Unidos y jurando decir toda la verdad. Jack tiene que salir adelante, en medio de un momento bisagra en su vida, un recambio intergeneracional, con la enfermedad incurable de su mentor y

guía, Greer; con el recambio de un gobierno a otro, de la administración de George H.W. Bush a la administración de Clinton; y con un recambio de enemigos, ya que se había triunfado venciendo al Cartel de Medellín, pero había que terminar con sus socios, con el Cartel de Cali. Y en momentos en que paralelamente hay un cambio mundial con el advenimiento de la globalización, que supone un nuevo lugar para Estados Unidos en el mundo.

2.3.5. *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez

Esta película se puede inscribir en una genealogía de películas, tanto del propio director como de otros directores que se suscriben a una renovación del *western*. En opinión de muchos, esta sería la última parte de una trilogía. Las otras dos serían *El mariachi*[132], de 1992, filmada en México, y su relectura hollywoodense, *Desperado* (1995), aunque también pueden ser vistas como distintas versiones de la misma historia.[133]

En estas tres películas está impresa la preferencia de Rodríguez por el *western*. *Once Upon a Time in México* homenajea a la película *Once upon a time in the west* (1968), de Sergio Leone[134], un *western spaghetti* (es decir, un *western* hecho por cineasta italiano, según Tudor, 1989). Incluso retoma el nombre usado en la película de Leone, pero cambia «el Oeste» por «México». Rodríguez utiliza, además, procedimientos similares a los usados por Leone, como el hecho de que en esta película aparecen actores

[132]En *El Mariachi* (1992), Azul es un hombre que cumple condena en la cárcel. Recibe un llamado de un antiguo compinche, Moco. Ambos años atrás tuvieron negocios juntos, pero a Azul le tocó pagar condena. En tanto, a Moco le fue muy bien y es un exitoso narcotraficante. Moco sabe que Azul se está reorganizando desde la cárcel. Por lo que manda a tres de sus hombres a matarlo. Sin embargo, las cosas no salen bien, y Azul sobrevive. Luego, al pueblo que domina Moco llega un mariachi en busca de trabajo. Todos confunden al mariachi con Azul, y esa confusión hará que las cosas se compliquen.

[133]Esto porque en las tres películas hay un hombre que se enfrenta al poder narco. Un hombre sin nombre y que, caracterizado como un músico tradicional, lleva dentro de su guitarra de mariachi las armas para combatir. En las tres historias hay una mujer hermosa que tiene algún tipo de relación con el capo de la región, pero que tras conocer al mariachi toma un camino distinto. Una de las diferencias que existen entre los films es que en la película de 1992 el protagonista entra en un problema que le es ajeno por un malentendido, mientras que en las otras dos es un hombre que persigue un objetivo. Rodríguez reelabora su propia historia estructurándola en nuevas circunstancias.

[134]A su vez, *Once Upon a time in the west* era una vuelta de tuerca de la película *My Darling Clementine* (1946), de John Fort.

intérpretes de las otras dos películas de esta tríada, pero en roles diferentes, tal es el caso de Danny Trejo y Cheech Marin.

Por otro lado, en *Once Upon a Time in México*, Robert Rodríguez se suscribe a la misma genealogía de películas que incorporan a una figura destacada de la canción al incluir en el reparto al cantante Enrique Iglesias como uno de los laderos del personaje del mariachi, y también al ex músico Rubén Blades. Entre otras podemos mencionar *Mc Bain* (1991), de James Glickenhaus; *Bordertown* (2007), de Gregory Nava; *Machete* (2010), de Robert Rodríguez; y *FastFive* (2011), dirigida por Justin Lin, tradición que también se dio en el *western* (Ver Capítulo 5: apartado «El sistema de estrellas»)

Sin embargo, el argumento de *Once Upon a Time in México* se aleja de los argumentos de los films anteriormente mencionados.

La puesta en escena nos sitúa en México en la época actual. Se nos muestra un lugar en crisis, atravesado por grandes tensiones sociales y graves conflictos políticos.

Volvemos a ver a un personaje central de la película anterior, *Desperado* (1995) de Robert Rodríguez: el mariachi. En el film que analizamos, conocemos su pasado y su familia mediante varios procedimientos de *flashbacks* que muestran su pertenencia a una familia, rasgo que caracteriza al héroe y también está presente en los villanos encarnados en Barillo y en Ajedrez, rasgo característico del *western*.

En esos regresos al pasado, se muestra a Carolina (que también era personaje de *Desperado*) como una mujer bella y valiente siempre al rescate de su compañero-pareja (mariachi). El mariachi habla poco y se ve ágil al escapar de los tiros, o al saltar por los edificios huyendo de sus perseguidores. En los recuerdos que él tiene, nos enteramos cómo era la relación entre él y Carolina. Cómo se conocieron, se enamoraron, se casaron y tuvieron una hija. Los vemos en su cotidianidad, en un tiempo feliz y apacible, que es otro rasgo del *western*. Eran felices pese a que combatían contra el general Márquez, militar cooptado por el cartel comandado por Barillo. Márquez había estado enamorado de Carolina y juró que si ella no era de él, no sería de nadie. Por medio de estos recuerdos, nos enteramos de que en una redada comandada por el Gral. Márquez, mueren Carolina y la

hija de ambos. Así es como el mariachi termina aislándose. Y al igual que en muchas películas de *western*, se convierte en uno de esos habitantes de «el lejano México», de los que no se sabe realmente si son un mito o si de verdad existieron. Así se suscribe al arquetipo del solitario de esta historia. La película está llena de indicios hacia la dura realidad que vive México y donde hay que agruparse y cuidarse unos con otros, por esto el espacio asume en gran medida la caracterización de desierto. En este caso, el mariachi y su familia vivían en el mismo lugar donde viven los artesanos que fabrican las guitarras. Luego de la muerte de su mujer y su hija, él sigue refugiándose allí. Se plantea desde el comienzo que esta comunidad de artesanos lo protege, es decir son una agrupación de defensa contra el otro, que aquí (a diferencia de los *westerns*, en que los otros solían ser tribus aborígenes) son los carteles, sus asesinos a sueldo y los funcionarios corruptos. Este es el único lugar y los únicos momentos dentro de esta película en que México opera como jardín, en los reiterados saltos hacia atrás, en la memoria del protagonista (ver Capítulo 5).

En esta película vemos historias nuevas que van a ir confluyendo en la del mariachi. El arquetipo del veedor está presente, pero aquí es un corrupto agente de la CIA, Sheldon Sands. Llega a México y manda a buscar al mariachi, a quien le propone matar al general Márquez (ver Capítulo 5). Sands le explica al mariachi que Márquez está a las órdenes del narco Armando Barillo. Este indicio nos remite a la realidad mexicana, pues está claro que Barillo está inspirado en el jefe del Cartel de Juárez, Amando Carrillo Fuentes, y el general Márquez está inspirado en el general Jesús Gutiérrez Rebollo, militar mexicano muy prestigioso que —luego se descubrió— estaba a las órdenes de Carrillo.

Sands le cuenta que Márquez tiene el plan de asesinar al presidente de la República y que ese plan tiene apoyo externo. No quiere que Márquez obtenga los réditos y termine llenándose de poder. Por esa razón convoca al mariachi: para que le ponga una bala.

Aparentemente, Sands viene a aplicar la ley y el orden, un rasgo del *western*, pero esta presencia del control del Estado norteamericano en esta película es muy singular. En México, Sands puede hacer lo que quiera. Organizar rebeliones, golpes de estado o cualquier clase de complots que

necesite. Este agente de la CIA está caracterizado como amoral y corrupto. Trata de resolver los problemas que sus jefes le han encomendado, pero también busca sacar provecho. Está caracterizado como alguien con desprecio por la vida humana.

En México se encuentra un ex agente de la DEA, Jorge Ramírez, que busca a Barillo por haber matado a su compañero, el agente Archuleta. Ramírez es otro personaje que responde al arquetipo de solitario, porque al tener un código moral que lo guía, debe hacerle justicia a su compañero muerto. Tiene una conversación con Sands en un restaurante, detrás de ellos se encuentra Barillo junto al médico Guevara. Sands le recuerda a Ramírez cómo fue que este médico drogó al agente Archuleta para que durara un poco más con vida soportando las torturas[135].

El ex agente Ramírez es quien de verdad es incorruptible y opera como hombre de la ley según el rasgo del *western*. Sin embargo, ya no responde a sus jefes en los Estados Unidos, sino a su propio código moral, por esto hace años que está vigilando a Barrillo por su cuenta. Otro indicio de que la ética se encuentra en distintos lugares de la sociedad es que justamente este hombre que es incorruptible es un norteamericano de origen latino.

Sands se conecta con Ramírez para que operen conjuntamente. Y Sands le propone que sea Ramírez quien arreste a Barillo. Sands está en contacto con una persona de la Agencia Federal de la Nación (AFN) mexicana, Ajedrez, para que vigile de cerca a Barillo.

[135]Lo que se cuenta sobre el agente Archuleta en la ficción es muy similar a lo que le ocurrió al agente de la DEA Enrique Camarena, que terminó asesinado. Ernesto Fonseca Carrillo, alias don Neto, fue jefe del Cartel de Guadalajara junto con Miguel Ángel Félix Gallardo y Rafael Caro Quintero. Fueron quienes llevaron adelante el secuestro de Enrique Camarena. En su texto *Los señores del narco*, publicado en 2014 en México por la editorial Grijalbo, Hernández señala que Ernesto Fonseca Carrillo y Rafael Caro Quintero pretendían darle un susto al agente. Por eso, lo secuestraron a la salida del consulado norteamericano en Guadalajara. Según esta autora, dejar a Camarena al borde de la muerte fue obra de Miguel Ángel Félix Gallardo, quien no tenía parte en el secuestro, pero que se enteró por ser quien administraba el inmueble donde lo tenían retenido. Luego del secuestro y del interrogatorio, Camarena les dijo que ellos, la DEA, estaban detrás de Miguel Ángel Félix Gallardo debido a un cargamento de cocaína incautado en Nuevo México y en Texas. Según Hernández, don Neto responsabilizó a Gallardo y su gente por la tortura seguida de muerte de Camarena. La investigación de este asesinato se llamó Operación Leyenda (reporte de investigación clasificado como secreto redactado el 13/02/90 por los agentes especiales de la DEA Wayne Schmitd y Héctor Berrellez). En ella se mostraba la implicancia del caso Irán Contra en la transformación de simples campesinos de amapolas en los grandes narcos que azotaron México.

Tanto Ramírez como el mariachi buscan venganza por asesinatos: uno de su compañero, y el otro de su familia. Ambos personajes están atravesados por la venganza, uno los argumentos clásicos del *western*.

El plan de Sands consiste en que una vez muerto Márquez, él tomará el dinero que Barillo le destinó por el trabajo de sacar del medio al Presidente. Lo mismo planea hacer con Ramírez, para que arreste a Barillo y así asegurarse que no haya ningún cabo suelto. De este modo, en el film también está presente el conflicto económico, otro de los argumentos clásicos del *western*. Pero el plan de Sands falla porque quienes colaboraban con él (Ajedrez, Ramírez, el mariachi, Cucuy) terminan traicionándolo, como se detallará más adelante.

El personaje de Sands terminará enfrentándose a un duelo, al estilo de los *westerns*, pero reelaborado y situado en México, contra Ajedrez.

En esta película también aparece el antagonista propio del *western*, es decir el arquetipo de bandido, el fuera de ley, aquí lo observamos en el «barón de la droga», Barillo, que en determinado momento sufre una transformación física. Este es otro indicio de la historia mexicana real. Pues Amado Carrillo Fuentes, llamado «el señor de los cielos» y jefe del cartel de Juárez, en sus últimos momentos fue muy buscado tanto por autoridades de México como de los Estados Unidos. Murió en un hospital luego de una cirugía plástica para cambiar su apariencia. La intervención habría durado alrededor de ocho horas. Los médicos que participaron fueron asesinados al poco tiempo.

El mariachi ha reclutado a dos amigos, Lorenzo y Fideo, para que lo ayuden a cumplir con su objetivo. Los tres entran con sus guitarras al lugar donde está el primer mandatario y logran salvarlo. Sands le había revelado al principio al mariachi que el plan era permitir que Márquez matara al Presidente. El mariachi resuelve salvarlo, y así una vez más los planes de Sands no salen como estaban previstos.

En esta película encontramos varios temas. En primer lugar, la resolución de la trama y el final desolador que se le presenta a Sands. Él se conectó con las personas idóneas al llegar a México para concretar sus planes, sin embargo, cada uno de esos «colaboradores» terminó por diferentes motivos accionando de acuerdo con sus propias conciencias y sin mediar consulta alguna a Sands. Él comete el error de verlos desde la superficie y no como

son en realidad. Este error de juicio lo lleva al propio Sands al fracaso y la ceguera[136]. Pensemos en esta metáfora que el director le imprime al arquetipo del veedor blanco. La ceguera espiritual que Sands padece lo hace incapaz de reconocer al otro, su padecer y sus sentimientos. Esto lo convierte en un ser sin redención alguna. La historia remite a Edipo[137], que se quitó los ojos para no ver que en realidad había matado a su propio padre y había tenido hijos con su propia madre. En ambos personajes la ceguera del alma termina por distintos caminos convirtiéndose en ceguera real. Edipo termina teniendo en claro las cosas a pesar de su terrible tragedia. Sands, sin embargo, sigue sin encontrar una guía que lo reoriente, porque en realidad no hay razones para que quiera comprender al otro.

Es decir, Sands se equivoca con todos los latinos con quienes se conecta, cree que el ex agente Ramírez, un norteamericano de origen mexicano, busca el crédito por el arresto de Barillo, cuando en realidad busca vengar a su compañero y amigo Archuleta. Supone que Ajedrez es una joven ambiciosa y corrupta que busca el ascenso fácil, cuando en realidad es una mujer leal a su padre, aun cuando este sea un capo del narco. Sabe que Cucuy responde al dinero, pero nunca llega a prever que se venderá a otra persona. Por último, está el mariachi, al que Sands convocó para matar a Márquez y al que también juzga de manera errónea. Es cierto que el mariachi busca vengar a su mujer y a su hija y matar a Márquez. Pero el mariachi no lo ha perdido todo, aún tiene a su nación. Y por esto sigue adelante y salva al Presidente.

En síntesis, el tema es que los norteamericanos juzgan por igual a latinos, mexicanos norteaamericanos y mexicanos sin mediar matices. Los ven como prefieren verlos y no como realmente son, pues no hacen el intento de conocerlos de verdad. Esto perjudica a los latinos, pero también a los norteamericanos.

En esta forma el director Robert Rodriguez se centra en marcar los desmanes de Sans, un funcionario corrupto de la CIA y de origen anglicano

[136]El día que se va a atentar contra el presidente, Sands es capturado, y sus raptores lo dejan ciego. Le pide ayuda a un niño que vende chicles en la calle. Esto es una referencia a la película *Per qualche dollaro in più* (1965), de Leone, donde uno de los ayudantes del protagonista es un niño también.

[137]El personaje protagónico de la tragedia *Edipo Rey*, de Sófocles.

que se involucra en la corrupción y en turbias operaciones políticas en otro país. De este modo, trabaja en esta película subvirtiendo los estereotipos, y mostrando la peligrosidad que existen en los seres peligrosos que se corrompen y pactan con el poder y la delincuencia, cualquiera sea su origen étnico.

Esta singular forma de percibir a los latinos y de rearmar los estereotipos podría explicarse con que este film se suscribe a la forma de representación de rasgos autoetnográficos en tanto su director, aunque instaurado en la industria de Hollywood, es originario de México. Los atentados a altos funcionarios es un tema presente en la película y según observa Mang Palacios (1994) estos atentados han sido recurrentes en la historia de México. El siglo XX inauguró esta saga de atentados con el asesinato de Francisco I. Madero y su vicepresidente, José María Pino Suárez, en 1913. El ex presidente general Álvaro Obregón es asesinado en 1929. El presidente Pascual Ortiz Rubio en 1930 recibe un atentado que lo tuvo hospitalizado; dimite dos años después. El presidente Manuel Ávila Camacho sufre un atentado dentro del Palacio Nacional, aunque sale ileso porque llevaba chaleco antibalas. En 1984, en un desfile frente al Palacio Nacional de la Ciudad de México, arrojan una bomba para asesinar al presidente Miguel de la Madrid. Alejandro Carrillo Castro, director del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), desvía el artefacto que estalla. También hay que mencionar el asesinato de los candidatos presidenciales Manuel Clouthier, en octubre de 1989, del Partido Acción Nacional (PAN), y de Luis Donaldo Colosio en marzo de 1994 del Partido Revolucionario Institucional (PRI), así como el de José Francisco Ruiz Massieu (secretario general del PRI) en septiembre de 1994, entre otros. Rodríguez González (2013) plantea en su artículo sobre el centenario del asesinato del presidente Madero que la historia de ese atentado, como otros sucesos de la historia mexicana, estuvo mediada por la relación bilateral con los Estados Unidos, ya que en muchas ocasiones el vecino del norte se manejó «metiendo la cuchara en los frijoles ajenos», para aludir al intervencionismo norteamericano con una analogía de color local.

La película de Rodríguez pertenece al género de acción, que está a mitad de camino entre lo testimonial y la ucronía. Sostengo que se la puede inscribir en un esfuerzo por brindar una renovación al género del *western*.

Rodríguez arma una historia en la que encontramos conspiraciones, venganzas y traiciones. Pero estas operaciones vienen de ambos lados, tanto de los propios mexicanos como de los vecinos anglos que supuestamente acuden a ayudarlos.

Es interesante observar que en el guion escrito por Rodríguez se juega con los nombres de los personajes para caracterizarlos y construir sus circunstancias[138].

La ficción de la película nos lleva a un México que está en medio de una incipiente revolución. El film fue hecho en el año 2003, a mitad del sexeño del presidente Vicente Fox (2000-2006), esa fue la primera vez que llegaba al poder un representante del PAN. Antes, el PRI había gobernado el país desde 1929 hasta el 2000, año en que llegó Fox, quien promete dar

[138]En primer lugar, el personaje de Armando Barillo tiene un nombre que no disimula su similitud con el del narcotraficante Amado Carrillo. Por otra parte, tenemos un personaje de quien no sabemos hasta el final sus intenciones, es Ajedrez: al principio parece responder a Sands, luego sabemos que es leal a Barillo ya que es su hija. Ajedrez podría aludir al juego de tablero, en tanto se moviliza siendo un alfil crucial para desencadenar el fracaso final de Sands y el escape de Barillo. Cucuy es un personaje encargado, primero, de encontrar al mariachi, y luego, de vigilarlo. Va a venderle información a Barillo, quien después de recibirla lo manda matar. Su nombre significa «fantasma encargado de asustar a los niños». En otras regiones de América Latina se lo llama «coco» o «cuco». El perro chihuahua de Billy lleva por nombre Moco, que hace referencia al personaje de la primera película, *El mariachi* (1992) de Robert Rodríguez. Sands planifica unas largas vacaciones en una playa paradisíaca, luego de conseguir llevarse los millones del pago que Barillo hará a Márquez. El vocablo *sands* en inglés significa «playa». Por último, el personaje del mariachi no tiene nombre. Esto podría ser una referencia a la trilogía de *western* encarada por el director Leone, en que el personaje sin nombre es interpretado por el mismo actor (Clint Eastwood), a veces caracterizado como «el rubio» o «el manco», pero no porque ese fuera su nombre. En *Per un pugno di dollari* (1964), de Sergio Leone, el rubio está en medio de dos patrones. Al final de la cinta decide irse, pues quedará nuevamente entre dos bandos: el gobierno de México y el gobierno de los Estados Unidos. Concluye que sería demasiado peligroso y se va. En cambio, cuando el mariachi de *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez, termina de salvar al Presidente, y este le pregunta quiénes son él y sus amigos, en realidad quiere preguntarle quién los mandó a salvarlo. Al tener que dar cuenta de su identidad, el mariachi le contesta: «Somos hijos de México». También es una referencia a otra película en la que Leone fue productor y trabajó como codirector, aunque no figura en los créditos: *Il mio nome è Nessuno* (1973), del director Tonino Valerii, en la que el personaje así caracterizado es justamente usado para dar nombre a la obra. Cuando Cucuy lo va a buscar, pregunta por «él». Lo caracterizan como el mariachi, pero no se sabe su nombre. Esta referencia que hace Rodríguez a la obra de Leone con el «sin nombre» de su personaje es intencional y tiene un propósito definido, pues en el caso particular del mariachi, sí sabemos que es un hombre tradicional de México, por su caracterización como un músico folklórico. Y lo que Rodríguez logra imprimir es que en cada mexicano hay un héroe que puede salvar a su nación, sin esperar recompensa económica alguna ni honores por ello.

resolución a los crímenes del narco. Sin embargo, las esperanzas puestas en esa renovación política fracasaron dado que los vínculos que hay entre política y narcotráfico son muy profundos. El director de alguna manera nos muestra una operación del Gobierno norteamericano en su *war on drugs* en México, pero también se advierte el motivo del fracaso de todas estas acciones, tanto del lado norteamericano como del lado mexicano: la corrupción de los individuos y el poder de compra de las voluntades por parte de los carteles del narcotráfico.

El director Robert Rodríguez toma sucesos de otro sexeño mexicano, el del presidente Miguel de la Madrid, que se extendió de 1982 a 1988[139]. Este presidente, en términos de Hernández (2014: 125), llegó a la primera magistratura con el lema «la renovación moral»; sin embargo, muchos de los funcionarios de las administraciones de Echeverría y López Portillo ocupaban cargos en el nuevo gobierno, por lo que los narcos tenían contactos que los ayudaban a mantenerse impunes. Así, retomando un caso Camarena ocurrido durante ese sexeño, debe recordarse que el sindicado como responsable de la muerte del agente Camarena fue Miguel Ángel Félix Gallardo, quien era cuñado del ex presidente Echeverría.

Mientras tanto, para esa época, como destaca Hernández (2014: 89), el presidente Ronald Reagan, quien estaba en su segundo año de mandato en los Estados Unidos, y George H.W. Bush pusieron en marcha el caso Irán-Contra[140]. En el marco de los hechos pre y pos 11-s, podría decirse que esto sitúa uno de los conflictos previos en Medio Oriente en una especie de saga o secuela, para usar términos cinematográficos, en cuanto a la política exterior norteamericana respecto de Medio Oriente. Sin embargo, este episodio tiene una íntima vinculación con América Latina, pues los Estados Unidos consideraban crucial combatir el comunismo en el continente, y el sandinismo en Nicaragua era un peligro para ellos.

[139]En agosto de 1982, meses antes de que asumiera Miguel de la Madrid, se declaró la moratoria de la deuda en México. Esta marcó un antes y un después en la historia económica de América Latina. Ya que se inscribió en una crisis que afectó al resto del continente.

[140]El escándalo Irán-Contra ocurrido en 1985 y 1986, en el cual el gobierno de los Estados Unidos vendió armas al gobierno iraní cuando este se encontraba inmerso en la guerra Irán-Irak y financió el movimiento conocido como Contra nicaragüense. Ambas operaciones, la venta de armas y la financiación de la Contra, estaban prohibidas por el Senado norteamericano.

El caso Irán-Contra —como la investigación del caso Camarena— abrió uno de los capítulos más complicados en el vínculo de las relaciones entre los Estados Unidos y México. El director de la película, al evocar este caso, buscaría quizás dar cuenta de que la política exterior norteamericana para América Latina con su guerra contra las drogas no solo ha tenido más retrocesos que avances, sino que ha dado lugar a escándalos y efectos no deseados.

La clave de la película *Once Upon a Time in México* está dada en el mensaje que Rodríguez plasma al señalar y preanunciar que se está repitiendo otra vez la misma historia. No da cuenta de los sucesos de la actualidad de ese 2003, sino que remite a una situación similar que sucedió veinte años atrás aproximadamente, en la que un presidente que intentaba una «renovación moral» estaba a merced de los corruptos que integraban su propio gobierno. En el momento en que se lleva a cabo la realización de la película, un nuevo partido político llega al poder.

Entonces el film tiene un contenido patriótico y político que también caracteriza al *western*. Rodríguez podría haber tomado este contenido intrínseco del *western* para justificar las aspiraciones expansionistas de los Estados Unidos. Sin embargo, este director hijo de mexicanos y nacido en los Estados Unidos muestra cómo los mexicanos y los hijos de mexicanos nacidos en Estados Unidos luchan por un destino mejor para su país (en el caso de los mexicanos) y para su país de origen y su país de adopción (en el caso de los que son norteamericanos de origen mexicano). Por todo esto, además de suscribirse a la forma de representación de rasgos autoetnográficos (Pratt, 2011), es de anticonquista (Pratt, 2011), una anticonquista patriótica. Es decir, todos buscan que estos países se vean libres de mafias y de carteles. Como dijo el mismo mariachi, «somos hijos de México». Estos hijos de México buscan un gobierno por el pueblo y para el pueblo.

De esta forma cerramos este segundo capitulo de la tesis donde indagamos metodológicamente las genealogías de acción y las ucronías exponiendo sus puntos en común, como son la expectacularidad de la acción, la importancia de los ejércitos en primera instancia y de otras agencias asociadas al ejercito, la asociación directa del héroe solitario al hombre de la ley. El

espíritu patriótico, propio del *western*, también está fortalecido en las dos genalogías.

Capitulo 3. Analisis de las genealogías de las películas de fantasías de aventuras y *teacher film*

En estea capitulo analizaremos dos grupos de genealogías: las que pertenecen a la fantasía de aventuras y *teacher film*.
El motivo o criterio que se tomó para agruparlas fue por cierta similitud que presentan. La fantasía de aventuras se caracteriza por tener dos mundos, uno real y otro imaginario. Notamos la similitud entre el mundo real de la fantasía de aventuras con la atmosfera realista con la cual se ambienta el *teacher film*. Asimismo los héroes son ciudadanos de a pie y cuando son burócratas, se trata de especialistas o profesionales civiles. Se van alejando del mundo militar de las genealogías del primer capítulo. También ocurre que, cuando aparecen militares, están retirados o fuera de servicio,o bien la trama corre el tema bélico del centro del argumento. En tanto que en este mundo real que ambas genealogías presentan se observan las crisis económicas, las problemáticas políticas y los conflictos urbanos. Por supuesto en el universo de los *teacher film* está planteado de forma mucho más explicita esa realidad. De esta forma quedan ambas genealogías como un puente entre las películas del capítulo previo, caracterizadas por el gran despliegue escénico y la fuerte presencia de ejércitos, y las películas del capítulo posterior, caracterizadas por la indagación con mayor profundidad los conflictos y dramas urbanos, tales como las pandillas y el crimen organizado así como la inmigración.

3.1. Analisis de la genealogía de las películas de fantasías de aventuras

Las películas que analizaremos en este apartado son *Romancing the Stone* (1984), de Robert Zemeckis; *Predator* (1987), de John Mc Tienan; *The Mask of Zorro* (1998), de Martin Campbell, e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), de Steven Spielberg, las cuales se inscriben en una genealogía de films que exploran la fantasía de aventuras, que según los aportes de Sánchez Escalonilla (2009), fue impulsada en el cine por directores como Steven Spielberg y George Lucas alrededor de las

décadas del setenta y del ochenta. Esta genealogía está conformada, además, por *Ladyhawke* (1985), de Richard Donner; *Willow* (1988), de Ron Howard; la trilogía de *Back to the Future* (1985, 1989 y 1990), de Robert Zemeckis; las sagas *Star Wars* (de 1977 a 2005), de George Lucas, e *Indiana Jones* (integrada por *Indiana Jones and Raiders of the Lost Ark*, de1981, *Indiana Jones and the Temple of Doom*, de1984, *Indiana Jones and the Last Crusade*, de1989, e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, de 2008, que analizamos aquí), de Steven Spielberg; la secuela de *Romancing the Stone* (1984), es decir *The Jewel of the Nile* (1985), y películas de directores como Tim Burton y Night Shyamalan. En literatura también la exploraron autores como Joanne Rowling, John Ronald Reuel Tolkien y Clive Staples Lewis, entre otros.

En todas ellas como característica sustancial del género híbrido de la fantasía de aventuras coexisten dos mundos: uno imaginario o mágico y uno real, según Sánchez Escalonilla (2009), y se podría establecer un paralelismo con centro y periferia o bien civilización y barbarie, tal como veremos en el análisis.

3.1.1. *Romancing the Stone* (1984), de Robert Zemeckis

Este film se inscribe en una larga genealogía de películas que dan cuenta de lo colombiano, entre otras, *Green Fire* (1955), dirigida por Andrew Marton; *Monster* (1980), dirigida por Herbert L. Strock y Kenneth Hartford; *Contamination* (1980), dirigida por Luigi Cozzi; *High Risk* (1981), dirigida por Stewart Raffill; *Green Ice* (1981), de Ernest Day; y *Superman III* (1983), de Richard Lester. Particularmente, se trata de un grupo de películas que, siguiendo a Barreiro Posada (2019), refieren a los conflictos por la explotación de los recursos naturales en Colombia.

La película comienza con la visualización de una historia de Joan Wilder. Vemos las imágenes de su novela, y de su heroína Angelina: « (…) De pronto Krueguer, el hombre más malvado del Oeste, entró al rancho donde estaba Angelina. Este se descuida, y ella lo mata con un cuchillo que tenía oculto». En voz en *off* la escritora de la novela nos cuenta: «(...) Así terminó Krueguer, que mató a mi padre, abusó y asesinó a mi hermana, mató a mi

perro y robó mi biblia. Tenía hermanos que me perseguirían, pero Jimmy me salvó de ellos matándolos». Vemos a Angelina yéndose junto a Jimmy a caballo.

Así conocemos a la escritora de novelas románticas del Oeste, Joan Wilder, quien se encuentra terminando uno de sus libros. Como cada vez que esto ocurre, descansa y festeja con su única compañía, su gato Romeo, en su departamento de soltera en el centro de Nueva York.

Al día siguiente sale para presentar su novela, y una vecina le alcanza un sobre que le envió su cuñado Eduardo desde Colombia, unos días antes de aparecer muerto en extrañas circunstancias.

Finalmente se reúne con su editora Gloria y le entrega la novela. Para festejar salen a tomar algo y hablan de hombres. De esta forma se nos muestra a la protagonista de la historia atravesada por un sistema de ritos que delinean su cotidianidad, uno de los rasgos del *western*.

Mientras tanto, un extraño irrumpe en su departamento y mata al portero de su edificio.

Joan le cuenta a su editora que el cadáver de su cuñado fue hallado destrozado. Vuelve a su casa y encuentra todo hecho añicos. Su hermana Elaine la llama y le pide que le lleve el sobre que le envió Eduardo porque corre peligro de vida. Así, de la mano de la irrupción de la periferia colombiana en el centro neoyorkino, en la historia se observa aquí la oposición entre civilización y barbarie, rasgo del *western*. Siguiendo a Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013: 142), «hay un contraste entre la tranquilidad y la comodidad de la ciudad de Nueva York». Sin embargo, esto no es exclusivo de esta película en particular, sino que da cuenta de su suscripción a la fantasía de aventuras, siguiendo a Sánchez Escalonilla (2009, 111), en la cual se ponen de relieve dos universos contrapuestos. Esta contraposición a la que apuntan los autores también está presente en la secuela de esta película, *The Jewel of the Nile* (1985), dirigida por Lewis Teague, con una estructura narrativa similar. Al comienzo también está la visualización de una historia de Joan Wilder. Vemos las imágenes de su novela, y de su heroína, Angelina. Pero en *The Jewel of the Nile* quien caracteriza a Angelina, su personaje ficticio, es la misma Joan. También se escucha la misma voz en *off* de Joan y es interrumpida por el mundo real.

Ella se encuentra lejos de Nueva York, está en Europa, y la periferia a la que debe ir es Medio Oriente. También aquí hay un contraste entre dos mundos, el real y el imaginario, conviven el mundo real y el mundo fantástico (Sánchez Escalonilla, 2009). En esta segunda entrega, Joan Wilder ha vivido y viajado por lugares exóticos, muy distintos de su peligroso viaje a Colombia, de alguna forma se siente aburrida, se trata de un exotismo que no le representa reto alguno, viviendo un romance real y conociendo lugares muy distintos de su lugar de origen, Nueva York. Es evidente que en estas dos películas, como en la tercera entrega de *Back to the Future* (1990), del mismo director, de estos dos mundos que conviven, uno siempre es el mismo, y otro varía: la antigua periferia del Oeste, el mundo imaginario o al cual se viaja en el tiempo. Luego está el mundo real, que puede cambiar, Colombia en un caso, Medio Oriente en otro, y en el caso de *Back to the Future*, un presente en el mundo real y en los Estados Unidos, que puede llegar a ser desconforme o imperfecto.

Joan decide ir a ayudar a Elaine y le encarga su gato a Gloria, quien trata de disuadirla de no viajar a Colombia y le advierte que si bien allí se leen sus libros, es un lugar con selva, mosquitos y todo tipo de alimañas y personas inconformes.

Al llegar a Colombia la intercepta el hombre que irrumpió en su departamento, aunque Joan no lo reconoce. Se trata de Zolo, y él le indica de mala fe un autobús equivocado cuando Joan pregunta cuál es el que va a Cartagena, ya que en realidad este se dirige a Castilla Del Río. A medida que transcurre el viaje en autobús, observamos la espesura del follaje de la selva y los habitantes de Colombia con sus ropajes autóctonos, hay una preponderancia de uno de los rasgos del *western*, el naturalismo, que estará presente a lo largo de toda la película.

En el camino el autobús sufre un percance: choca con un jeep que se encuentra mal estacionado. Debido a esto, todos salen caminando, Zolo le dice a Joan que sólo necesita esperar el próximo autobús porque tiene un servicio con horarios regulares, pero cuando quedan solos, intenta matarla. Entonces aparece el dueño del jeep con que chocó el autobús, Jack Colton, y salva a Joan. Joan contrata a Jack para que la lleve a Cartagena.

Volviendo a la cuestión del contraste entre la introducción en el lejano Oeste y la heroína de ficción de los libros de Joan, Angelina, y la modernidad de Nueva York, y siguiendo a Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013: 139), todo esto resulta muy sugestivo ya que insinúa un paralelismo entre las aventuras del viejo Oeste, donde dominaban los criminales, y Colombia, que se equipara con un lugar agreste, en donde también impera le ley del más fuerte y donde se dan las nuevas aventuras del cine de Hollywood. Aunque coincido, en parte, con estos autores, sostengo que estas nuevas periferias no son exclusivamente de Colombia. En efecto, es posible observar que esta película conforma con la siguiente, *The Jewel of the Nile* (1985), un díptico de dos periferias modernas muy distintas: una Sudamérica atravesada por sus riquezas materiales y económicas, y consecuentemente con la problemática del tráfico tanto de esmeraldas, como de drogas, y el Medio Oriente, donde la religiosidad cobra preponderancia central en las tramas de las historias. Esto también ocurre en *Delta Force*, que inició una saga de películas, que transcurre mayormente en Colombia, pero tiene una precuela que está atravesada por la cuestión de Medio Oriente y el fundamentalismo religioso.

El género *western* evocó la gloria de un proyecto imperialista logrado en el cual se triunfó y se logró llevar la civilización al Oeste. En cambio, en esta película que transcurre en el tiempo presente, en las nuevas periferias, se busca plantear un reto a conquistar el nuevo proyecto expansionista. En esta aventura Joan y Jack, ambos ciudadanos del centro, deberán renovar votos, es decir, ella tendrá una vivencia real en un lugar lejano y peligroso y conocerá un amor real alejado de las soluciones fáciles e idealizadas de sus novelas; y para Jack, será la conquista del éxito económico. Vamos viendo cómo a lo largo del arco dramático de la historia, a los héroes del centro, Joan y Jack, se les impone la preeminencia de un paisaje exótico, con abruptos accidentes geográficos, con problemas climáticos y una vegetación espesa y llena de peligros. Aquí Colombia ha sido exotizada mediante diferentes recursos. En algunos momentos mediante la confusión o vínculo estrecho con México y lo mexicano; en otros, por el enlace con lo peligroso o con lo exótico. Siguiendo a Tudor (1989), se observa que la relación civilización-barbarie plantea en realidad los otros dos grandes ejes

simbólicos que utilizan los realizadores de películas para tratar al espacio: el jardín y el desierto. El jardín cobra preeminencia tanto en los saltos evocativos de la novela de Joan ubicada en el Oeste, como en ciertos momentos de romance y belleza en Colombia. En tanto, el desierto en el centro viene de la mano de la llegada de Zolo, lo mismo en los momentos de peligro en Colombia.

Hay dos bandidos norteamericanos, Ralph y su primo Ira, y son quienes tienen a Elaine, la hermana de Joan. Estos se han dado cuenta de que tomó el autobús equivocado, y Ralph va en camino a buscarla. Así aparece el entorno social y el apego a su familia, rasgo del *western*, reforzada por aparecer de doble manera: por un lado, vemos la familia de la heroína Joan, su hermana y su cuñado Eduardo, ahora muerto; y por otra parte, la familia de bandidos Ralph y su primo Ira.

Ralph se topa con Zolo, quien le muestra su placa y lo hace llevar a un destacamento en medio de la selva. Aquí se da el argumento de la aplicación de la ley y el orden, otro rasgo del *western*, pero viene reelaborado y atravesado por la corrupción imperante en los funcionarios públicos colombianos. Esto quizás trate de plantear de manera solapada hechos reales que sucedieron en el contexto de las regiones mineras donde se explotaban las esmeraldas en Colombia. Siguiendo a Bohórquez Malagón, Olaya Wilches y Mosquera Zambrano (2020), la explotación minera de esmeraldas fue para el gobierno colombiano desde sus comienzos más un dolor de cabeza que una fuente de ingresos, dado el desorden con que se llevaba a cabo y el hecho de que delincuentes y traficantes que se manejaban en mercados negros eran quienes más provecho sacaban. Podemos decir que los señalamientos de estos autores se plasman de alguna manera en esta película ya que son personas, como Zolo, Ralph e Ira, que provienen del hampa, quienes se están disputando la esmeralda. Estos autores también plantean que hubo tres momentos en que se dieron estas guerras verdes, o conflictos entre mineros. La Primera Guerra Verde fue de 1965 a 1971; la Segunda Guerra Verde fue de 1975 a 1978; y la Tercera Guerra Verde fue de 1986 a 1990. La película se hizo años antes de que comenzara la Tercera Guerra Verde, debido a la irrupción del dinero de narcotraficantes que trataban de controlar la industria minera. Entre otros controvertidos

empresarios a quienes se los vinculó, estaban Gilberto Molina y su socio Víctor Carranza, quienes hacia comienzos de los noventa, junto a otros esmeralderos, y al entonces obispo de Chiquinquirá, Carlos Raúl Jarro, propiciaron conversaciones y lograron firmar la paz**.**

La trama luego nos muestra que quien intentó matar a Joan es el coronel Zolo, ministro de Cultura y jefe de la policía secreta, con un ejército privado a su cargo. Esta cuestión del ejército privado que tiene Zolo a su cargo podría ser una forma de ligarlo, no sólo con el poder político local, sino con las Autodefensas Unidas Paramilitares de Colombia (AUP). Si observamos algunas declaraciones de personajes reales ligados con las AUP, siguiendo a Monroy (2010) que en versión conjunta los ex jefes paramilitares declararon ante la fiscal Quinta de Justicia y Paz que Carranza ayudó con su poder y su dinero a conformar grupos paramilitares en Meta y Vichada en las décadas de los setenta y ochenta. Carranza sobrevivió a la mencionada Guerra Verde que lo enfrentó a otros esmeralderos. Este controvertido hombre de negocios colombiano se ha relacionado con políticos y empresarios y ha sido asesor de empresas mineras extranjeras.

Mientras tanto Ira, quien retiene a Elaine, le informa a esta que fue Zolo quien mató a Eduardo y ha intentado matar a Joan.

Joan y Jack huyen de los hombres de Zolo por un espacio agreste y lleno de animales silvestres y una vegetación exuberante. Así vemos cómo cobra preeminencia el desierto, cuando el contexto se vuelve particularmente hostil. En un momento, Joan intenta cruzar un puente que está en mal estado. Algo similar ocurre en las películas *Delta Force II* (1990) y *Green Fire* (1981): se ven puentes en medio de la selva, que han sido construidos de manera precaria y manual, y que se encuentran herrumbrados.

Finalmente logran evadir a sus perseguidores. Se abren paso en medio del follaje espeso. Así descubren un avión que se estrelló y que llevaba un cargamento de droga (marihuana). Deciden pasar la noche allí.

Al otro día van a un pueblo cercano y preguntan quién tiene un auto. Le dicen que solo «el Campanero» lo tiene. Este es un narco que resulta ser admirador de las novelas de aventuras de Joan, por lo que la recibe muy bien. Y como Zolo sigue persiguiéndola, el Campanero les ofrece sacarlos

con su auto, dado que no tienen teléfono en el lugar ya que los narcos no los usan para no ser detectados.
En el mapa llamado «el corazón» está situado un «tesoro» en la provincia de Córdoba. Por eso Jack le propone a Joan ver a dónde los lleva el mapa, rescatar lo que tenga y tener con qué negociar para rescatar a Elaine.
El Campanero los ayuda a escapar en su camioneta cuatro por cuatro importada, a la cual llama su «mula». Podemos observar que el Campanero no teme a las autoridades como el coronel Zolo. Sin embargo, no puede llevarlos hasta Cartagena porque allí su cabeza tiene precio. Pero los alcanza a un poblado desde donde por la mañana sale un autobús hacia Cartagena. Lo que hace que el Campanero sea favorable a Joan son los libros que lee y que ella ha escrito; o bien la industria cultural norteamericana que en formato libro inocula el sueño americano, tal como lo hacen las historietas o el cine. Vemos que si bien este personaje colombiano es un bandido, no se lo muestra, como en otras películas, como sanguinario o cruel, al contrario. Es un personaje bastante amable, y sobre todo consumidor de productos norteamericanos, no sólo las novelas de Joan, sino también su camioneta y artículos suntuosos que se ven en su casa. Esta representación del narcotraficante amigable está relacionada con que es un narcotraficante no ligado al poder de manera directa, y con que aún no se habían desatado las cruentas guerras contra el narcotráfico en Colombia, que sucedieron poco después y en las que tuvo un rol crucial el gobierno de los Estados Unidos.
Pasan la noche en el pueblo y van a cenar a la fiesta del lugar. Allí, Joan y Jack inician un romance. Jack tiene el perfil del héroe de las novelas románticas del Oeste que Joan escribe, un aventurero que en principio puede verse como políticamente incorrecto. En este sentido hay que decir que ambos personajes, tanto Jack como Joan, en la historia tienen características similares al arquetipo del solitario del *western*, con su propio código moral, que es lo que los guía. Mientras a Joan, por su manera de pensar, la podemos asociar al hombre de la ley, Jack, por sus acciones, guarda mayor relación con el bandolero.
Joan y Jack llegan hasta el lugar señalado en el mapa y encuentran un corazón de esmeraldas. Aquí queda claro el argumento: un conflicto económico, rasgo del *western*. Ralph los encuentra, pero detrás de él llega

Zolo con sus hombres y la policía montada, Joan y Jack huyen por el río con el auto que robaron, pero la corriente los arrastra hasta una cascada, y quedan en orillas enfrentadas, por lo que Jack propone seguir caminos separados y encontrarse en el hotel de Cartagena.

Ellos han hallado una esmeralda de enorme tamaño, que podría ser una referencia a Gachalá, una valiosa y famosa esmeralda también llamada Emilia. Apunta Martínez (1996) que Gachalá se encontró en el año 1967, en la mina llamada Vega de San Juan, situada en Gachalá, un municipio de Cundinamarca (Colombia).

Al llegar al hotel Joan habla con Ira para negociar la liberación de Elaine. Así es citada dos horas después en una antigua fortaleza. Y concurre sola con el mapa, ya que Jack no ha vuelto a aparecer. Finalmente consigue liberar a Elaine, pero aparece el coronel Zolo, que además ha capturado a Ralph y Jack.

Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) señalan que en esta película se da una mexicanización de lo colombiano debido a que se filmó en locaciones de México para ambientar lugares de Colombia. Esto no es nuevo ya que Barreiro Posada (2019) comenta que en la primera película que filman los Estados Unidos sobre Colombia, *Green Fire* (1955), Colombia estaba asociada a lo español, porque España y México eran así conocidos por el público norteamericano, a quien en primera instancia iba dirigida la película. Además, da cuenta de que posteriormente también se asocia a lo mexicano, porque muchas de las películas en las que se habla de Colombia se han filmado en México. Aunque en principio esto se fue dando por cuestiones prácticas, ha contribuido a la exotización de la región.

Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) citan el ejemplo del Castillo de San Felipe, donde se darán momentos clave en la trama. En realidad se trata del Fuerte de San Juan de Ulúa, ubicado en Veracruz, México. Pero también señalan que el actor que personifica a Zolo habla con acento mexicano. Debo apuntar que el personaje de Zolo fue encarnado por el actor Manuel Ojeda, y el personaje del Campanero fue personificado por Alfonso Arau, ambos de nacionalidad mexicana. Por supuesto, puede parecer que tuvo que ver con temas de realización de la película, pero Chicangana-Bayona y Barreiro Posada (2013) apuntan a que además podría ser para

presentar una imagen de los hispanos homogeneizada, en la que todos son iguales, sin importar la procedencia ni el origen. También nombran las otras películas en las que observan esta mexicanización de Colombia: *Superman III* (1983); *Let's Get Harry* (1986); *Clear and Present Danger* (1994); y *Collateral Damage* (2002). En otro film, *Green Ice* (1981)[141], dirigido por Ernest Day, también aparece el actor Manuel Ojeda como el cabecilla de un grupo de tareas del Ejército que da muerte a la hermana de la protagonista y sus compañeros mientras trataban de sacar esmeraldas para ser vendidas de manera ilegal, y que eran para financiar la causa de la guerrilla de izquierda colombiana. Hay que decir que a diferencia de *Romancing the Stone*, en *Green Ice* la trama transcurre tanto en Colombia como en México.

En el arco dramático de la historia, Joan ha ido sumando personas para que la ayuden, fundamentalmente a Jack, pero aquí ya está claro que todos tienen un enemigo común y es Zolo. Así se da otro rasgo del *western*, la asociación de defensa contra el otro: todos luchan contra Zolo y sus hombres. El coronel Zolo los encañona a todos y exige la esmeralda, de lo contrario se los dará a los cocodrilos para que los devore. Jack tiene la esmeralda y va a dársela, pero la tira al aire y le dice «atrápela», Zolo logra atraparla, pero un cocodrilo le traga la mano con la esmeralda. Se desarrolla un enfrentamiento entre los hombres de Zolo y los de Ira. Joan se enfrenta a Zolo, mientras Jack intenta cazar al cocodrilo. Sin embargo, al ver que la vida de Joan está en peligro, va en su ayuda. Ella logra liberarse antes de que él llegue. Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) remarcan el final de Zolo, quien además de perder uno de sus brazos por el mordisco de cocodrilo, termina quemado vivo. Por el contrario, Ira, que es uno de los traficantes norteamericanos, logra escapar en un bote a los Estados Unidos. Para estos autores el personaje del traficante colombiano Zolo ha sido terriblemente cruel y despiadado a lo largo de la historia y en consecuencia su castigo es muy distinto al final de los traficantes extranjeros. Veamos la

[141]*Green Ice:* La hermana de Lilian Holbrook ha sido asesinada junto a sus compañeros al intentar vender unas esmeraldas para ayudar a los revolucionarios de la izquierda en Colombia. El asesinato fue perpetrado por miembros del Ejército colombiano cuando descubrieron que traficaban las esmeraldas, quemando sus pertenencias y quedándose con las piedras preciosas. Lilian junto al experto electrónico Wiley planifica robar las esmeraldas de quien maneja los abusos y robos del tráfico de estas piedras preciosas por medio del Ejército colombiano, el misterioso Argenti.

diferencia en personajes que asumen la misma caracterización de uno de los dos arquetipos del *western:* el bandolero. Tanto Ralph y su primo Ira como Zolo y el mismo Jack son hombres que han cruzado la línea en cuanto a la ley, pero mientras en Jack ese cruce se ha debido a temas menores, y en el caso de los primos Ralph y Jack a algo más complicado, Zolo se inscribe en un estereotipo de un bandido cruel y sanguinario con estrechos vínculos con el poder local.

Lo peligroso respecto de Colombia se personifica en *Romancing the Stone* en una de las más altas autoridades de Colombia ligadas al tráfico de esmeraldas. El final del malvado coronel Zolo, ministro de Cultura y jefe de la policía secreta, con un ejército privado a su cargo, es cruel. Ligado así con las Autodefensas Unidas Paramilitares de Colombia (AUP). Como ya se mencionó hay una porción enorme de violencia contra los enemigos, siguiendo aVanhala (2011) en esta clase de películas. Y justificar, de alguna forma, el envío de tropas a países periféricos por parte del gobierno de los Estados Unidos. Por su ideología, la película responde a la anticonquista (Pratt, 2011), que podemos, caracterizar como una anticonquista patriótica dado que reivindica los valores del imperio sin criticar ni apoyar a ningún gobierno en particular. Cabe destacar que no se hace referencia a la guerrilla de izquierda en esta historia, a diferencia de otras películas de Hollywood que al mostrar a Colombia presentan estas organizaciones asociadas a la violencia y a la droga.

Debemos tener en cuenta que a diferencia de otras películas como *Green Ice*, en la cual el tráfico de esmeraldas está ligada abiertamente a la guerrilla de izquierda colombiana, aquí se vincula de forma muy solapada el tráfico de esmeraldas con los paramilitares de ultraderecha y de forma explícita con el Ejército de Colombia.

Jack deja a Joan y a Elaine, y antes de irse les aconseja ir al consulado y contarle al Cónsul todo lo que pasó, les pide que no den su nombre ya que en Cartagena la Policía lo recuerda aún. Así se va a buscar al cocodrilo. Varios meses después, en Nueva York, Joan está con su editora leyendo el final de su nueva novela. Luego va a su departamento y encuentra un mensaje de Jack, que la espera fuera en una embarcación para irse a navegar por el mundo, como soñaron.

3.1.2. *Predator* (1987), de John Mc Tienan

Esta película pertenece a una genealogía fílmica que da cuenta de los lineamientos de la era Reagan, y que está conformada por la saga del personaje Rambo: *First Blood* (1982), dirigida por Ted Kotcheff; *Rambo: First Blood Part II* (1985), de George P. Cosmatos; *Rambo III* (1988), dirigida por Peter MacDonald; *Rambo IV: To Hell and Back* (2008), de Sylvester Stallone; *Rambo V: Last Blood* (2019), de Adrian Grunberg; *Invasion USA* (1985)[142], dirigida por Joseph Zito; *Iron Eagle* (1986), de Sidney J. Furie; y *The Delta Force (*1986)[143], dirigida por Menahem Golan, entre otras. Todas estas películas se basan, siguiendo a Vanhala (2011: 168), en el orgullo de la era Reagan por el poder militar norteamericano, y prestan especial atención a la visión del mundo del mencionado Presidente.

La película comienza con imágenes en el espacio cósmico, observamos que de una nave espacial se desprende un artefacto. Se trata de otra nave de menor calibre, que se dirige al planeta Tierra. Luego vemos en grandes planos generales un helicóptero llegando a la costa selvática en la frontera con Guatemala, donde hay un campamento de soldados norteamericanos. Veremos en este espacio, por la espectacularidad de la fotografía y el despliegue de los planos generales utilizados para describir estos paisajes, que se impone el naturalismo, rasgo propio del *western*.

La ficción de la película nos lleva a un país que está en medio de una incipiente revolución, donde se produce un conflicto armado con una guerrilla comunista que lo desangra. Se pone en evidencia el tratamiento del espacio latinoamericano y su exotización en tanto periferia. La CIA ha

[142]*Invasion USA (1985)*: El terrorista Mikhail Rostov comanda un conjunto de mercenarios con los que planea comenzar una campaña de terror en los Estados Unidos, pero primero quiere terminar con Matt Hunter, antiguo agente de la CIA. Este hombre es buscado por enemigos que lo tratan de rastrear en todo el territorio nacional, deberá destruir los planes de Rostov que amenazan la estabilidad del país.

[143]*The Delta Force* (1986): Unos terroristas árabes secuestran el vuelo 282 de la aerolínea American Travelways, un Boeing 707 con dirección Atenas-Roma-Nueva York. Tomando a los pasajeros y a los tripulantes como rehenes, desvían el avión a Beirut. El grupo terrorista —la Organización Revolucionaria Nuevo Mundo— realiza demandas al gobierno de los Estados Unidos y amenaza con que si no son atendidas, causará la muerte de todos los rehenes. Tras llegar a un acuerdo, los terroristas liberan a las mujeres y a los niños. El resto de los secuestrados son transportados por la milicia que controla Beirut. Por medio de un sacerdote ortodoxo, la inteligencia del Ejército israelí prepara una operación para la liberación de los rehenes.

llegado a trabajar colaborando con el gobierno legal y también con distintos grupos del Ejército norteamericano. Vemos así cómo la película se caracteriza por pertenecer al género fantasía de aventuras, siguiendo a Sánchez Escalonilla (2009), en el que se ven dos mundos, uno real y otro fantástico. Existen aquí referencias claras a ese mundo real, el contexto de la Guerra Fría y las luchas por la hegemonía entre la URSS y los Estados Unidos. Se expone de forma realista en la trama de fantasía de aventuras el gran fantasma de aquella época: el comunismo. El mundo fantástico irá surgiendo a medida que comiencen a adentrarse en la selva.

Para un operativo muy peligroso, han llamado a un grupo de tareas avezado e intrépido. El líder de este grupo es el mayor Alan «Dutch» Schaeffer, quien junto con sus hombres conforma un grupo de soldados rescatistas, un equipo de fuerzas especiales norteamericano altamente entrenado. Dutch baja del helicóptero y se presenta al estilo de un marshall del lejano oeste con su grupo de hombres. Cuando todos bajan del helicóptero que los lleva hasta la costa donde está el campamento de fuerzas norteamericanas, hay algunos niños oriundos del lugar jugando y observando a las tropas norteamericanas, son mostrados como arquetipos de los nativos y buenos salvajes, que apenas participan como personajes de reparto en la historia.

En el campamento lo esperan el general Homer Phillips, quien está al mando, y George Dillon, antiguo compañero de Dutch, y que trabaja para la CIA como miembro de la división de Actividades Especiales. Ambos han convocado a Dutch y su grupo de fuerzas especiales, porque un diplomático que viajaba en un helicóptero ha desaparecido y hay que rescatarlo, ya que creen ha sido secuestrado por la guerrilla comunista.

Al llegar al campamento, Dutch habla con el General y con Dillon, quien lo felicita por alguno de sus trabajos como el de Berlín y también lo cuestiona por no haber aceptado el de Libia. Dutch le responde que Libia no era su estilo. Dillon le retruca con que Dutch nunca tuvo un estilo de misión en particular y le insiste con la pregunta de por qué no aceptó ese trabajo. Dutch enciende un cigarro y le responde que él y su gente son un grupo de rescatistas y no asesinos. De esta forma se caracteriza a Dutch como un héroe de guerra que se suscribe a los lineamientos del Estado norteamericano por convencimiento y con honestidad intelectual, pero que

está dispuesto a plantarse para dar cuenta y señalar los errores cometidos por su gobierno cuando es necesario. Es decir, es un hombre con un código moral que lo guía, por esto sigue los lineamientos de la figura del solitario del *western*. Esta conversación que tienen Dillon y Dutch podría ser además una referencia a sucesos reales que ocurrieron el 5 de abril de 1986 en la discoteca La Belle de Berlín, a la que concurrían con frecuencia marines norteamericanos. En esta discoteca se perpetró un atentado en el que murieron tres personas, dos de los cuales eran militares de los Estados Unidos, y muchísimas más resultaron heridas. El gobierno de los Estados Unidos sospechaba que el régimen libio estaba detrás del atentado, y mientras esperaban la confirmación de lo que para ellos era una evidencia, empezaban a enviar efectivos al golfo de Sirte, en la costa norte de Libia. El presidente Reagan era partidario del uso de la fuerza, y Estados Unidos respondió al líder libio con un contundente bombardeo, en la llamada Operación Cañón El Dorado, que tenía entre sus objetivos eliminar a Gadafi, pero en la que falleció la hija de este político. Podría asociarse la referencia con una crítica al costado no deseado de la política expansionista de la era Reagan, pero como veremos más adelante, lo que nos muestra en realidad es un agotamiento, tanto del ciudadano norteamericano como de las tropas ante la extensión de la Guerra Fría. El argumento de la aplicación de la ley y el orden, propio del *western*, se observa como transversal a toda la trama argumental de esta película en la lucha que los Estados Unidos plantean contra el comunismo, lo cual configura un mundo bipolar. De esta forma el filme tiene un contenido patriótico y político que también ha caracterizado al *western.*

Dutch, su equipo y George Dillon son transportados en helicóptero a la jungla para localizar al político accidentado en la zona. Dentro del vehículo, con una iluminación roja, se escucha la canción de rock «Long tall sally», de Little Richard, y se ve a Dillon y a Dutch junto a sus hombres. Uno de ellos es Blain Cooper, que siempre está mascando tabaco y lleva su sombrero estilo vaquero. También está Mac Eliot, al que se lo ve pasándose una afeitadora por el rostro, es afroamericano y muy amigo de Mac, ya que juntos estuvieron en la Guerra de Vietnam. El rastreador del grupo es Billy Sole, de origen amerindio, quien es muy callado. Jorge «Poncho» Ramírez

es chicano, y Rick Hawkins es técnico y operador de radio. El audio con esta canción icónica de la cultura norteamericana y la imagen con un fundido a rojo del interior del helicóptero entrarán en contraste con lo que vivirán al bajar de él. Tanto por el verde de la vegetación selvática como por la música, que nos traerá siempre la tensión en que se hallarán hasta el final. Esta sería una forma de marcar la distinción entre civilización y barbarie, rasgo del *western* que también se hace visible en la pugna entre los imperios soviético y norteamericano que luchan por lograr la supremacía. Aunque este grupo de soldados es de origen multiétnico, todos son norteamericanos, por lo cual responden al arquetipo de veedor blanco, propuesto por Pratt (2011: 68) (Ver Capítulo 5).

El grupo baja del helicóptero que los deja en inmediaciones de su objetivo. Hacen un recorrido entre la espesura del follaje que van explorando tramo a tramo. La cámara acompaña el trayecto con planos rápidos y cortos que aportan tensión a las imágenes y música rítmica, así los soldados encuentran los restos del helicóptero. Vemos el trabajo exhaustivo y rutinario para este grupo de tareas, ya que la actividad de estos hombres como rescatistas los lleva a estar en este tipo de lugares en distintas partes del mundo todo el tiempo. Así se define su cotidianidad, elemento de importancia también en el *western*. Moncho le dice a Dutch que los pilotos tienen un tiro en la cabeza y que se llevaron todo. Los derribaron con un rayo calorífico. Billy, el rastreador, le dice que eran un grupo de doce hombres y que se llevaron a dos prisioneros. Dutch plantea que lo del rayo calorífico es demasiado sofisticado para un montón de cretinos montañeses, con lo cual deja entrever que han sido apoyados por los soviéticos que estarían operando en la zona. Billy le dice que además hay un rastro de seis hombres con botas norteamericanas que llegaron desde el norte y siguieron a la guerrilla. Jorge «Poncho» Ramírez habla con Dutch respecto de que toda la situación le recuerda a Afganistán. Sin embargo, Dutch le responde que él trata de olvidar Afganistán. Esta referencia podría tener que ver con la llamada Operación Ciclón, ocurrida a partir de que en 1979 efectivos militares de la entonces URSS se desplegaron en Afganistán en apoyo al gobierno socialista afgano que enfrentaba la creciente resistencia armada de los muyahidines.

Estas circunstancias propiciaron que Zbigniew Brzezinski, consejero de Seguridad Nacional, convenciera al presidente Jimmy Carter de que una operación encubierta era lo más apropiado para equipar y armar a la insurgencia afgana. Según Olmo (2021) esta operación, en la que los Estados Unidos apoyaron la yihad para derrotar a los soviéticos, primero se trató de un suministro a los rebeldes de un armamento de fabricación soviética ya obsoleto y tan sólo se limitó a reclutar combatientes voluntarios y aportaciones económicas en diversos países árabes. Sin embargo, poco después de la llegada de Ronald Reagan a la presidencia de los Estados Unidos, el apoyo norteamericano fue más decidido y abierto. También hay que destacar que toda la temática de Afganistán ha sido ampliamente referida por el cine.[144]

Luego Billy encuentra los restos mutilados de un grupo de soldados norteamericanos; este grupo también era de fuerzas especiales (boinas verdes). Dutch y sus hombres quedan impresionados con el hallazgo al observar los restos mortales de estos hombres que dejan entrever el horror. Los han despedazado y colgado como trofeos sin enterrarlos. El espacio selvático es presentado así como un lugar indómito, habitado por revolucionarios comunistas que son apoyados por otra fuerza hegemónica y que compite con los Estados Unidos.

Encuentran la placa de uno de estos hombres, y Dutch la reconoce, se trata de un antiguo compañero de armas, Jim Hopper, quien era un Boina Verde[145] y estaba en Fort Bragg[146]. El descubrimiento de que sean fuerzas especiales desconcierta a Dutch, quien increpa a Dillon al respecto, pero

[144]La temática de la Guerra de Afganistán (1978-2015) en el cine de Hollywood. Entre otras películas podemos mencionar *Rambo III* (USA, 1988), dirigida por Peter MacDonald; *La bestia*, o *La bestia de la guerra* (USA, 1988), dirigida por Kevin Reynolds; *Charlie Wilson's War* (USA, 2007), dirigida por Mike Nichols; y *Cometas en el cielo* (USA, 2007), dirigida por Marc Forster, basada en la novela del escritor afgano-norteamericano, Khaled Hosseini.

[145]Boinas Verdes (Green Berets) es el nombre popular de las Fuerzas Especiales del Ejército de Estados Unidos (United States Army Special Forces). Se trata de grupos reducidos de cuatro o cinco hombres, con el rango de sargento o superior, especializados cada uno en una tarea como explosivos y demoliciones, transmisiones, medicina, idiomas, etc. Sus acciones son muy variadas, pero destacan la contrainsurgencia y el entrenamiento de poblaciones locales para luchar junto con ellos. Asimismo, todos los miembros de la unidad están entrenados en emboscadas, retiradas, paracaidismo, empleo de armas de distintos calibres y pequeñas piezas de artillería.

[146]Fort Bragg: es una base militar del Ejército de los Estados Unidos. Fort Bragg es llamada así en honor a Braxton Bragg, un militar veterano de la invasión norteamericana a México del siglo XIX.

este le dice que esos grupos militares estaban todo el tiempo operando en la zona.

Dutch consulta que ha estado observando con Billy Sole, el rastreador del equipo. Billy le dice que el rastro le resulta raro. Al parecer hubo una batalla y disparos en todas direcciones. A Dutch le resulta difícil creer que el cadáver que han encontrado —junto a otros cadáveres desollados— sea Jim Hopper, que habría sido emboscado con su gente. Billy le dice que no le parece una emboscada, porque que no se fueron del lugar, es como si hubieran desaparecido. Al parecer, en el lugar estuvieron doce guerrilleros. De esta forma, todo el equipo asume que los responsables de la masacre han sido los miembros de la guerrilla, y Mac Eliot dice de viva voz: «¡Vamos por la venganza!». De esta forma se introduce otro de los argumentos clásicos del *western*: la venganza.

Se sugiere que algo o alguien los observa con fundido azul y efectos infrarrojos en las imágenes con planos cenitales, que enrarecen la atmósfera de la película, como si fueran vigilados con algún tipo de visión térmica.

En un momento Dillon tropieza, y Mac Eliot le advierte que si señala la posición del grupo otra vez, lo apuñala. Siguen rastreando la zona y dan con un campamento guerrillero donde hay militares soviéticos que están dando apoyo militar y logístico a los insurgentes. Es decir, la ficción da cuenta de los hechos perpetrados en el corazón del territorio latinoamericano, donde la seguridad de una nación ha sido totalmente vulnerada. De una manera atractiva y no invasiva, el filme va planteando que tanto la URSS como los Estados Unidos han dejado rastros de su pugna política durante toda la Guerra Fría en América Latina. El socialismo lo ha hecho fomentando guerrillas y revoluciones sin interesarse realmente por los indefensos pueblos en nombre de los cuales alzan sus banderas; los soviéticos van hasta esa periferia a reclutar aliados y recursos, pero no porque les interese proteger a los indefensos del capitalismo que los quiere explotar, quieren darle apoyo logístico a la guerrilla sólo para generar caos y destrucción. De forma solapada se plantea que los soviéticos han podido intervenir en América Latina por medio de su satélite estratégico, que ha sido, desde la Revolución Cubana, el gobierno comunista de Cuba liderado por Fidel Castro y afín a la URSS, hasta la caída del muro de Berlín. Han sido muy

conocidas, a partir del año 1959, las intervenciones de Cuba: entre otras, en abril de 1959 a Panamá; en junio de 1959 a República Dominicana; en 1967 tuvo lugar el incidente Machurucuto en Venezuela, y en 1979-1990 la Revolución Sandinista, en Nicaragua, entre otras. Sin mencionar diferentes lugares de África y Medio Oriente debido a la solidaridad internacional que proclamó siempre el líder cubano Fidel Castro.[147] Sin embargo, esto se usa en el filme para dar respuesta de forma solapada a las acusaciones de estos gobiernos respecto del intervencionismo norteamericano.

En el campamento Dutch observa cómo torturan y matan a uno de los prisioneros. Entonces instruye a sus hombres y da la señal de que se replieguen. Rodean el campamento y esperan el movimiento de Dutch, quien acondiciona uno de los jeeps estacionados para que explote, y entonces atacar. El equipo de Dutch ultima a todos los integrantes del campamento, excepto a una mujer llamada Anna, quien es capturada. Dutch descubre que la misión de rescate no era tal, sino que habían sido enviados a destruir el campamento rebelde. Dillon reconoce que los cuerpos que habían encontrado antes eran de agentes desaparecidos de la CIA. En este punto se plantea el conflicto económico, argumento del *western.* En particular el conflicto económico implicado en esta trama viene dado por que el envío de tropas por parte del Estado norteamericano y que supone un presupuesto que debe ser habilitado por los organismos de contralor y con un pago de impuestos de los ciudadanos de ese Estado, para proveer armamento y tropas para ese país.

Una vez que han dado la misión por finalizada, se encuentran con algo extraño que los acecha en la espesura de la selva y cuyo origen no logran descubrir. Las imágenes en fundidos a azul y los efectos infrarrojos en las imágenes continúan apareciendo, y con mayor frecuencia, a lo largo del recorrido por la selva. Y Mac nota que Billy está preocupado y se lo hace saber a Dutch, a quien le dice que el rastreador ha estado comportándose de forma extraña toda la mañana. Esto lo preocupa, ya que tiene un olfato

[147]Fuente: Redacción CiberCuba (07/03/2019) Intervenciones militares de Cuba en otros países. Página Web *CiberCuba* Disponible en: https://www.cibercuba.com/noticias/2019-03-07-u1-e199291-s27061-estas-son-intervenciones-militares-cuba-otros-paises

sensible. Por esto Dutch habla con Billy, y este le dice que parece haber algo en los árboles, que quizás no sea nada.
En uno de los intentos de huida de Anna, ella es alcanzada por Rick Hawkins, quien la detiene. Sin embargo, algo impacta en él, que se desangra. Ese algo se lleva el cuerpo de Rick Hawkins hacia la selva y deja a Anna sana y salva.
Jorge «Poncho» Ramírez la encuentra y luego sigue el rastro de la sangre, algo o alguien se ha llevado el cuerpo de Rick Hawkins. Dutch le dice a Poncho que le pregunte a la mujer qué fue lo que pasó. Anna solo dice incoherencias: que la selva se llevó a Rick, que no sabe qué fue lo que sucedió ni dónde está el cuerpo del soldado. De esta forma comienzan a darse cuenta de que hay algo o alguien más en la jungla. Descartan que sea la guerrilla, ya que Anna no escapó y tampoco se llevaron la radio ni las armas. Dillon plantea que le hicieron lo mismo que a Jim Hopper. Dutch opina que hay que peinar el lugar hasta encontrar el cuerpo de Rick.
El siguiente miembro del equipo en caer es Blain Cooper, quien es atravesado por una especie de láser que proviene de la selva: muere al instante. Mac Eliot, quien iba detrás, toma la metralleta que llevaba Blain Cooper y dispara hacia la inmensidad de la jungla. Todos los miembros del equipo se suman y disparan hacia el mismo lugar, sin embargo parece que no han hecho blanco en nada.
Unas gotas de líquido verde quedan entre las plantas, Anna las observa y se da cuenta de que han herido a la criatura que los está persiguiendo. Mac Eliot queda destrozado por la muerte de Blain ya que fueron camaradas y compañeros en Vietnam. Vemos que cada uno de los integrantes de ese grupo de soldados son seres bien anudados a su entorno social y su familia, rasgo común al *western*. Aquí la familia incluye a esos hombres que pueden no ser los consanguíneos, pero que adhieren a una forma de vida y un ideario patriótico y comparten una camaradería entre compañeros de armas y un mismo código de lealtad y formas de vida. Este rasgo del *western* está especialmente reforzado en este tipo de películas de la Era Reagan.
Tengamos en cuenta que esta película está protagonizada por Arnold Schwarzenegger, una de las dos grandes superestrellas de la era Reagan en Hollywood, y la otra gran figura es Sylvester Stallone, quien había ya

protagonizado la exitosa y crítica *First Blood* (1982), dirigida por Ted Kotcheff, en la que se muestran las divisiones de la época, como es el debate intergeneracional entre aquellos que habían ganado la Segunda Guerra Mundial y quienes volvían de perder en Vietnam. Ya para la segunda entrega de esta saga, *Rambo: First Blood Part II* (1985), dirigida por George P. Cosmatos, se muestra el formato que tendrán la mayoría de películas de la era Reagan, una sólida unión entre las dos generaciones de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial y los de Vietnam, enmarcados en los personajes de un veterano general y un arriesgado capitán o mayor que trabajan en equipo. Además de la camaradería entre pares más allá de su etnia, religión o raza, según señala Vanhala (2011).

Dillon se comunica por radio para conseguir un helicóptero a fin de que los rescaten. Sin embargo, le plantean que aún están lejos y no pueden arriesgarse a ir a buscarlos donde están.

Hablan para tratar de aclarar qué fue lo que pasó. Dillon le pregunta a Mac quién los atacó. Mac le dice que no lo sabe, que vio los ojos de aquello que los atacó, pero que después desapareció; que disparó doscientas balas y que nadie podría sobrevivir a esa distancia.

Poncho interroga a Billy ya que algo sabe. Billy le responde que tiene miedo, pues hay algo que no es humano. Y que todos van a morir. Poncho vuelve a interrogar a Anna, y esta sigue diciendo lo mismo.

Se reorganizan para pasar la noche y descansar. Llevan con ellos el cuerpo de Blain Cooper, y ponen algunas trampas para atrapar a la extraña criatura. Mac cree que lo ha matado, pero se trata en realidad de un jabalí salvaje. En tanto, la extraña criatura termina llevándose el cuerpo de Cooper. Dutch y sus hombres se preguntan por qué no mató a ninguno de ellos y se dan cuenta de que fue a recuperar su trofeo, como un cazador. El *predator* quiere cazarlos uno a uno. Dutch descubre que además está usando los árboles, y vuelve a interrogar a Anna. Esta le dice que la criatura cambiaba de colores y utilizaba jungla.

Dutch le dice a Anna que esa cosa está cazándolos a todos; la libera y le da un cuchillo pese a la oposición de Dillon. Se da así otro rasgo del *western*, el de la agrupación de defensa contra el otro, en este caso responde a la circunstancia de la época, el inicio del fin de la Guerra Fría a partir de las

gestiones de Gorbachov con la Perestroika. Y este rasgo del *western* en particular está relacionado con lo que podría inspirar la película. *Predator* constituye una bisagra entre el fin de la Guerra Fría y las luchas hegemónicas entre la URSS y los Estados Unidos y el comienzo de la Perestroika de Gorbachoff, que terminó más tarde con la caída del Muro de Berlín. Se trata del discurso de Ronald Reagan del 21 de septiembre de 1987 ante la 47 Asamblea General de las Naciones Unidas: «De vez en cuando pienso en lo rápido que se desvanecerían nuestras diferencias en todo el mundo si nos enfrentáramos a una amenaza alienígena de fuera de este mundo».[148] En mi opinión, el director de esta película podría haber propuesto hacer una relectura de estos hechos teniendo en cuenta el giro argumental que introduce un cazador o depredador extraterrestre que obliga a aunar todos los esfuerzos por parte de la humanidad, poniendo así en escena fílmica el nuevo discurso de Reagan.

Esta película da cuenta de la forma de representación de anticonquista de Pratt (2011). Particularmente se trata de una anticonquista conservadora, por mostrar y reforzar la posición que el gobierno norteamericano ha ido tomando frente a los ejes de poder que compiten con su idea de mundo unipolar en que los Estados Unidos están al mando. Hay que repetir que Ronald Reagan fue un político de ideología conservadora, que antes de su incursión en la política norteamericana trabajó como actor en Hollywood. Además de conservador, era profundamente religioso y anticomunista. En sus discursos eran habituales las menciones al cine. Como ya mencionamos antes, Vanhala (2011: 151) recuerda que la película *Delta Force I* (1986) se hace eco de los comentarios del presidente Reagan diciendo después de que los captores libaneses soltaran a los 39 rehenes norteamericanos: «Vi *Rambo* anoche. Sé qué hacer la próxima vez que esto suceda». Esta situación vuelve a repetirse en *Predator*, en un ida y vuelta entre discurso político y cine.

En sus discursos Ronald Reagan citó muchas veces películas del cine de Hollywood, para de alguna manera llegar mejor al ciudadano común

[148]Fuente: Biblioteca Preyades. Reagan: El hilo alienígena. Página Web: *Biblioteca Preyades Net* Disponible en: https://www.bibliotecapleyades.net/exopolitica/exopolitics_reagan03.htm

norteamericano. Y Hollywood en más de una ocasión citó a Reagan y sus discursos también.

De este modo, junto a Anna todo el grupo comienza a rearmar las trampas con otro tipo de materiales para atrapar al extraño cazador. Anna les cuenta que de niña encontraron a un hombre que parecía un animal. Las viejas del pueblo se santiguaron y dijeron «Es el diablo cazador de hombres», que sólo en los años más calurosos pasaba eso y que ese año hacía calor. Que empezaron a encontrar a sus hombres desollados o en un estado mucho peor. El cazador o demonio referido convertía a los hombres en trofeos.

Para que caiga en las trampas que han puesto, Dutch recorre el lugar a fin de ser el sebo para atraparlo, así el predador cae en una de las trampas que el grupo le puso. Sin embargo, el enemigo escapa, y sale herido Poncho. Mac persigue al cazador mientras Dillon va tras él para dar apoyo.

Anna y Billy llevan a Poncho herido. Va con ellos Dutch, todos al encuentro del helicóptero que los sacará del lugar. De esta forma el monstruo primero asesina a Mac y posteriormente a Dillon.

Mientras huyen escuchan los gritos de Dillon. De esta forma, al cruzar un puente hecho con un tronco para alcanzar al helicóptero, Billy se queda a enfrentar al cazador, pese a que Dutch intenta hacerlo desistir. Anna y Dutch llevan a Poncho y escuchan los gritos de Billy.

Luego, el cazador los alcanza y mata a Poncho. Anna intenta tomar un arma, pero Dutch, que se ha dado cuenta de que mata sólo a aquellos que van armados, le saca el arma y salva a Anna de una muerte segura y le dice que huya hacia el helicóptero.

Dutch es herido por el monstruo. Huye, cae al agua y atraviesa una cascada, nada hasta la orilla y queda cubierto de barro. Se esconde cuando ve arribar al cazador que lo persigue y observa que gracias a ese barro, la criatura no lo vio, de esta forma puede observar al perseguidor sin ser localizado. De esta forma puede saber que se trata de un tipo extraterrestre.

También supone que el barro ha bloqueado su sensor térmico. De esta forma usa el barro para camuflarse y así poder moverse con libertad sin ser visto por la criatura. Nuevamente arma trampas para atrapar al cazador.

Dutch también encendió hogueras que le impiden al monstruo tener una buena visión. Eso sumado al barro que utiliza como camuflaje hace que el extraterrestre no pueda localizarlo.

Finalmente acontecen una lucha y una persecución en que el extraterrestre agoniza ya vencido por Dutch, y en este momento activa un dispositivo que tiene en su brazo, que pone en marcha una cuenta regresiva.

Dutch huye mientras una explosión arrasa con todo. En tanto, el helicóptero en el cual están Anna y el general Homer Phillips regresa a rescatar a Dutch sano y salvo.

En esta película de anticonquista conservadora se da además el tratamiento del espacio latinoamericano como una frontera, siguiendo los lineamientos de Tudor (1989), ya que está presente el espíritu de la frontera, donde aún en esos lugares lejanos, sin recursos ni apoyo, está la voluntad de los hombres de la ley de llevar el orden de la civilización. Dutch y sus hombres arriban a un lugar donde hay construcción de civilización, pero en el que no ha desaparecido la barbarie. Por lo tanto, está claro el espíritu de la frontera, en que la ley y el orden funcionan con dificultad. Además se hace presente la voluntad de proteger al inocente. Se hacen alianzas estratégicas como la de este país, que tiene a los Estados Unidos ayudándolo contra la guerrilla comunista, para hacer llegar el control y la justicia. También tiene una trama muy ligada a los productos de la modernidad, como los rayos caloríficos con que atacan al primer helicóptero que han derribado, la música y los bienes culturales de los Estados Unidos.

3.1.3. *The Mask of Zorro* (1998), de Martin Campbell

Esta película pertenece a la larga y copiosa tradición de películas que nos traen las aventuras de un mítico héroe de California, el Zorro, por medio de distintos directores y producciones provenientes de diferentes países que han vuelto a la historia de este héroe a lo largo del tiempo.[149]

[149]Para consultar la genealogía de películas que tienen al personaje del Zorro, puede verse en la ficha del Grupo de filmes del Zorro: https://www.filmaffinity.com/es/movie-group.php?group-id=227

El primer Zorro del cine se basó en una adaptación de la obra de *The Curse of Capistrano* de 1919, de Johnston McCulley[150]. Esta historia apareció publicada en la revista pulp All-Story Weekly.[151] *The Curse of Capistrano* fue llevada al cine por primera vez como *The Mark of Zorro* (1920), dirigida por Fred Nibio y Theodore Reed y producida por la compañía del actor Douglas Fairbanks, quien interpretó al Zorro en esta película. Allí aparece por primera vez el Zorro con las características que siguen presentes en las representaciones actuales del personaje. Su éxito en pantalla llevó a Johnston McCulley a seguir escribiendo más aventuras sobre este personaje. En 1924 la historia fue publicada en libro con el nombre de *The Mark of Zorro.*

Para escribir *The Curse of Capistrano*, Johnston McCulley se había basado en la novela *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, escrita por Vicente Riva Palacio en 1872. Guillén (2018) recuerda que en esta novela se presenta a Lampart con una gran similitud al Conde de Montecristo y preocupado por los más débiles y pobres. También como un luchador contra la injusticia y precursor de la independencia.

De este modo Johnston McCulley se inspiró, más que en la verdadera vida de este personaje histórico, en la novela de Riva y su particular visión de este personaje histórico. Johnston McCulley cambia el personaje original por el del personaje del Zorro de protagonista. Este autor además de tomar los temas históricos, conoció el mundo del Lejano Oeste y utilizó como telón de fondo la región de California, donde transcurrían muchas de sus ficciones. Por esto, entre otras cuestiones que veremos a lo largo del análisis, sostengo que el Zorro en el cine hollywoodense constituye un *eslabón* entre las películas del género *western* y las películas de las grandes

[150]Arthur Johnston McCulley: Nació en Ottawa, Illinois, el 2 de febrero de 1883 y murió en Los Ángeles, California, el 23 de noviembre de 1958. Fue un creador de personajes e historias que tuvieron en muchos casos como telón de fondo la geografía de Alta California. Tuvo gran predilección por las temáticas históricas tanto de la región de Alta California, como del Lejano Oeste. Fue periodista, escritor y guionista. Se basó en la vida de Lampart influenciado por la novela de 1872 de Vicente Riva Palacio para escribir *The Curse of Capistrano.* Solo que cambió el personaje por el del Zorro. Además del Zorro, escribió numerosos cuentos y novelas e hizo muchísimos guiones para el cine y la televisión.

[151]La revista *Argosy*, llamada luego *The Argosy y Argosy All-Story Weekly*, fue una revista pulp norteamericana que se publicó desde 1882 hasta 1978. Este tipo de revistas pulp eran de ficción y además económicas. Precisamente el término *pulp* deriva del papel barato de pulpa de madera en el que se imprimían las revistas. Incluían varios géneros de ficción.

aventuras ya fuera del tiempo y el espacio de la conquista del Oeste norteamericano.

Observemos además que un personaje similar y diferente surgió con posterioridad al Zorro: *The Lone Ranger* o bien El llanero solitario. Este otro enmascarado y *ranger* de Texas que surgió en 1932 fue creado por el escritor Fran Striker y el productor radial George Trendle[152] para la radio primero y luego para televisión. Ambos creadores buscaron reelaborar la historia del Zorro. La historia se trataba de un joven *ranger*, John Reid, que sobrevivió a una emboscada de la banda de Butch Cavendish, en la que murieron sus otros cinco compañeros, uno de ellos el capitán Dan Reid y hermano mayor del joven sobreviviente. Este joven *ranger* fue rescatado por Toro, un nativo perteneciente a la tribu Potawatomi, quien lo cura y le da el nombre de Kimo Sabe. John se compromete a hacer justicia por los caídos, por lo cual necesita ocultar su identidad. De este modo diseña un antifaz para ocultar su rostro. Mientras las vestimentas del Zorro eran negras y actuaba completamente sólo y por la noche con su caballo de pelaje oscuro llamado Tornado, El llanero solitario usaba una vestimenta clara, y su caballo, que también tenía un pelaje claro, se llamaba Silver o Plata, además siempre estaba acompañado de su amigo Toro y actuaba durante el día.[153]

La película comienza con la figura de un enmascarado con capa, botas, antifaz, sombrero y espada, quien dibuja en el aire una Z con fuego. Los rótulos nos informan que:

> En 1821, la dominación española estaba por llegar a su fin luego de trescientos años. Una rebelión popular encabezada por el General Santa Anna[154] se expandió por las áridas montañas del sur hasta la rica y fértil provincia llamada California. Los campesinos pidieron la sangre del último gobernador español, don Rafael Montero, que aunque tenía órdenes de volver a España, se rehusó a renunciar al poder sin un último ajuste de cuentas. Martin Campbell (director). (1998). *The Mark of Zorro* [Cinta

[152]Hystory.com Editors (2009). *«The Lone Ranger» debuts on Detroit radio.* Webzine History. Fecha de Publicación: 16 de noviembre 2009. Disponible en: https://www.history.com/this-day-in-history/the-lone-ranger-debuts-on-detroit-radio

[153]Ryan, Joal (3 de julio de 2013). *La historia secreta del llanero solitario.* Disponible en: https://www.yahoo.com/entertainment/bp/secret-history-lone-ranger-185818908.html

[154]Antonio López de Santa Anna: Fue un militar y político mexicano, desde 1821, cuando se proclamó la independencia de México, y hasta 1855 aproximadamente, con el afianzamiento de los liberales.

cinematográfica] E U.: Amblin Entertainment, TriStar Pictures, David Foster Productions.

Montero se apresta para entregar el territorio de California al general Santa Anna, ya que esas son las órdenes que ha recibido. Sin embargo, también hace arreglos para darles la propiedad y escrituras de varias tierras a hombres leales a él. Montero sabe que las tierras eran del gobierno español y que se perderán de todas formas con la llegada de Santa Anna. Así, Montero tendrá a este grupo de hidalgos de su parte y mantendrá algo de poder para sí. Se presenta de este modo la agrupación de defensa contra el otro, rasgo del *western*. En tanto el general Santa Anna tendrá que evitar roces con todo este grupo, ya que conservarán gran poder económico mediante las propiedades.

Montero, además, trata de hacer un último intento de capturar al Zorro planificando la ejecución de tres campesinos inocentes, a sabiendas de que el famoso enmascarado irá en ayuda de ellos.

Vemos así las calles de una ciudad colonial donde hay una agitada muchedumbre. Se escucha a la gente quejarse de Montero, en tanto dos niños, Alejandro y Joaquín Murrieta, se encuentran haciendo huecos en un negocio; el dueño de este los cuestiona sobre eso. Los niños esperan que llegue el Zorro para poner en orden las cosas. El hombre les dice que él también espera la llegada del Zorro. Por otra parte, este hombre también les comenta que hizo los cajones mortuorios de sus padres y no quiere tener que hacer los de ellos. Además, les muestra la marca del Zorro, señal de que está por aparecer en cualquier momento.

Uno de los hermanos Murrieta se topa con un monje y advierte que es el Zorro que está disfrazado. El Zorro aquí es ayudado por uno de los monjes que se encuentra entre la multitud.

El Zorro comienza a combatir contra los hombres de Montero con ayuda de la muchedumbre reunida, que lo auxilia cuando están por atacarlo. Se presenta así cómo los débiles campesinos pueden llegar a constituir una comunidad defensiva, rasgo del *western*.

También los hermanos Joaquín y Alejandro Murrieta ayudan al Zorro. Este les regala su collar de plata. Tras burlar a los soldados, el Zorro llega hasta donde está Montero y le pregunta si era necesario matar a tres inocentes con

tal de atraparlo. Montero le dice que mataría a cien si fuera necesario. El Zorro le graba una «Z» a Montero en el cuello, y le dice que son tres cortes, uno por cada inocente, que lo tome como «obsequio de México», y le pide que no regrese jamás.

Luego de liberar a los inocentes, el Zorro se retira en su caballo Tornado, aclamado por la muchedumbre. Con su típica vestimenta negra, capa, botas y máscara. Detengámonos a observar aquí que la vestimenta es común a otros héroes y superhéroes actuales. Esta es una de las cuestiones por las cuales observo que el grupo de películas del Zorro es un *eslabón* entre las películas del género *western* y las películas de las grandes aventuras ya fuera del tiempo y el espacio de la conquista del Oeste norteamericano.

El Zorro llega a través de una cascada y una cueva entre las rocas a la mansión de la familia De la Vega. Así sabemos que se trata del aristócrata Diego de la Vega. De esta forma conocemos a uno de los *héroes solitarios* de la historia, figura profundamente arraigada en el *western*.

En su guarida y a salvo, el Zorro le dice a su caballo Tornado que ya están los dos muy viejos para todas esas corridas. Arregla su herida y se cambia de ropa. Entra a su hogar por medio de un pasadizo secreto en la chimenea. Allí se encuentra con la niñera de Elena, la hija recién nacida de Diego. La niñera ya ha acostado en su cuna a la niña. Diego se dispone a contarle a su hija la historia vivida por el Zorro esa tarde. Lo hace mientras juega con la pequeña y una flor romneya[155], que la niñera ha puesto cerca de la cuna. Así se nos presenta este personaje mediante ritos que definen su cotidianidad, rasgo del *western*. Llega la mujer de Diego, Esperanza. Diego le cuenta a su esposa que ha hecho la última aparición como el Zorro. También le cuenta que los españoles se van y que ellos podrán dedicarse a vivir tranquilos y cuidar de su familia. Así se nos muestra al hombre que lleva la máscara del Zorro bien anudado a su entorno social y por sobre todo a su familia, rasgo del *western*.

En ese momento llega a la casa Montero, quien se ha dado cuenta de la verdadera identidad del Zorro y va a hacer el arresto. Se da una lucha entre Diego de la Vega y Montero. Esperanza, quien ve que van a disparar a

[155]Romneya: Es una amapola nativa del sur de California y del norte de México.

Diego, se interpone y muere. Así sabemos que Montero también ha estado enamorado de ella, mata al soldado que le disparó a Esperanza y arresta a De la Vega. Incendia la hacienda y se lleva a Elena, adoptándola como su propia hija para criarla en España, Montero le dice a De la Vega que prefiere dejarlo vivo para que sufra todo lo que él sufrió.

Han pasado veinte años, y los hermanos Murrieta, quienes de niños han ayudado al Zorro, se encuentran en sus propias aventuras como bandoleros y han formado una banda. Jack «Tres Dedos» lleva atados a estos hermanos a un destacamento militar para cobrar una recompensa por ellos dos. Sin embargo, al llegar al destacamento terminan sorprendiendo a los militares y robándolos, ya que estaban actuando en complicidad con Jack «Tres Dedos», el supuesto caza-recompensas. Se van yendo los tres con todo lo que les han sacado a los soldados del destacamento, pero son emboscados por un grupo de militares. El jefe de estos hombres es el capitán Love, quien dispara contra Jack y luego hiere a Joaquín. Este le ordena a su hermano Alejandro que huya, y antes de que Love pueda matarlo, se quita la vida con un disparo. El capitán Love corta la cabeza de Joaquín y se la lleva. Alejandro se lleva el colgante que el Zorro le había dado a Joaquín y que cayó cuando le cortaron la cabeza. Se presenta así la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western*. Aquí la vemos como una paradoja o ironía ya que el hombre del Ejército, que debería llevar la civilización, hace uso de métodos primitivos.

Es importante detenernos en los aportes que hace Maciel (2000) cuando advierte de las enormes libertades que existen en el tratamiento con personajes históricos chicanos, que se hacen en esta película en particular. En esta versión del Zorro, encontramos que es hermano menor del bandido social chicano Joaquín Murrieta. Además, este autor destaca el interés de Hollywood por la vida y las hazañas de Joaquín Murrieta. Entre otras películas, se destacan *Robin Hood of El Dorado* (1936), dirigida por William A. Wellman, con Warner Baxter; y *Murrieta* (1965), dirigida por George Sherman, con Jeffrey Hunter; además de la serie para televisión *The Desperate Mission* (1971), dirigida por Earl Bellamy, con Ricardo Montalbán encarnando a Murrieta, entre otras producciones.

Si bien Maciel (2000) es exacto al apuntar a las libertades sobre hechos históricos y personajes que esta película en particular se toma, hay que decir que esta es una característica habitual en Hollywood.

Montero ya está de vuelta en California y de manera oculta ha llegado a una prisión para verificar si Diego de la Vega sigue con vida. Todos los presos dicen ser el Zorro, y de esta forma Montero concluye que el Zorro está muerto. Vemos también que la aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western*, ha sido subvertida. Diego de la Vega ha ido preso sin juicio y sin condena. Montero, quien lo fue a arrestar veinte años atrás, ya había entregado el mando del gobierno de California y no tenía autoridad para hacer el arresto.

En tanto, Diego de la Vega ha estado preso todo este tiempo y ha logrado escapar merced a un truco haciéndose pasar por un prisionero muerto.

Luego de su escape de prisión, Diego de La Vega va al desembarco oficial que hace Montero y al que han concurrido varios hidalgos de California y han llevado a la gente del pueblo para recibirlo. Diego ha ido para intentar matarlo, pero observa que está también su hija Elena, a quien reconoce por el parecido con su madre Esperanza. Cuando la joven llega le dan un ramo de flores de romneya, que la joven cree conocer, pero le dicen que es imposible ya que es una flor que sólo crece en esa región.

Vemos la costa y la embarcación de la cual han descendido, con gran espectacularidad del paisaje, así se presenta el naturalismo, rasgo del *western*.

Alejandro Murrieta se encuentra bebiendo en una cantina, dado que no supera el trauma de la muerte de su hermano. Este otro *solitario* de la historia se nos presenta también como Diego de la Vega, como un hombre apegado a su familia, rasgo del *western*. Pero luego de la muerte de sus padres, como se nos informa al principio de la historia, esa familia se redujo a su hermano Joaquín y a su compañero Jack «Tres Dedos», con quien habían formado una banda. Como vemos, estas familias existen en distintas clases sociales y se nos presentan como leales, tal como las ha caracterizado Tudor (1989) en el *western*.

Ya sin dinero para seguir bebiendo, Alejandro ofrece el colgante del Zorro para pagar otra copa. Entonces aparece Diego de la Vega y le pregunta

quién le dio el colgante. Alejandro le dice que era de su hermano Joaquín, quien murió. En tanto, a las inmediaciones de la cantina ha llegado el capitán Love, y Alejandro se dispone a ir a matarlo. Pero Diego de la Vega lo detiene, diciéndole que no va a vencerlo borracho y sin entrenamiento militar. Alejandro observa que el anciano es un gran espadachín. Por su parte, Diego se ofrece a entrenarlo y prepararlo para enfrentar al asesino de su hermano. Así se presenta el argumento de la venganza, rasgo del *western*, que en este caso viene dado por partida doble ya que pactan ser aprendiz y maestro: Alejandro para vengarse del capitán Love, y Diego para vengarse de Montero, quien ha contratado a Love.

Ya en la guarida del Zorro y habiéndole revelado Diego de la Vega su verdadera identidad a Alejandro Murrieta, ambos comienzan a entrenar. Alejandro Murrieta no sabe nada sobre espadas, por lo que el entrenamiento se vuelve muy duro tanto para el aprendiz como para el entrenador. Alejandro, sin embargo, es cada vez es más diestro con la espada, a medida que pasa el tiempo. Así vemos frente a frente a los dos hombres que asumen la caracterización del arquetipo del héroe solitario, característico del *western*: Diego de la Vega y Alejandro Murrieta. Sin embargo, ambos personajes aquí asumen el arquetipo del bandolero. Diego de la Vega por medio de su doble identidad del Zorro, que es un héroe para el pueblo, pero un forajido para las autoridades españolas. Y Alejandro Murrieta es un bandido que ha robado para alimentarse, pero también para ayudar a los pobres. Diego es un aristócrata californiano, y Alejandro es hijo de humildes campesinos. Pero ambos luchan por que finalmente la justicia llegue y el pueblo pueda vivir en paz. En esta asociación de ayuda mutua, se da una alianza estratégica, similar a la que deben hacer los hombres que antiguamente iban al Oeste para poder salir adelante. Pero también es un recurso presente en las películas de aventuras situadas en épocas actuales. Esto también es otra razón por la cual sostengo que el Zorro en el cine hollywoodense constituye un *eslabón* entre las películas del género *western* y las películas de las grandes aventuras ya fuera del tiempo y el espacio de la conquista del Oeste norteamericano. (Ver capítulo 5)

Una tarde observan un caballo con similares características a las que tenía el antiguo caballo de Diego de la Vega: Tornado. Alejandro se mete en los

establos del cuartel del Ejército donde se encuentra el animal. En medio de su intento de llevarse el caballo, Alejandro se ha visto envuelto en una contienda con los soldados, a quienes logra derrotar causando grandes destrozos en el cuartel.

Alejandro se refugia en la capilla, y el sacerdote lo protege pensando que es el antiguo Zorro, lo oculta en el confesionario. En ese momento entra Elena, quien pide confesión, y de esta manera Alejandro se entera de que ella se siente atraída por él ya que ella le habla de un bandido enmascarado; en efecto, ha visto antes a Alejandro y ha sentido cierta atracción por él. Esta escena del confesionario guarda gran similitud con la escena del confesionario entre Lolita Pulido y Diego de la Vega en la película *The Mark of Zorro* (1940), dirigida por Rouben Mamoulian. Cuando termina la confesión, llega el capitán Love, quien ha oído los disturbios y se da cuenta de que el confesor en realidad es el bandido que están persiguiendo.

Alejandro logra huir grabando antes de marcharse una «Z» en una pared. Además, pese a la resistencia inicial del animal, termina llevándose el caballo que había ido a buscar.

Por su parte, Diego no está para nada conforme con estas demostraciones de Alejandro ya que el Zorro era un servidor del pueblo. Y le marca lo reprochable de su conducta, pese a que Alejandro ha conseguido hacerse con el caballo salvaje que tiene tantas similitudes con Tornado, el antiguo caballo del Zorro.

Sin embargo, deben pasar a una nueva etapa y vestirse de etiqueta para ir a una fiesta en la casa de Montero. De la Vega instruye a Alejandro para que se gane la confianza de Montero. Para ir a esta fiesta, Alejandro se disfraza como un noble español llamado don Alejandro del Castillo y García. Llega así a la fiesta junto con De la Vega como su sirviente Bernardo.

Se presenta ante Montero y Elena, quienes lo reciben. Alejandro se acerca a Montero y se gana su confianza con sus modos distinguidos y diciendo las frases que Montero quiere escuchar.

En un momento saca a bailar a Elena. Esta escena también guarda gran similitud con la mencionada *The Mark of Zorro,* con la escena del baile entre Lolita Pulido y Diego de la Vega.

Hemos visto hasta aquí unas características del Zorro que es interesante analizar. Siguiendo a Vázquez Guillén (2018: 28) al revisar los aportes de Troncarelli (2001: 22-25), quien consigna varias similitudes del personaje histórico Lampart con los protagonistas de la novela de Riva y el personaje de Mc Culley:

-El apoyo que reciben de monjes franciscanos: en el comienzo, el fraile le prodiga ayuda a Diego de la Vega en medio de la multitud, y posteriormente, Alejandro, gracias a un fraile, se esconde en la capilla luego del robo del caballo de los establos.

-Los escapes de prisión: hemos visto a Diego y su escape de la cárcel infrahumana en la que Montero lo metió. También cuando es ayudado por Elena a escapar luego de ser detenido por los hombres de Montero cuando lo confronta.

-El uso del disfraz: vemos el disfraz del Zorro y la doble identidad de Alejandro y Diego y una tercera identidad cuando se disfrazan del noble español y su sirviente Bernardo.

-El donjuanismo: lo observamos en las escenas entre Alejandro y Elena y en este baile. Además de las características mesiánicas, lo observamos cuando Diego reprende a Alejandro por ser jactancioso y dejar la marca del Zorro sólo por impresionar. También esto está presente en la pretensión de Diego de La Vega de querer cargar todo en las espaldas de un héroe aislado cuando el pueblo no es indefenso, puede agruparse, actuar en conjunto y decidir luchar. Todas estas características no sólo están presentes en esta película sino que son comunes a todas las que abordan las aventuras del Zorro.

Vázquez Guillén (2018: 28) apunta que Troncarelli (2001) manifiesta que «La novela de Mc Culley expresaba, en realidad, el apoyo de algunos medios intelectuales norteamericanos, principalmente masones, a la revolución mexicana». Esta autora además agrega que tanto el enmascaramiento como la secrecía constituyen elementos esenciales en el ritual masónico. Hay que decir que también estas cuestiones están presentes en esta película y son comunes a todas las otras que abordan las aventuras del Zorro.

De alguna forma la doble y a veces triple identidad abordada por el personaje y su vida secreta lo impone como un arquetipo de héroe con características a mitad de camino entre el héroe individual del lejano Oeste —en tanto bandido como *marshall* de la ley— y los agentes secretos de películas que se sitúan representado épocas modernas. Esta cuestión también abona la idea del Zorro en el cine hollywoodense como un *eslabón* entre las películas del género *western* y los filmes de las grandes aventuras ya fuera del tiempo y el espacio de la conquista del Oeste norteamericano. Otra cuestión presente en el recuento de todas las características que encontró de Troncarelli (2001) es, como ya se mencionó, la del donjuanismo. Podría asociarse con las características de algunas películas románticas. La característica del mesianismo, además de asociada al arquetipo del héroe solitario del *western,* está en relación con las historias de los grandes superhéroes como Superman, que al igual que ocurrió con el Llanero Solitario, fue creado trece años después que el Zorro, en 1933. Con respecto a Superman, podemos decir que en opinión de algunos autores, como Davoli (2013), es una reelaboración de la historia mítica de Moisés. Sin embargo, también presenta algunas características comunes con el Zorro, ya que ambos tienen una doble identidad y poseen habilidades poco comunes en el hombre promedio: mientras el Zorro es un hábil y diestro jinete y espadachín, cuyas habilidades eran adquiridas mediante educación y entrenamiento sólo recibido por personajes pertenecientes a la nobleza, Superman posee habilidades físicas superiores a la de los humanos, debido a que es un ser que proviene de un planeta con un desarrollo superior. Es decir, por distintos caminos ambos, si bien son servidores del pueblo y de los indefensos, se muestran apartados de ellos. Ambos usan similares vestimentas clásicas, como las botas y la capa. Aunque está claro que la combinación de colores de la bandera americana en el atuendo de Superman va en contraste con sobrio color negro usado por el Zorro.

Montero involucra a Alejandro en el proyecto que tiene con los señores de California. El plan de Montero es armar la República Independiente de California. Pero muchos de los hidalgos presentes en la reunión plantean la dificultad de conseguirlo, ya que el general Santa Anna tiene un ejército poderoso, y necesitarían dinero para financiar tropas y armas. Sin embargo,

Montero les pide a todos un voto de confianza. Les pide que lo acompañen al otro día a un lugar.

Al otro día Alejandro y los otros caballeros acompañan a Montero hasta un territorio donde se encuentra una mina llamada El Dorado. Allí trabajan hombres humildes que están bajo un sistema de esclavitud, desenterrando oro de la mina. Vemos así la ausencia y el desgobierno, donde las autoridades del gobierno mexicano al mando de Santa Anna no llegan.

De esta forma Montero les termina de plantear su proyecto. El general Santa Anna está en guerra con los Estados Unidos. Esto implica que está muy necesitado de dinero. El plan de Montero es usar el rédito económico que le dará la mina para comprar la independencia de California. Pues sabe que Santa Anna ignora que esta mina existe. Se da así el conflicto económico, rasgo del *western.*

Mediante esta aproximación a un personaje histórico también vuelven a tomarse libertades históricas extremas. Por un lado, esto puede tener que ver con que la presente película fue producida por Steven Spielberg, quien ya en *Indiana Jones IV* —si vemos el análisis en este corpus— confunde de forma intencional tiempo y los espacios con el objeto de exotizar, algo muy común en el género hibrido de la fantasía de aventuras.

Por otra parte, al mostrar el profundo desconocimiento de los que gobiernan México, respecto de la mina de oro que le pertenece al Estado mexicano, se muestra a estos gobernantes, encarnados en el general Santa Anna, lo que remite al concepto de anticonquista (Pratt, 2011), ya que por medio del engaño de uno de los antiguos administradores, que sí conoce las riquezas y posesiones del lugar, se da una justificación a lo que sobrevendrá, ya que pasarán a formar parte de los Estados Unidos.

Particularmente se trata de una anticonquista patriótica ya que justifica los lineamientos de la nación norteamericana sin tomar partido o ir en contra de ningún gobierno en particular.

En tanto escucha todo esto, Alejandro Murrieta disimula como puede el impacto de ver a todos estos hombres trabajando en condiciones infrahumanas. Además observa que Jack «Tres Dedos» se encuentra vivo y está entre ellos. Jack además inquieta a los nobles con sus desafíos y al

parecer va hacia ellos. Pero en ese momento el capitán Love, quien también ha ido a la mina, le dispara y lo mata.

La conmoción de Alejandro Murrieta, pese a su esfuerzo por disimular, es percibida por el capitán Love, quien por eso le pide a Alejandro una reunión para charlar en privado.

En los establos de la propiedad de Montero, Elena habla con Diego de la Vega, que ha asumido la identidad del sirviente de Alejandro: Bernardo. Al principio Elena le pregunta por Alejandro ya que la tiene desconcertada. Luego hablan sobre la infancia de Elena, y de esta forma Diego de la Vega se entera de que Montero le dijo a ella que su madre Esperanza murió al dar a luz.

En la reunión que tiene Alejandro con el capitán Love, éste le muestra la cabeza decapitada de su hermano Joaquín Murrieta en una jarra de vino. En otro frasco también en alcohol tiene la mano de Jack «Tres Dedos».

La reunión concertada por Love en realidad era para semblantear a Alejandro ya que sospecha que él es en realidad Alejandro Murrieta.

Destaquemos que esto realmente ocurrió con la cabeza de Joaquín Murrieta, el personaje histórico. Pero como plantea Cannon (2012), esta película pertenece a una serie de éxitos que definen el *blockbuster* moderno. Y entre sus rasgos, la estética de esta película se caracteriza por su amplia cultura fotográfica, su montaje rápido, el sentido de fetichismo de la imagen asociada a la necesidad de vender y crear un aura en torno al producto mismo en el menor tiempo posible. En este tipo de películas todo tiene que ser «hermoso», hasta la violencia y la miseria urbana. Y aquí observamos cómo esta regla se cumple aun cuando observamos la cabeza cortada de un ser humano y hundida en alcohol. Sin embargo, a diferencia de Camon (2012) sostengo que estas características, que para este autor definen al bockbuster moderno, están presentes en las películas de las temáticas dedicadas al Zorro desde sus inicios, otra de las razones por las cuales considero que el Zorro en el cine Hollywoodense constituye un *eslabón* entre las películas del género *western* y las películas de las grandes aventuras ya fuera del tiempo y el espacio de la conquista del Oeste norteamericano.

En tanto, Elena pasea por el mercado de la ciudad y se topa con la mujer que fue su niñera, ya anciana, la cual le dice que ella es hija de Diego de la Vega y de Esperanza.

Con el atuendo del Zorro, Alejandro entra en la propiedad de Montero para apoderarse de los planos donde se encuentra la mina. Si bien logra su cometido, llegan a verlo Love y Montero, y se produce un enfrentamiento con ambos. Alejandro logra escapar con los documentos y llega a los establos, pero allí se encuentra con Elena y se enfrenta a ella combatiendo con espadas. Finalmente, el combate termina con un beso entre ambos, y el Zorro, que en realidad es Alejandro, huye.

Alejandro es perseguido a caballo por los hombres de Montero, pero gracias a la oscuridad de la noche logra escapar nuevamente.

Por su parte Montero y sus hombres temen que Santa Anna descubra el ardid que tramaron de pagarle con su propio dinero. Por esto toma la decisión de sepultar la mina y a los trabajadores esclavos que allí tienen y acabar de esta forma con cualquier tipo de testigo incómodo.

En la guarida del Zorro, Diego y Alejandro preparan todo para ajusticiar a Montero, Love y su gente. Pues ya tienen en su poder el mapa para llegar al lugar exacto donde está la mina. Sin embargo, Diego de la Vega habla con Alejandro y le explica que tendrá que hacer todo el trabajo solo ya que Diego debe atender un asunto personal. Se produce una discusión entre ellos, pues Diego estuvo enseñándole a Alejandro todo ese tiempo a hacer a un lado los temas personales para seguir por la causa del pueblo. Alejandro se entera que Elena es la hija de Diego y que este tiene que ir a hablar con ella y decirle la verdad. De este modo Alejandro prepara todo para ir sólo a la mina.

Diego de la Vega llega a la hacienda de Montero y le exige hablar con Elena. Elena llega donde ambos se encuentran, y Diego vuelve a exigirle a Montero que le diga la verdad sobre la muerte de su madre Esperanza y también que su verdadero padre es Diego de la Vega. Antes de que pueda lograrlo, Diego de la Vega es atrapado por soldados a las órdenes de Montero. Mientras éste le dice a Elena que Diego es un hombre enfermo y que desvaría. Antes de ser aprehendido, Diego le recuerda el nombre de la flor romneya, cuyo olor reconoció Elena al desembarcar en California. La

misma flor que su niñera colgaba en su cuna. Elena toma conciencia de que De la Vega es su verdadero padre.

Este tema de una flor autóctona de California tiene dos cuestiones. Por un lado, como han planteado muchos críticos, y entre ellos Maciel (2000), la película está llena de imprecisiones históricas y hace una versión muy libre en el tratamiento de los personajes históricos, pero la referencia a esta flor autóctona de California es muy clara. Eso puede tener que ver con la suscripción al género de fantasía de aventuras, en que conviven dos mundos, uno real y otro fantástico. Siempre de ese mundo real se dan referencias precisas y al mismo tiempo las cosas pueden percibirse difusas. También la flor romneya podría plantearse como un paralelismo respecto de lo planteado por Tudor (1989) para el *western*. Al analizar una de las películas más icónicas del género, *The Man Who Shot Liberty Balance* (1962), de John Ford, el mencionado crítico refiere que aquello que enlaza o une lo mejor del desierto con lo mejor del jardín, y que es el sueño del protagonista, es la flor del cactus, que finalmente acompaña su ataúd. Esta referencia simbólica a una flor también está en otra película de este corpus, *Bordertown* (2007), de Gregory Nava.

Siguiendo a Tudor (1989), podemos observar en el tratamiento del espacio dos grandes ejes simbólicos: el jardín y el desierto. El jardín cobra preeminencia en los momentos en familia de Diego y Alejandro, uno junto a su mujer y su hija y el otro junto a su hermano Joaquín, como en ciertos momentos del romance entre Elena y Alejandro. En tanto, el desierto viene de la mano de la llegada de la destrucción familiar con la muerte de Esperanza y de Joaquín, asimismo en los momentos de cautiverio de Diego y de Alejandro.

Más tarde Elena libera a Diego de la Vega, y ambos van a la mina a ayudar a Alejandro.

Montero y su gente ya han preparado todo para hacer explotar la mina. Sacaron el oro y dejaron a los trabajadores encerrados para que vuelen junto con toda la infraestructura del lugar. Los explosivos fueron puestos en lugares estratégicos. Llega el Zorro cuando menos se lo esperan y comienza a combatir contra los soldados de Love.

Montero apunta contra Alejandro, pero Diego y Elena llegan justo para evitarlo.
Alejandro lucha contra el capitán Love mientras Diego de La Vega enfrenta a Montero. La lucha es muy pareja en ambos casos, pero finalmente Alejandro, el Zorro, logra vencer a Love. En tanto, Diego logra vencer a Montero, que termina arrastrado por un vagón donde se transportaba el oro, Montero cae a un precipicio junto a Love, y los dos mueren.
En tanto, Alejandro y Elena liberan a los trabajadores que habían sido esclavizados, y la mina es destruida.
Ya juntos Elena, Alejandro y Diego, ven que este último está herido de muerte. Diego, con su último aliento, les pide que estén juntos y que Alejandro mantenga viva la leyenda del Zorro.
Hay una escena final, mediante una elipsis, en que Alejandro se ha convertido en un hidalgo. Se ha casado con Elena, y viven en la hacienda De la Vega. Y narra a su pequeño hijo Joaquín la historia del Zorro.

3.1.4. *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), de Steven Spielberg

Esta película también se inscribe en una genealogía de películas que exploran el tema de la búsqueda de reliquias de antiguas civilizaciones que desaparecieron en medio de la selva. Por ejemplo, Disney lo hizo en *The Road to El Dorado* (2000), dirigida por Eric Bibo Bergeron y Don Paul. En esta cuarta película de la saga de Indiana Jones, se ponen en escena distintas geografías de América Latina y los Estados Unidos. En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, se hace un tratamiento del espacio como orfanato, donde puede observarse como característica central la inseguridad. Es decir, la ficción da cuenta de los hechos perpetrados en el corazón del territorio norteamericano, donde la seguridad de la nación ha sido totalmente vulnerada. En la trama, agentes de la KGB soviética arriban a territorio norteamericano e ingresan sin autorización en una base militar norteamericana. Así se evoca un tiempo histórico de un mundo bipolar (la Guerra Fría) al parecer ya extinto, pero que podría tener herederos en los nuevos gobiernos de izquierdas que surgieron por diversas partes de

América Latina en la primera década del siglo XXI. Se da cuenta de que en tiempos de la Guerra Fría el gobierno norteamericano pone bajo sospecha incluso a héroes de guerra sin intentar investigar qué es lo que ha pasado realmente, pues la prioridad no son los ciudadanos; y el protagonista, Indiana Jones, deberá limpiar por sí mismo su nombre.

Además, en este espacio, por la espectacularidad de la fotografía y el despliegue de los planos generales para describir estos paisajes, se impone el naturalismo, rasgo propio del *western*.

La trama de *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* sucede años después de las aventuras de Indiana Jones que presentaban las anteriores películas y que tenían como contexto la Segunda Guerra Mundial[156], tiempo en que el arqueólogo estaba claramente alineado en contra del nazismo. En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, como en los anteriores filmes de la saga, se observa la distinción general entre civilización y barbarie, otra característica propia del *western*, y se hace visible en la pugna entre los imperios que luchan por lograr la supremacía. En las dos películas anteriores, la barbarie estaba del lado del nazismo.

En 1957 (tiempo en que transcurre la trama de esta película), el protagonista también tendrá una posición definida frente al mundo bipolar que se presenta en una pulseada entre el Occidente capitalista y los países del eje comunista liderados por la URSS[157]. Indiana se encuentra alineado con los países que se oponen a la supremacía del comunismo, ya que en esta nueva reedición de la historia, la barbarie viene dada por el lado del comunismo.

El profesor Indiana Jones responde, por un lado, al arquetipo del solitario, característica del *western*, y por otro, al arquetipo de veedor blanco, propuesta por Pratt (2011: 68). En esa línea, al comparar los estereotipos rusos en contraposición con Indiana Jones, Fedorov (2013) plantea que se trata de un personaje casi fabuloso, con los más nobles atributos occidentales: es guapo, fuerte y encantador. Sale airoso de todas las situaciones adversas a las cuales se enfrenta.

[156]Remite a películas anteriores de la saga: *Raiders of the Lost Ark* (1981); *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984); *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989).
[157]URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En el comienzo del film, se ve a un grupo de soldados norteamericanos que se dirigen hacia el Área 51[158]. Al llegar, los vigías les explican que no pueden entrar porque están haciendo pruebas de armamento, y eso incluye a todo el personal de la base. Sale del auto un coronel del ejército, y le explican que el paso está cerrado para ellos también, por órdenes del Pentágono. Sin embargo, los hombres abren fuego a quemarropa y logran entrar a la base militar.

De uno de los autos sacan a dos prisioneros: son Indiana Jones y su amigo Mac. Los hombres se hablan en ruso. En realidad, son un grupo comando de la KGB soviética[159], quienes irrumpen de forma clandestina en territorio norteamericano. En este punto, es interesante reflexionar sobre los aportes de Fedorov (2013), quien observa que al analizar las películas occidentales de la primera década del siglo XXI la huella de los estereotipos de la Guerra Fría sigue vigentes. Pero para este autor es Spielberg quien en la mencionada película sintetiza de una vez todos esos estereotipos que la tradición occidental tiene habitualmente de Rusia y su gente. Aporta el ejemplo de los soldados soviéticos, que son grotescos y burlonamente representados. Según su análisis, los soldados soviéticos van con el uniforme militar norteamericano, ya que se han disfrazado para entrar en la base norteamericana y usan ametralladoras chinas. Se desplazan libremente tanto por territorio norteamericano como sobre el conjunto de países latinoamericanos, beben vodka y bailan al ritmo de la balalaika. Respecto de esta libertad para desplazarse por todos los países del continente, hay que decir que el director imprime su propia mirada respecto de los antecedentes y orígenes de lo que serían las futuras guerrillas y dictaduras en América Latina.

De este modo cobra relevancia el tratamiento del espacio como un orfanato. Este grupo comando es liderado por la médica y coronel Irina Spalko, quien dice haber recibido tres veces la orden de Lenin y la medalla al trabajo socialista. Y el motivo de esos honores es que ella maneja la información

[158]El Área 51, también conocida como Groom Lake o Homey Airport (OACI: KXTA), es un destacamento remoto de la Base de la Fuerza Aérea de Edwards de los Estados Unidos en el límite entre Kern y Los Ángeles.

[159]KGB soviética: sigla de Komitet gosudárstvennoy bezopásnosti, o bien Comité para la Seguridad del Estado. Era la agencia de inteligencia de la ex Unión Soviética desde 13 de marzo de 1954 hasta el 6 de noviembre de 1990.

muy bien. Tanto como para averiguar lo que nadie más puede. Sus hombres encontraron al profesor Jones y a su amigo en México, donde estaban buscando una antigüedad, un trabajo rutinario para Jones, ya que su actividad se alterna entre dar clases en la universidad, realizar trabajos de campo en cuanto a lo arqueológico y espiar —cuando puede junto a Mac— a los comunistas. Así se define su cotidianidad, elemento de importancia también en el *western*. El motivo por el cual apresan a Jones es que diez años atrás él formó parte de una comisión científica que examinó a un extraterrestre caído en Roswell[160]. Y obligan a Jones a encontrar un recipiente embalado donde están los restos momificados de ese ser. Luego de encontrarlo, Jones trata de escapar, pero es traicionado por su compañero Mac. Indiana le reprocha esa traición luego de los años que pasaron juntos espiando a los «rojos». Irina le pregunta a Jones si tiene algo insolente que decir antes de morir. Jones le responde: «¡Viva Eisenhower[161]!».

Luego de una larga persecución, Jones termina huyendo de allí en un turborreactor. Así llega a un lugar que se asemeja a un pueblo moderno, pero sin personas. En el lugar se están haciendo pruebas nucleares, de las que Jones se salva por esconderse dentro de una heladera.

Luego de un interrogatorio con agentes del gobierno de los Estados Unidos, Jones comprende que para su gobierno, él colaboró con agentes de la KGB para ingresar a un edificio del estado norteamericano. Es decir, está bajo observación.

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull expone en una trama de fantasía de aventuras el gran fantasma de aquella época: el comunismo. Es decir, para el mundo occidental y capitalista, todos podían ser comunistas. El argumento de la aplicación de la ley y el orden, propio del *western*, se observa en esta película en la condena moral y política hacia el comunismo, hacia todo aquel que es sospechoso de ser comunista, lo cual configura un mundo bipolar.

Jones vuelve a la Universidad de Marshall, en Nueva York, donde trabaja, y descubre que agentes del gobierno han ido a investigarlo, y que las

[160]Incidente OVNI de Roswell.

[161]Se refiere a Dwight D. Eisenhower, presidente de los Estados Unidos del 20 de enero de 1953 al 20 de enero de 1961.

autoridades lo han echado. Conoce a un joven llamado Mutt, con quien tiene un amigo en común: Harold Oxley. Mutt le dice que Harold ha desaparecido; también le cuenta que luego secuestraron a su madre. Al parecer Harold estaba investigando sobre una calavera de cristal. Y el lugar del cual procedía la pieza era Akator, o bien la mítica ciudad perdida de El Dorado.

Mutt le entrega a Jones una carta que le envió su madre junto con unas anotaciones de Oxley. Jones trata de descifrarlo y así descubre que el lugar donde Harold cree haber hallado Akator fue llamado también El Dorado en las épocas de la Conquista; se entera también de que muchos expedicionarios murieron sin encontrar el lugar.

Jones logra descifrar parte de los escritos de Harold y determina que se trata de un lugar llamado Nazca, en el Perú. Así inician un viaje en avión desde Nueva York, con escala en Cuba y México, hasta llegar al Cuzco. Esto es una referencia a las anteriores películas de la saga, pues cada vez que Indiana encaraba un viaje en avión, se mostraba en el mapa la ruta que seguía. Sin embargo, también es una referencia a la película de Disney *Saludos amigos* (1942), en la que los dibujantes y los artistas de la empresa de dibujos animados viajaban en avión por América Latina.

En el Perú se enteran de que Oxley estuvo encerrado en un manicomio. Van a la habitación donde él estuvo y observan que ha dejado indicios para llegar hasta la tumba de Francisco de Orellana,[162] un conquistador que llevó adelante la búsqueda de El Dorado, y que desapareció en 1546.

En el trayecto, Jones habla con unos hombres en quechua, y Mutt le pregunta dónde aprendió a hablarlo. Indiana le contesta que lo aprendió cuando fue secuestrado por Pancho Villa, ya que algunos de sus hombres hablaban esa lengua. Este es uno de los tantos supuestos «errores» que le endilgan los críticos a la película, sin embargo, estas inexactitudes podrían tener que ver, en primer lugar, a una referencia directa a la película *The*

[162]Francisco de Orellana: Fue un adelantado español que participó en la conquista del Imperio inca. Es conocido por refundar la ciudad de Guayaquil en 1537. Encabezó el primer descenso del Amazonas desde los Andes en 1541 y fue a partir de esta expedición que el río Amazonas tomó su nombre.

Secret of the Incas (1954)[163], dirigida por Jerry Hopper, en que Harry Steele un aventurero norteamericano, que guarda grandes similitudes físicas con Indiana Jones, y que trabaja como guía turístico en la ciudad peruana de Cuzco, es aviador y además, es un avesado conocedor del quechua. Tanto la saga de Indiana Jones como *The Secret of the Incas* llevan la huella de dos películas del cine mudo que dirigió Fritz Lang, *Die Spinnen, 1. Teil - Der Goldene See* (1919) y *Die Spinnen, 2. Teil - Das Brillantenschiff* (1920), que nos traen la historia de Kay Hoog, quien guarda estrechas similitudes con Indiana Jones y Harry Steele, por grandes similitudes físicas y por ser aventurero. En *Die Spinnen, 1. Teil - Der Goldene See* Kay Hoog encuentra una botella con un mensaje que ha sido arrojada al mar por un profesor de Harvard desaparecido en Perú. Además de encontrar un tesoro de la antigua civilización inca, una organización secreta liderada por una mujer fría y calculadora. En *Die Spinnen, 2. Teil - Das Brillantenschiff* Kay Hoog nuevamente se enfrenta a esta organización secreta. Descubre una ciudad china subterránea cuya existencia nadie conoce.

En segundo lugar, estas impresiciones podrían relacionarse con el género al cual pertenece esta historia, que es el de la fantasía de aventuras. En términos de Sánchez Escalonilla (2009: 111), en este género híbrido de la literatura y el cine conviven mundos primarios y secundarios, o bien el mundo real y el mundo fantástico. En este caso, un mundo real del cual parten personajes que son humanos —y a esto se debe la concisión y la precisión a las circunstancias históricas— y otro mundo fantástico hacia el cual viajan los personajes, en que hay exotismo. Así son presentados los dos mundos: uno real y además centro imperial (los Estados Unidos) y otro fantástico y a la vez periferia (América Latina). Y en tercer lugar, estas inexactitudes para hablar de la periferia latinoamericana podrían tener la intención de reforzar su exotismo.

Mientras recorren las pistas dejadas por Oxley, Mutt y Jones son seguidos por los soviéticos. Finalmente encuentran la tumba de Orellana. Allí está la

[163]*The Secret of the Incas* (1954). Una expedición busca una preciada máscara ritual inca, con joyas, enterrada hace más de 500 años en la antigua ciudad de Machu Picchu, cuando los españoles conquistaron el Perú.

calavera de cristal. La agarran y comienzan a retirarse, pero Irina Spalko y sus hombres los atrapan antes de que puedan huir.
Como prisioneros del comando de la KGB, viajan hasta el Amazonas. Ya en el campamento soviético, se reúnen con Oxley y la madre de Mutt, quien resulta ser un antiguo amor de Indiana: Marion Ravenwood.
En un momento, todos tratan de huir del campamento por el medio de la selva, pero Jones y Marion quedan atrapados por arenas movedizas. Al verse a punto de morir, Marion le confiesa a Jones que Mutt es su hijo. A lo largo del arco dramático de la historia, se irán acentuando los lazos entre madre, padre e hijo. Al final Marion e Indiana terminarán casándose. Así se hace presente otro rasgo característico del *western*: la familia.
Irina Spalko es la científica favorita de Stalin porque está especializada en la investigación psíquica (es decir, la lectura y el dominio de la mente ajena). Indiana Jones se pregunta qué tan serio puede ser académicamente ese tipo de investigación. Por eso los soviéticos están buscando la calavera de cristal, creen que tiene un origen extraterrestre y que posee poderes psíquicos muy útiles para ganar la Guerra Fría. Esta es una referencia a otras películas de la misma saga, ya que en *Raiders of the Lost Ark*, en medio de la Segunda Guerra Mundial, hacia 1936, Hitler manda a buscar el Arca porque pensaba que con ella podría ganar la guerra, en tanto que el gobierno de los Estados Unidos contrata a Indiana para que recupere aquella pieza arqueológica.
Este film presenta también un conflicto entre débiles y fuertes, pero en este caso no es por lo económico sino por poder, elemento muchas veces presente en el *western*. Específicamente, en este caso, es un conflicto o una pugna entre poderes mundiales, que se enlazan con visiones del mundo y de la ciencia, como ocurre con Indiana e Irina.
Indiana, Marion y Mutt junto a Oxley nuevamente tratan de huir de los soviéticos. Se produce una larga persecución en el medio de la selva, y terminan colisionado tanto Irina Spalko y sus hombres como Indiana y los suyos en el medio de un hormiguero del tamaño de una casa.
En un momento, las hormigas gigantes introducen en el hormiguero a uno de los soviéticos. Estas escenas son referencias al mundo de lo fantástico en el que se han internado los personajes. Es decir, por medio del género de la fantasía de aventura y la coexistencia del mundo real con el fantástico, se va

mostrando como exótico el espacio latinoamericano. Mientras, Indiana y su gente escapan. Mac convence a Indiana de que no lo ha traicionado, sino que ha estado trabajando como un doble agente. Como lo habían hecho ambos, juntos, durante la Segunda Guerra en Berlín.

Indiana y sus amigos se deslizan por el medio de una cascada —que finalmente son las Cataratas del Iguazú— hasta llegar al lugar donde está la ciudad perdida de Akator o El Dorado. Allí aparecen aborígenes dispuestos a defender de los intrusos el lugar sagrado. Al parecer son hombres que jamás han visto a los occidentales. Pero Oxley les muestra la calavera de cristal y los espanta. Aquí los nativos que no han conocido al hombre blanco constituyen una comunidad defensiva contra el otro, elemento propio del *western*. Pero estos buenos salvajes más tarde terminan exterminados por los soviéticos. Así llegan hasta una cripta donde están siete esqueletos de cristal, y a uno de ellos le falta la calavera. De improviso llegan los soviéticos, y así Indiana descubre que Mac nunca fue doble agente, sino que nuevamente lo ha engañado para orientar a su gente hasta donde ellos estaban.

Irina Spalko devuelve la calavera al esqueleto. Los siete esqueletos comienzan a unirse hasta conformar un solo ser vivo extraterrestre. Este quiere darles a los soviéticos una ofrenda en agradecimiento por haber devuelto la calavera. Sin embargo, Indiana tiene un mal presentimiento y les dice a los suyos que estén listos para irse. En cambio, Irina Spalko acepta la ofrenda y le pide saberlo todo. Los siete extraterrestres comienzan a trasladar todo su conocimiento a Irina Spalko, quien finalmente no puede soportarlo y explota en mil pedazos. De este modo, se hace presente el argumento de la venganza, característico del *western*.

Las ruinas comienzan a desmoronarse, y surge una nave que sale hacia el espacio entre los espacios y desaparece. El lugar es cubierto por el agua. Indiana, Mutt, Marion y Oxley se salvan, y todos vuelven a Nueva York, donde Jones es nombrado decano de la universidad y se casa con Marion.

Según Iturriaga Barco (2008: 907) , Steven Spielberg ha sido el director más influenciado por los atentados del 11 de septiembre. Este autor observa que si se analiza su obra posterior a estos acontecimientos, se pueden encontrar rastros, referencias o influencias de los atentados. En su película *Munich*

(2005)[164], el director evita los maniqueísmos y presenta la problemática también desde el punto de vista de los terroristas. Esta humanización de los personajes le costó muchísimas críticas. Por otra parte, el director también plantea una crítica hacia el gobierno norteamericano, pues muestra cómo el autor intelectual de Septiembre Negro es vigilado y protegido por la CIA. Apunta Iturriaga Barco (2008) que la última escena es la más impactante: la cámara toma una panorámica de la Gran Manzana, pasa por el edificio de Naciones Unidas y continúa su *travelling* hasta las recién estrenadas Torres Gemelas, recordando las posibles causas, aunque no justificaciones, de lo que ocurrió a principios del siglo XXI en los Estados Unidos. Por esto, al final, luego de que cada uno de los agentes secretos se despide, y parten uno con rumbo contrario al otro, en el fondo, en plano general, muestra las Torres Gemelas.

Tanto el protagonista de *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, como el de *Munich* (Avner) son héroes para los suyos, pero son tratados con desconfianza por sus respectivos gobiernos. En *Munich* Spielberg evita maniqueísmos y rótulos respecto de los árabes; hace que en la trama uno de los personajes palestinos le explique al mismo Avner —que se hace pasar por terrorista etarra— que de dejar Palestina, no tendrían a dónde ir, pues para el resto de los árabes, ellos son palestinos, no árabes. En tanto que *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, pese a pertenecer al género de fantasía de aventuras, es la única película de la saga del arqueólogo en que un poder imperial invade territorio norteamericano produciendo graves atentados y perjuicios para la seguridad nacional. Esto es coincidente con los planteos de Iturriaga Barco (2008), quien señala que Spielberg ha tocado temas diversos, como la seguridad a ultranza que vemos reflejada en la intromisión de un grupo comando de la KGB en territorio norteamericano y la guerra preventiva en la desconfianza del gobierno norteamericano por los sucesos en el Área 51. Esta película da cuenta de la forma de representación de anticonquista por mostrar y reforzar las

[164]En *Munich* el arco dramático de la historia se desencadena a partir de los atentados sufridos en Munich en 1972 por el equipo de atletas israelíes, quienes mueren asesinados a manos de un grupo terrorista palestino, durante los Juegos Olímpicos de ese año. Luego de lo cual el gobierno de Golda Meir destina a un grupo especial con la misión de asesinar a los autores de la masacre.

posiciones que el gobierno norteamericano ha ido tomando frente a los ejes de poder que compiten con su idea de mundo unipolar en la que los Estados Unidos están al mando. Por lo mismo particularmente se trata de una anticonquista conservadora ya que va contra el comunismo y reivindica abiertamente al presidente Dwight Eisenhower.

Como planteamos anteriormente, la historia que se narra transcurre en 1957, es decir, pocos años antes de la Revolución cubana, que asumió el poder en ese país en enero de 1959, y que irradió para los líderes políticos y académicos de América Latina la posibilidad de una alternativa distinta al mundo del capitalismo salvaje y el colonialismo norteamericano, y en épocas previas a la irrupción de los aportes de la obra de Kuhn[165], con su libro publicado en 1962: *La estructura de las revoluciones científicas.* Es decir, la historia transcurre en una época en que las ideas dominantes de los académicos a los que está suscripto Indiana Jones están estrechamente vinculadas a la obra de Merton[166], quien elaboró un programa de investigación teórico y empírico y armó la escuela de Columbia, que fue la que manejó el campo académico hasta mediados de la década del setenta. Brindó un conjunto de normas que regulan la perspectiva moral de la ciencia: universalismo (las verdades científicas son verificadas por criterios universales y no se basan en una clase, raza, religión o nacionalidad), comunismo (implica la propiedad común de los descubrimientos), desinterés (la actividad científica no busca un interés personal sino contribuir con la humanidad) y escepticismo organizado (toda afirmación está supeditada a la verificación de la comunidad científica). A esta escuela y su influjo responde como modelo de científico Indiana Jones, y esto se observa tanto en esta entrega de la saga como en las anteriores películas de la franquicia.

[165]Thomas Samuel Kuhn: nació el 18 de julio de 1922 en Cincinnati, y murió en Cambridge, el 17 de junio de 1996. Kuhn fue un físico, historiador y filósofo de la ciencia norteamericana. Provocó una transformación en la orientación de la filosofía y la sociología científica en la década de 1960, con lo que se conoce con el nombre de «cambio de paradigma» en la estructura del conocimiento científico, con su libro de 1962: *The Structure of Scientific Revolutions*.

[166]Robert King Merton: sociólogo norteamericano. Nació en Filadelfia, Estados Unidos, el 4 de julio de 1910 y falleció el 23 de febrero de 2003. Fue una figura fundacional en la teoría estructural-funcionalista. Algunas obras destacadas de Merton son: *Teoría social y estructura social* (1957), *Sociología de la vivienda* (1963), *Teoría social y análisis funcional* (1969) y *La sociología de la ciencia: investigaciones teóricas y empíricas* (1973).

Por otra parte, el personaje de Irina Spalko es una intelectual orgánica del gobierno soviético que opera en América Latina liderando un comando que tiene carta blanca para atravesar países latinoamericanos y por medio de ellos incluso violar el territorio de una nación desarrollada como los Estados Unidos. Para eso cuenta con el apoyo económico y técnico gobierno de la URSS, tanto como de aliados estratégicos locales cercanos a su gobierno ideológicamente. Pero esto no se dice abiertamente en el transcurso de la narración sino sutilmente mediante la fantasía de aventura y la exotización regiones periféricas.

De una manera atractiva y no invasiva, Spielberg va planteando que tanto la URSS como los Estados Unidos han inoculado sus ideas en América Latina. El socialismo lo ha hecho por medio de intelectuales suscriptos al poder de turno, que no cuestionan críticamente a los gobiernos de los que forman parte, y no se interesan por los indefensos pueblos en nombre de los cuales alzan sus banderas. Lo vemos, por ejemplo, en la matanza de pueblos que hacen los soldados soviéticos al perseguir a Indiana y sus amigos en la ciudad pérdida de Akator o El Dorado. Estos nativos son guardianes de ese lugar sagrado, es decir, los soviéticos van hasta esa periferia a reclutar aliados y recursos, pero no porque les interese proteger a los indefensos del capitalismo que los quiere explotar. Esto podría interpretarse como un paralelismo con lo que ocurre en el tiempo real de la película, 2008, cuando surgen gobiernos latinoamericanos que se suscribían al socialismo del siglo XXI, y que junto a Cuba y Venezuela, entre otros, buscan generar un polo alternativo de ideas políticas en la región. Sin embargo, Spielberg podría suscribirlos al rastro que dejaron los regímenes totalitarios de Rusia en la región.

Por su parte, Indiana Jones es un científico, un héroe de guerra y un ciudadano que se suscribe a los lineamientos del Estado norteamericano por convencimiento y con honestidad intelectual, pero que está dispuesto a plantarse para dar cuenta y señalar los errores cometidos por su gobierno cuando es necesario.

La disputa entre estos dos personajes podría dar cuenta de los aportes de Merton, que fueron cruciales en una etapa donde él alcanzó a avizorar los problemas que la comunidad científica tenía en países como Alemania, con

el nazismo, con la teoría de la supremacía racial y en la URSS con el comunismo y podría referirse al caso Lysenko[167], con un fuerte parecido con Irina Spalko. Y cómo estos regímenes totalitarios permeaban las prácticas de la comunidad científica. Observamos esta crítica en la personificación de la comandante Irina Spalko, cuya carta de presentación es haber sido la científica favorita de Stalin, no sus trabajos de investigación, ni su consecuente validación mediante la crítica de la comunidad científica, como plantea Merton, con la necesidad de dar los debates científicos necesarios para contrastar una investigación científica.

El análisis de la trama narrativa de una de las películas centrales de Spielberg nos ha permitido observar el estrecho vínculo que existe entre su posicionamiento ideológico y los lineamientos del Departamento de Estado norteamericano. Hemos podido estudiar cómo se posiciona un intelectual norteamericano para representar en el cine norteamericano a los sujetos y los espacios de América Latina, pero además a los intelectuales orgánicos de la izquierda en tiempos de la Guerra Fría.

A Indiana Jones se le impone Irina Spalko con apoyo completo del gobierno soviético al cual se suscribe. Indiana lucha frente a ella sin recursos, apoyo logístico, ni moral de su gobierno, pero pese a todo, triunfa sobre Irina. Ambos personajes se encuentran lejos de los centros de poder a los cuales responden. La disputa es por dos posiciones ideológicas, científicas y miradas del mundo diferentes en apariencia, pero ambas buscan la supremacía sobre el mundo conocido.

3.2. Análisis de la genealogía de las películas de *teacher film*

[167]Trofim Denísovich Lysenko: nacido en 1898, en Karlovka, Ucrania, Imperio ruso, murió el 20 de noviembre de 1976 en Kiev, URSS de Ucrania. Sus trabajos fueron en el campo de la agronomía, planteó que con sus investigaciones podía terminar con las hambrunas del pueblo ruso. Para ello contó con apoyo del aparato político. Por este motivo recién en 1962 a partir de la época conocida como desestalinización, tres científicos soviéticos, Yákov Zeldóvich, Vitali Guínzburg y Piotr Kapitsa, llevaron adelante una causa contra Lysenko, su falsa ciencia y su cruzada de exterminio político de científicos contrarios a sus teorías.

Las películas del corpus que pertenecen a este grupo son: *Stand and Deliver* (1988)[168], dirigida por Ramón Menéndez, y *Dangerous Minds* (1995), dirigida por John N. Smith.

Además de estas que analizaremos aquí, podemos mencionar, entre otras, *To Sir, whith love* (1967)[169], dirigida por James Clavell; *Dead Poets Society* (1989)[170], dirigida por Peter Weir; *Lean on Me* (1989)[171], dirigida por John G. Avildsen; *Mona Lisa* (2003)[172], dirigida por Mike Newell; *Take the Lead* (2006)[173], dirigida por Liz Friedlander; y *Freedom Writers* (2007)[174], dirigida por Richard La Gravenese. Todas ellas se inscriben dentro de la larga tradición norteamericana del *teacher film*, siguiendo a Hass (2011), quien plantea ese tipo de películas que al poner énfasis en «héroes» individuales evita las críticas en general del sistema educativo

[168]*Sand and Deliver*: Jaime Escalante es el nuevo profesor de matemáticas en un instituto para jóvenes de origen hispano en un barrio de Los Ángeles. Son alumnos difíciles y que aspiran tan sólo a algún trabajo que apenas les permita sobrevivir. Jaime tendrá que hacerlos cambiar de opinión, y exigirles fuertes sacrificios.

[169]*To Sir, whit love*: Mark Thackeray encuentra trabajo como profesor de un grupo de estudiantes conflictivos en una escuela de las afueras de Londres. Pero detrás de la ruda y grosera apariencia de sus alumnos, no hay malos sentimientos. Al principio Mark intenta ganarse su confianza utilizando métodos tradicionales, pero el fracaso es tal, que no duda en buscar nuevas estrategias educativas.

[170]*Dead Poets Society*: En un elitista y estricto colegio privado de Nueva Inglaterra, un grupo de alumnos descubrirá la poesía, gracias al Sr. Keating, un profesor que utiliza métodos poco convencionales.

[171]*Lean on Me*: El docente Joe Clark vuelve como director a una escuela donde fue despedido años atrás. Lo ha buscado el inspector escolar Fank Napier, quien le encomienda la dura tarea de llevar a cabo una reforma interna en el instituto Paterson, en Nueva Jersey. Joe Clark además debe imponer disciplina, debe lograr que sus estudiantes pasen los exámenes, y todo antes de que el Estado deje sin poder al consejo escolar y asuma las competencias. Además tiene que enfrentarse con gran parte de la comunidad educativa.

[172]*Mona Lisa*: durante 1953 la profesora Katerine Watson comienza a trabajar en el campus de la prestigiosa y estricta universidad de Wellesley, en Nueva Inglaterra, para enseñar Historia del Arte. Watson observa que sus estudiantes se preparan para casarse y ser buenas esposas.

[173]*Take the Lead*: Basado en la verdadera historia de Pierre Dulaine, un inspirador profesor de baile que ofrece clases gratuitas a los alumnos más conflictivos de las escuelas de Nueva York. Al principio los alumnos tratan a Dulaine con escepticismo, pero su compromiso y su dedicación derrumban las barreras que los separan. Dulaine se convertirá pronto en el mentor de sus alumnos, los inspirará para esforzarse y buscar la perfección con la esperanza de ganar el prestigioso concurso de baile de la ciudad. Y en el camino aprenderán valiosas lecciones acerca del orgullo, el respeto y el honor.

[174]*Freedom Writers*: La profesora Gruwell se acaba de recibir y comienza a dar clases de Lengua en un instituto de Long Beach, California, en 1994. Sus alumnos, que viven en barrios marginales, están marcados por la violencia de las bandas. Después de un mal comienzo, descubre cómo ganarse su respeto y confianza y cómo ayudarlos a cambiar: les habla de Ana Frank y de otros adolescentes, menos afortunados que ellos, que vivieron grandes tragedias y escribieron sobre ellas.

norteamericano y también elude discutir sobre la estratificación social relacionada con ello.

Los docentes han estado presentes también en las películas del *western*. Por ejemplo, en *The Man Who Shot Liberty Balance* (1962), de John Fort, observamos cómo Ransom Stoddard recuerda sus peripecias tratando de que la ley y el orden llegaran al Oeste, luchando con armas que eran muy distintas al revólver que todos le aconsejaban comprar y aprender a disparar. Hay una escena en que está dando clases a adultos y niños. Ransom les enseña que existen leyes que amparan a los habitantes del Oeste y que son sujetos de derecho. Uno de sus estudiantes expone en voz alta un pasaje de la Constitución de los Estados Unidos, en que se hace referencia a que todos los hombres son iguales, el personaje que refiere al texto es afroamericano. La película representaba de esta forma cómo fue la función de los maestros durante la última parte del siglo XIX. Los docentes enseñaban las primeras letras, pero además instauraron un nuevo orden social mediante la instrucción de una cultura homogénea que incluía valores, normas y costumbres que se debían inculcar entre un grupo heterogéneo de ciudadanos.

Podemos plantear entonces que era lógico que Hollywood homenajeara a los grandes profesores en sus filmes. La tarea docente tuvo como finalidad civilizar a los pobladores de distintas regiones y naciones a medida que se fueron configurando los estados nacionales de la modernidad. Los Estados Unidos no fueron una excepción a ello. Siguiendo a Allaud (2007), podemos plantear que el rol docente tuvo varias aristas, como difusor de cultura, como disciplinador y como un apóstol. En tanto difusor de cultura, mediante la «tarea formal» de impartir instrucción y enseñar a leer y a escribir, el docente debió desempeñar la «tarea real» de difundir un nuevo orden cultural que se estaba conformando. Como disciplinador, en tanto que para alcanzar el orden moral era necesaria una enseñanza que disciplinara y normalizara. Y por último, el docente es caracterizado como un apóstol al cual se le ha concedido la misión de preparar para la vida y orientar hacia la salvación de los futuros ciudadanos. Esta caracterización de Allaud (2007) está plasmada en los personajes de los docentes que protagonizan este tipo de películas. Asimismo, en este tipo de películas se manifiesta una profunda

abnegación en la profesión docente, presentada como una característica que lleva a estos personajes a anteponer sus obligaciones y a sacrificarse ante condiciones desfavorables.

3.2.1. *Stand and Deliver* (1988), de Ramón Menéndez

Esta película se entronca con un grupo de filmes que dan cuenta de historias del éxito latino, entre las que podemos mencionar *La Bamba* (1987), dirigida por Luis Valdés; *My Family* (1995) y *Selena* (1997), ambas dirigidas por Gregory Nava; y *Price of Glory* (2000), dirigida por Carlos Ávila. Según Hass (2011), en este tipo de historias se proclaman el derecho y las habilidades de esta minoría cultural en los Estados Unidos.

Observamos el recorrido que hace el profesor Jaime Escalante hasta llegar a la escuela preparatoria Garfield High School, de los Estados Unidos, donde comenzará a dictar clases. En el trayecto se observa el este de los Ángeles, en California, su gente mayoritariamente humilde, migrante y trabajadora. En sus calles se observan murales de impronta mexicana, de ese modo nos introducimos a que en su mayoría los migrantes que habitan esa zona pertenecen a esa comunidad. En particular se observa uno con la imagen del «Che» Guevara y una frase en inglés: «Are not minority». Recordemos que este revolucionario oriundo de la Argentina fue derrotado y muerto en Bolivia, país de origen del profesor Jaime Escalante. Este mensaje podría ser una clara anticipación a lo que ocurrirá en la película ya que este docente triunfará donde otros fracasaron, planteándose de este modo un paralelismo con el triunfo sobre el comunismo que se logró en Bolivia y una alianza estratégica exitosa del Estado norteamericano. De esta forma observamos que se trata de una película de anticonquista conservadora debido a que la presencia del mural del «Che» Guevara en el barrio parece señalar el peligro que constituye para esa sociedad de humildes trabajadores de migrantes cuyos hijos pueden caer, por la falta de compromiso de sus docentes y demás miembros de la burocracia estatal, en los cantos de sirenas de ideologías que han destruido a otras sociedades. No solo es un homenaje a Escalante sino también a Bolivia como aliado estratégico de los Estados Unidos. Bolivia en el pasado venció el comunismo, y en el espacio presente

de Estados Unidos hay que dar otro tipo de lucha ya que ese mismo peligro ha invadido el territorio del centro imperial. Es decir que no ha desaparecido la barbarie. Se da así a lo largo de la trama un tratamiento del espacio como frontera. Esta frontera también es una frontera imperial, porque se da en el contexto de la pugna entre los poderes bipolares de la Guerra Fría, y de cómo ideas de la izquierda pueden permear las sociedades norteamericana y latinoamericana, no sólo desde lo bélico.

Observamos así uno de los rasgos del *western,* el naturalismo del paisaje característico de la ciudad de Los Ángeles, su clima tórrido, casi desértico, los lugares que visitan, la escuela, la calle y los hogares de los habitantes humildes de esa región de los Estados Unidos.

Escalante llega al colegio, y aparece el cartel «Based on a true story» (basado en hechos reales), en tanto que en la recepción del colegio se encuentra la policía para esclarecer un hecho.

Escalante se presenta para dar clases de Computación, pero la recepcionista le explica que no han podido comprar las computadoras. Llega la profesora Raquel Otero, quien se presenta como jefa de departamento y le explica a Escalante que trabajarán juntos. El problema de las computadoras se debió, según Raquel, a que no se pudo comprar el equipo por falta de presupuesto.

La primera clase de Escalante, en la que conoce a sus alumnos, es un caos. A eso se suma que el timbre suena antes de tiempo, todos salen sin pedir permiso. Así Escalante se conoce con el director, el profesor Molina, quien está arengando a los alumnos a regresar a las aulas sin conseguirlo, a la vez que intenta encontrar a los bromistas que tocaron el timbre del recreo antes de tiempo. Siguiendo a Haas (2011), el director de la película se para en los estereotipos populares de los latinos como gente floja, de poca confianza y a la que le falta fuerza mental, presenta a los estudiantes como jóvenes desmotivados y pandilleros, pero más adelante veremos que comienza, como apunta Ramírez Berg (2002), a subvertir estos estereotipos para mostrar seres humanos con profundos conflictos y grandes motivaciones. Al terminar el primer día escolar, Escalante llega a su auto, de donde le han robado la radio.

Todos estos hechos que se van presentando uno tras otro, al momento de la llegada de Escalante al colegio —la Policía que ha venido al colegio a

esclarecer un hecho, las bromas con el timbre de clases, la falta de fondos para comprar insumos cruciales para las clases, como son las computadoras, así como el robo de la radio del auto del docente—, tienen que ver con otro de los rasgos del *western*, que da cuenta del sistema de ritos que definen la cotidianidad, en este caso la cotidianidad escolar en uno de los suburbios del este de Los Ángeles.

Ya en su casa, luego de terminar su jornada de trabajo, Jaime Escalante saca la basura, mientras saluda y charla con su vecino, le cuenta que ya no trabaja en la fábrica de computadoras y que ha empezado a dar clases en la escuela preparatoria Garfield High School. Su vecino piensa que lo han despedido y le pregunta por qué no habló con él para que le consiguiera un trabajo mejor. La esposa de Escalante le aclara que no lo despidieron sino que él, por propia decisión, dejó la fábrica para ir a dar clases.

Nuevamente en la escuela, Escalante se caracteriza como cocinero, y comienza a cortar manzanas, con ella les empieza a preguntar a sus estudiantes por el tema de fracciones y porcentajes, para luego introducirlos al trabajo de los ejercicios matemáticos.

Llegan dos alumnos retrasados: Ángel Guzmán y su compinche, quienes se ven rebeldes y poco proclives al estudio. Escalante le pregunta al compinche de Ángel si sabe multiplicar, y este le responde que sabe multiplicar por uno, por dos y por tres, emulando con el dedo la expresión de «facking you», fórmula irrespetuosa en el ámbito escolar, pero Escalante aprovecha la oportunidad para enseñarle a multiplicar ayudándose con los dedos. El joven comenta: «Ya hemos visto muchos como tú antes, puedes salir herido».

Vemos aquí cómo a lo largo de la película se presenta la tensión, distinción entre civilización y barbarie, otro rasgo del *western*, pero esta viene dada, en el caso del docente, en la decisión de no bajar los brazos y tomar cada oportunidad para dar lugar al aprendizaje. Se destaca así, el espíritu de la frontera, y si en los *westerns* clásicos se planteaba que la ley y el orden funcionaban con dificultad, aquí se extiende a un tipo particular de normas y burocracia estatal, las de las escuelas públicas para las minorías latinas. Sin embargo, como en los antiguos *westerns*, también está presente la voluntad de proteger al inocente, que en este caso se traduce en el profundo

compromiso del docente para sacar de la indiferencia y el desgano a sus estudiantes —y a sus propios compañeros de trabajo—, con un enorme esfuerzo por parte del héroe por recuperar el espacio áulico como lugar de saber y empoderamiento. Se enaltece el camino de cómo se logra triunfar donde los demás han fracasado.

Por su parte, sus estudiantes, como en el caso de estos dos personajes, tendrán que tomar la decisión de seguir el sendero de la pandilla, el fracaso escolar y la deserción, que aquí toma el lado de la barbarie, o bien tomar la oportunidad que le ofrece el sistema educativo de la mano de uno de sus docentes, Jaime Escalante.

Nuevamente Escalante se presenta a sus estudiantes: «Soy el ciclón Boliviano y estos son mis dominios». Luego les habla en medio de la clase del concepto de cero, que fue elaborado por los mayas, ancestros de sus alumnos. Es decir, los interpela desde su propia identidad particular en tanto latino, ya que él es de nacionalidad boliviana, pues sabe que sus alumnos como migrantes e hijos de migrantes han sufrido la aculturación y homogeneización de su identidad. En la representación de este docente boliviano se da una reelaboración del arquetipo del veedor blanco de Pratt (2011) ya que si bien es un inmigrante, y no mira con ojos imperiales, tampoco mira desde los ojos del subyugado ni desde los ojos del subalterno, sino más bien del que adhiere por alianza estratégica y convencimiento. Y con sus acciones, metodologías y estrategias docentes defiende en definitiva las políticas públicas de los Estados Unidos para las minorías latinas.

Como plantea Haas (2011), el docente se para en las raíces culturales y étnicas de sus estudiantes, en su mayoría de familias oriundas de Mexico. Para aumentar su autoestima e incentivar su ambición intelectual, rescata y revaloriza los aportes al conocimiento de la etnia maya. A partir de allí los empodera, pero también los compromete y les plantea un desafío diciéndoles: «Los burros de ustedes tienen las matemáticas en la sangre». Es decir, no solo trabaja revalorizando su identidad sino que los reta a tomar el desafío de salir adelante mediante el conocimiento de las matemáticas. Por esto Escalante les plantea: «Hay gente en este mundo que supone que ustedes saben menos de lo que en realidad saben sobre la base de su nombre y su aspecto físico. Pero las matemáticas son el gran nivelador».

De esta forma va formando un grupo de alumnos que se van comprometiendo, dejando paulatinamente la pandilla, como en el caso de Ángel Guzmán, o buscando hacerse tiempo para estudiar a pesar de tener que trabajar, como en el caso de Francisco García.

Se va constituyendo una comunidad defensiva contra el otro, rasgo del *western*, pero en vez de ser una comunidad de pequeños granjeros que se reúnen para cuidarse unos a otros, aquí los jóvenes comparten horas de estudio, el compromiso con la asignatura y el apoyo mutuo para salir adelante.

En una de las reuniones de docentes de la escuela, se ve que los docentes están desmotivados. La jefa de departamento, Raquel Otero, le plantea al director que para implementar los planes que les exigen las autoridades debería cambiar el contexto social y económico de los alumnos.

El director Molina plantea que si no se ven mejoras, se le quitarán algunos planes a la escuela. Escalante plantea en la reunión que él empezará a esforzarse el doble para que comiencen a verse mejores resultados.

Se le pregunta cómo podrá hacer para lograr eso, y el profesor responde: «¡Con ganas!». De esta forma el director de la película nos plantea que si se toman las oportunidades y los programas educativos que el Estado ofrece para las escuelas y los estudiantes con pocos recursos, se puede salir adelante. Pero esto implica un compromiso de esfuerzo y estudio por parte de los estudiantes y también de sus docentes. Es por esto que en el arco dramático de la película existe un tratamiento del espacio como frontera. En este caso particular, se trata de un barrio de migrantes en el este de Los Ángeles, en California, Estados Unidos, territorio norteamericano desde lo político, pero desde la cultura de la gente que allí vive, es latino y además pertenece geográficamente al «México perdido».

Tengamos en cuenta que lo que el directivo y los docentes en la película llaman «fracaso escolar» es concordante con la definición que aporta Terigi (2009) cuando habla de desgranamiento, de repitencia, de bajo rendimiento, de dificultades de aprendizaje, de sobreedad. Se habla también de logros diferenciales según género, sector social, etnia, etcétera.

A lo largo de la película se muestra a los espectadores la estigmatización que han sufrido estos alumnos por ser latinos y pobres. No sólo por el

contexto social sino por los propios miembros latinos de la comunidad que los educa. A las claras se expone un proceso de etiquetamiento. Al respecto podemos detenernos en los aportes de Rist (1998), que al indagar sobre la relación maestros-alumnos reflexiona sobre la influencia que juegan las expectativas manifestadas por los demás en la constitución de la imagen y la identidad social de los individuos, por medio de la teoría del etiquetado, utilizándola de herramienta para el análisis de las aulas. Este autor plantea que las expectativas de los profesores sobre los alumnos son multifacéticas, e influyen en ellas diversos factores. No solo razones de rendimiento sino esquemas de comportamiento. Así reflexiona sobre el rendimiento escolar: no es sólo cuestión de capacidad innata, sino que implica al profesor y a la evaluación que este hace y que llevará al etiquetamiento sobre la base no sólo de información de primera mano sino también de los informes y los comentarios de otros agentes escolares, es decir, de segunda mano.

En este punto queda claro que Jaime Escalante es representado en concordancia con el arquetipo del solitario, otra característica del *western*, que tiene una particular individualidad y unos principios que guían sus hechos y sellan su destino.

En clases Escalante anuncia que tomará prueba todas las clases. Ángel, junto a su compinche, se escapa de la clase. Luego le plantea a solas a Escalante que no puede permitir que lo vean con libros, si quiere conservar su reputación, y que para poder estudiar necesita un libro para su casa, otro para clases y otro para su casillero. De esta forma nos va mostrando que muchos de estos jóvenes son innatamente buenos, pero las amistades ligadas a las pandillas los pueden hacer alejarse de las verdaderas oportunidades para salir adelante.

En un receso de las clases cuatro de los jóvenes se reúnen a estudiar, entre otros Guadalupe y Pancho. Ahí hablan de lo que está pasando en la escuela y que debido a los recortes de programas y presupuestos muchos maestros dejarán el colegio. Así se plantea otro de los argumentos propios del *western:* el conflicto económico, que enfrenta a débiles y fuertes y que aquí viene de la mano del recorte presupuestario para programas de ayuda educativa que brindaba el Estado norteamericano en la administración Reagan.

Relacionado con esto, se presenta el entorno social, otro rasgo característico del *western*, con su estructura básica, la familia. Así observamos que Guadalupe cuida a sus hermanos menores mientras sus padres trabajan, Ángel vive con su abuela anciana y solo tiene amistades que lo arrastran al mundo de la marginalidad. Otra alumna transcurre su tiempo libre saliendo con jóvenes adinerados algo mayores. Todos ellos también se pueden representar en términos del arquetipo del solitario del *western*, ya que como ese personaje deben tomar una opción. Si en el *western* clásico esa figura debía elegir entre asimilarse o marcharse, aquí esta opción pasa por elegir la opción de estudiar, esforzarse y salir adelante.

En tanto, a Ana su familia le plantea dejar los estudios para trabajar en el negocio familiar, el restaurante del cual es dueño su padre. Observamos aquí también, como en las familias del *western*, que estas familias latinas se presentan patriarcales y leales.

Escalante va a ver al padre de Ana, y tienen una fuerte discusión ya que el padre pretende que Ana trabaje en el negocio familiar. Sin embargo, a los pocos días Ana retoma sus estudios con la autorización paterna.

Para Haas (2011) la película muestra muy bien cómo Escalante introduce a sus estudiantes en el mundo profesional de la clase media, lo observamos en una de las escenas en que los lleva a una visita didáctica a una empresa tecnológica para que sus estudiantes vean las aplicaciones prácticas de lo que aprenden en su clase de matemáticas. Esto también ocurrió en la vida real ya que el verdadero Escalante lo hizo con sus alumnos y luego reiteró esta experiencia para audiencias más largas en su programa educativo televisado a principios de los años noventa.

En la fábrica trabaja su vecino, quien le muestra que uno de los programas que usan en el trabajo es lo que ve su hija en la secundaria a la que asiste. La secundaria a la que asiste la hija del vecino de Escalante es donde asisten estudiantes que luego de terminar sus estudios llegan a trabajar en este tipo de lugares. Claramente el vecino de Escalante manda a su hija a una escuela cuya población estudiantil proviene de familias de padres que son de la clase media. Y por esto Jaime presta mucha atención a lo que su vecino le cuenta que están enseñándole a su hija.

A partir de aquí Escalante propone preparar a sus estudiantes en escuela de verano todos los días de lunes a sábados de 7 a 12 para poder introducirlos el año siguiente en la enseñanza del cálculo.

Es decir que el profesor decide hacer una selección de contenidos relevantes. Esto también nos lleva a pensar en ese otro tipo de fracaso escolar del que habla Terigi (2009) cuando cuestiona el acuerdo referencial de lo que significa el fracaso escolar e incorpora la situación de fracaso de aquellos que en apariencia no fracasan, pues han logrado llegar a finalizar sus estudios, pero sus aprendizajes son de escasa importancia tanto para seguir estudiando o ingresar a una fábrica de computadoras como para hacer un examen de cálculo avanzado para poder ir a la universidad. Es decir, también se quedan fuera del sistema.

Así los estudiantes y el docente sacrifican su tiempo libre y sus vacaciones, todo para poder, con un gran esfuerzo, pasar el examen de cálculo, de selección para ingresar a la universidad. En opinión de Haas (2011), la película nos muestra la práctica de enseñanza del verdadero Jaime Escalante: mediante una pedagogía autoritaria los estudiantes tienen que someterse al régimen rígido del profesor y comprometerse completamente a los estudios de matemáticas. A partir de esta opinión de Hass podemos preguntarnos si el esquema de Escalante era tan rígido. Sin embargo, a esta opinión podríamos oponer la de Escalante sobre su propia practica pedagógica: «La clave para mi éxito con los jóvenes es una tradición muy sencilla y consagrada por el tiempo: trabajo duro para el profesor y para el alumno por igual»[175]. Estas palabras nos llevan a las reflexiones de los teóricos Dubet y Martucelli (1998), quienes planteaban que en el principio de reciprocidad está la base de una sociabilidad ideal. Pensemos que en el filme los alumnos realmente en unos casos están desmotivados; en otros, conformes con su destino; o pertenecen a pandillas de las cuales se van alejando a medida que se introducen en los dominios de Kimo (por Kemo Sabe, el apodo que le fue puesto al Llanero Solitario por su amigo Toro). Kimo es el apelativo que uno de sus alumnos crea para Escalante y que

[175]Redacción Magazine Kinzen.(abril, 2010) «Ganas, eso es todo lo que os hace falta para aprender». Nº 2. Disponible en: http://www.kindsein.com/es/32/1/805/ (Consultado 10/12/17)

todos los demás adoptan luego para referirse al docente. Dubet y Martucelli (1998) plantean que la escuela está separada de la sociedad, del barrio en el cual está inserta, el alumno lo percibe con claridad, pero justamente en el filme vemos que el docente les habla con un lenguaje llano y los acerca a la clase media y al conocimiento para acceder a ella por un camino en el cual no es necesario renunciar a la identidad y a los valores latinos. Estos autores plantean que el valor de los estudios y su utilidad constituyen una evidencia ideológica, pero no psicológica, pues los alumnos no lo viven como tal, por eso es preciso que las relaciones maestro-alumno sean positivas ya que una personalidad se estructura con obstáculos y con dificultades. Negarlas sería trabajar en el vacío, pues la escuela es una experiencia colectiva. En este sentido también es importante tener en cuenta las palabras y la opinión del propio Escalante:

> No recluto a los estudiantes según sus notas (…) creo que la separación no funciona, ni se ha demostrado que garantice que los estudiantes vayan a las clases más adecuadas para ellos. Mi único criterio para aceptarlos en este programa es que el estudiante quiera formar parte de él y desee sinceramente aprender matemáticas. (…) Los niños no nacen malos estudiantes; sin embargo, la escuela, el hogar del alumno y el ambiente de la comunidad pueden combinarse para producir un mal alumno. El profesor es crucial en esta ecuación. Depende del profesor que el alumno saque las ganas. Redacción Magazine Kinzen (abril, 2010) "Ganas eso es todo lo que os hace falta para aprender" *Magazine Kinzen* N 2 Recuperado de: http://www.kindsein.com/es/32/1/805/

En la representación de la película esto está presente todo el tiempo y además nos acerca que Escalante también solía escoger a los más conflictivos e indisciplinados:

> Me di cuenta de que los más payasos de la clase solían ser los más inteligentes, pero estaban terriblemente aburridos por la mala enseñanza, y desilusionados porque la escuela representaba un callejón sin salida para ellos. Algunas veces, esos chicos mostraban tener más ganas que nadie cuando su "luz del aprendizaje" se encendía por fin. Redacción Magazine Kinzen (abril, 2010) "Ganas eso es todo lo que os hace falta para aprender" *Magazine Kinzen* N 2 Recuperado de: http://www.kindsein.com/es/32/1/805/

En la película se muestra que Escalante en esta escuela contó con el apoyo del director y de varios de sus colegas, aunque no de todos, lo que se observa en la oposición de la docente Raquel Otero al trabajo de Escalante y en los miedos de la propia comunidad educativa a que si los jóvenes fracasaban en esos exámenes, el daño sería irreparable. Sin embargo, la postura de esta docente está vinculada con que ella misma vuelve hacer a los alumnos víctimas del etiquetamiento, siguiendo a Rist (1998). Por otra parte, esta mirada crítica de Escalante hacia la profesora también es una crítica del director de la película hacia esos docentes que alienados por el sistema educativo no se comprometen en la mejora de este. Aquí podemos detenernos a pensar en los aportes de Terigi (2009) cuando plantea que frente a la masividad del fracaso, se puede volcar la sospecha sobre los sujetos, lo que ocurre al inicio de la película, cuando se los muestra desde el estereotipo. Pero también, se puede relacionar el fracaso escolar con las condiciones de escolarización, y sobre la escuela. De alguna forma el director de la película toma esta última postura para cargar las tintas sobre aquellos docentes y estructuras académicas cosificadas del sistema educativo.

Durante las clases de verano, en la escuela hace calor, no hay ventiladores ni aire acondicionado para el clima tórrido de California, el grupo de jóvenes se encuentra ya muy cansado por el transcurso del año, la actividad escolar y los trabajos que la mayoría hace luego de la escuela para ayudar a sus familias. Sin embargo, está presente la motivación del docente que los anima a continuar. Escalante los alienta con frases como esta: « ¿Creen que me gusta hacer esto? Los japoneses me pagan por hacer esto porque ellos ya están cansados y quieren tomarse vacaciones en el Monte Fuji» (recordemos que en esta época marcas como Toyota competían con las marcas norteamericanas).

Pancho le plantea que no irá más a clases porque consiguió un buen trabajo y que luego de dos años en el sindicato ganará más que el docente. Pancho tiene una larga charla al respecto con Escalante. Luego Pancho tiene un tiempo en que reflexiona sobre esta decisión, para finalmente volver al grupo de estudios.

Escalante les propone presentarse al examen nacional avanzado (*Advanced Placement Calculus test*), una de las pruebas más difíciles para estudiantes de secundaria en los Estados Unidos. Les da un acta de autorización para las clases de verano a sus alumnos, que hacen firmar por sus padres o tutores a cargo, lo que muestra otro momento en que los ritos cotidianos, rasgo del *western*, están presentes, pero ya más asociados a los temas burocráticos de la institución educativa.

En la película el docente les plantea el examen como un reto por conquistar. En este punto podemos decir que el verdadero Escalante también planteaba estos exámenes como si fuesen las Olimpíadas ya que le gustaba utilizar un vocabulario deportivo para favorecer la camaradería y la competencia entre sus alumnos. Empiezan a estudiar para la prueba de colocación de cálculo avanzado. Pancho nuevamente entra en crisis y plantea que no podrá superar el reto. Mientras, una vez más Ángel llega tarde a clases, y Escalante, cansado, le dice que no vuelva. Luego, en Navidad, Ángel llega a la casa de Escalante con su abuela para que Escalante lo disculpe.

Se muestra que Escalante, además de trabajar tiempo extra para enseñar a sus alumnos, da clases gratis de inglés por las noches. En medio de una de sus clases, sufre un infarto y es internado, sin embargo retoma la tarea docente. Así la película pone énfasis en el esfuerzo del profesor por mejorar la educación de sus alumnos, en la autoestima de este y en la creencia de los estudiantes en sus propias capacidades, también en cómo esos estudiantes se comprometieron y crecieron en sus conocimientos. Esto ocurrió en la vida real ya que muchos estudiantes que pasaron por las aulas donde estuvo Escalante fueron en sus familias los primeros en llegar a la universidad y se convirtieron en profesionales.

Por esto, al pensar en qué enseñó Escalante, podemos reflexionar en los aportes de Bourdieu y Passeron (1977), quienes se refieren a que en una sociedad dividida en clases, como ocurre con nuestra sociedad capitalista, la acción pedagógica es doblemente arbitraria: por sus contenidos y por las formas de enseñanza. Esta frase apunta a pensar que lo que la escuela se propone enseñar con su curriculum es un subconjunto de la cultura total acumulada y disponible en la sociedad. Es el resultado de una selección y se corresponde con los intereses materiales y simbólicos de los grupos sociales

dominantes, y otros son saberes subordinados. El modelo dominante en un determinado momento histórico también es un modelo entre un conjunto de estrategias posibles y, por ende, no natural, ni universal, ni necesario. En este sentido podemos citar las palabras del actor Edward James Olmos que encarnó a Jaime Escalante en la película y cuidó de él durante sus últimos años: «Jaime no sólo enseñaba matemáticas. Como todos los grandes profesores, él cambiaba las vidas». Según Olmos, Escalante tenía tres personalidades en clase: era profesor, padre-amigo y miembro de una banda, «y hacía malabares con eso, en un instante... Es uno de los mayores artistas».

En este sentido, siguiendo los aportes de Jackson (1999), quien desarrolla su idea de enseñanzas implícitas, podemos pensar en la descripción de la clase del profesor Escalante que describe el actor Olmos: por medio de ella se complejiza la concepción de enseñanza al integrar prácticas planificadas y acciones espontáneas, no previstas, que tienen que ver con el profesor y con su estilo, y que inciden fuertemente en el aprendizaje de los estudiantes.

Los alumnos dan el examen, se observa cómo, al completar el formulario del examen, la cámara nos muestra que entre los ítems por completar se encuentra: *sex* (sexo), *etnic group* (grupo étnico) y dentro de este ítem, hay varias opciones. Ellos completan la opción que dice: *Mexican, American or Chicana*.

Todos terminan el examen y se van a la playa. Se los ve formalmente vestidos.

Por correo llega la notificación del resultado del examen y se enteran de que les fue bien a todos. En la escuela se celebra el éxito de los exámenes, los dieciocho alumnos aprobaron, y siete de ellos con una calificación perfecta.

La película llega a su clímax cuando luego de dar los exámenes, un equipo de examinadores[176] los acusa de hacer trampas. Ante esta situación Escalante y sus alumnos se reúnen para ver cómo enfrentan este problema. Se constituye una agrupación de defensa contra el otro, rasgo propio del *western* ya que todos están en entredicho por la acusación.

[176]Educational Testing Service.

El director Molina habla con los psicólogos enviados a investigar el tema. Uno es el Dr. Perkins (de origen afroamericano) y el otro es el Dr. Ramírez (de origen latino). Ramírez le plantea al director que en ningún momento se está cuestionando a la escuela o su prestigio, el asunto es entre los alumnos y los organizadores del examen de cálculo. Molina les muestra dónde guardaron los exámenes, un sitio que es de acceso restringido. Ramírez, Perkins y el director Molina hablan con los alumnos, pero no sacan nada en claro.

En tanto, a Escalante le dejan una carta de renuncia anónima. Él va a hablar con Raquel Otero y le cuenta del anónimo que le dejaron, ella le plantea que era lógico que habiendo presionado a sus alumnos, estos se hubieran copiado. También le plantea que cuando ella ve que alguien es acusado de algo y es sospechoso de un crimen, piensa que es efectivamente culpable. De este modo se introduce otro rasgo del *western*, la venganza, y se traduce en el pase de factura por venir al colegio a dejar al resto de los docentes en evidencia en sus prácticas educativas.

En el estacionamiento del colegio Escalante no encuentra su auto y deduce que se lo robaron, se va a su casa caminando. Al llegar a su casa se encuentra con su esposa, y hablan de todo lo que le está pasando. Le plantea lo decepcionado que está con la situación, pues si bien sus alumnos se esforzaron por aprender, nada cambió. Para Escalante los chicos perdieron la confianza en el sistema del que pueden formar parte. Y él, por su parte, podría trabajar en un lugar con menos carga horaria y mayor sueldo, y recibiría respeto. Su esposa le recuerda que sus estudiantes lo adoran. En ese momento tocan bocina, y son los estudiantes con su auto refaccionado, se lo habían llevado para dejarlo en condiciones para que vaya al centro a hablar con los psicólogos Ramírez y Perkins.

Escalante se encuentra con ellos y les exige que le expliquen en qué se fundan las sospechas. Estas sospechas de trampa en los exámenes son debido a la similitud de los errores. A esto Escalante plantea que todos tuvieron el mismo profesor y la misma forma de enseñanza y que esto pudo haber tenido que ver en la similitud del error. Tanto Escalante como sus alumnos consideraban que no se los habría cuestionado de no haber sido latinos. Se introduce otro rasgo del *western*: la aplicación de la ley y el

orden. En este caso la aplicación de los procedimientos burocráticos para fiscalizar que estos exámenes hayan sido respondidos con honestidad por parte de los alumnos. Los prejuicios de personas del mismo origen que estudiantes desfavorecidos traban o perjudican esa aplicación. Cuando Escalante le plantea al agente Ramírez que han discriminado a sus alumnos, se produce entre ambos un fuerte cruce ya que el agente no va a permitir que siendo latino se lo acuse de racista, sin embargo vuelve a caer en el etiquetamiento del que habla Rist (1998) al no esperar un resultado favorable por parte de su propia gente. En este enfrentamiento entre Escalante y Ramírez se da otro rasgo del *western* y son los hombres que asumen la caracterización del incorruptible hombre de la ley o bien el bandolero. Aquí observamos una variante: ambos son servidores públicos, leales y honestos, pero tienen una postura diferente ya que en Ramírez y su compañero operan los prejuicios ya señalados antes en Raquel Otero. Por otra parte, se observa cómo crece el arquetipo del héroe solitario encarnado por Escalante, mostrándoselo como abnegado y admirable, luchando en medio de la adversidad.

Escalante comprende que la única solución es aceptar la invitación a repetir el examen. La película muestra cómo se preparan toda la noche con el profesor, haciendo un descanso entre el estudio para preparar café o comer algo. Pasan toda la noche practicando, luego vuelven a dar los exámenes, y todos aprueban. La película termina con rótulos que indican que los años siguientes fueron más aquellos que aprobaron esos exámenes en la escuela. Hay que destacar, como señala Haas (2011), que las películas que marcan el derrotero del éxito latino en los Estados Unidos, tanto ficcionales como verídicas, tienen que poner de relieve la compatibilidad de la latinidad con la cultura euro-americana. Y esto se logra merced a mostrar cómo sus personajes principales latinos pueden superar una manera de pensar «no – americana» demostrando además su suscripción al estilo de vida y valores norteamericanos. En este punto hay que señalar que el propio Escalante se suscribía a lograr conectar la identidad étnica latina y sumarla para la integración a la cultura norteamericana. La película transita el esfuerzo del profesor y de los alumnos por igual. Pero hay una enseñanza implícita, como diría Jackson (1997), que el profesor supo inculcar a sus alumnos: que

no discriminándose a sí mismos y no dejándose etiquetar, lograrían el ascenso social y el respeto para su comunidad.

Recordemos que esta película está basada en hechos reales. En 1982, un grupo de estudiantes tuvo que repetir un examen estatal de cálculo avanzado, que todos habían aprobado, después de que la agencia federal ETS (encargada de elaborar la prueba) hubiera invalidado sus resultados originarios, acusando a la clase de engaño colectivo. El docente que preparó a estos alumnos era el profesor de escuela boliviano Jaime Escalante. Este profesor enseñó en muchísimas escuelas desde 1976 hasta 1991 en el este de los Ángeles y luego en escuelas de Sacramento hasta su retiro en 1997. Su objetivo era conseguir una educación de excelencia para las minorías desfavorecidas. Según Haas (2011), el profesor Escalante utilizó la fama que le proporcionó la película para mostrar sus principios de enseñanza y los usos de las matemáticas en el ámbito profesional a audiencias nacionales por medio de un programa educativo, *Futures*, emitido por *PBS* en 1990-92. Maciel (2000) observa que *Stand and Deliver* fue un homenaje al triunfo del espíritu y al compromiso de luchar contra la discriminación institucional en la enseñanza que afecta diariamente a la población chicana. Además, la película recibió reseñas favorables de la crítica, una nominación para el Oscar por actor principal para Edward James Olmos en el papel de Escalante y fue un éxito de taquilla. En conjunto, todo contribuyó al prestigio de la película que influyó de manera crucial en otras posteriores de la misma temática como *Dangerous Minds* (1995) y *Freedom Writers* (2007), que intentaron seguir el mismo camino, reelaborando las historias, ya que en estas dos últimas películas se trata de docentes anglicanas que van a enseñar literatura inglesa.

3.2.2. *Dangerous Minds* (1995), de John N. Smith

Dangerous Minds está basada en una autobiografía, *My Posse Don't Do Homework*, escrita por LouAnne Johnson, quien fue docente en la escuela secundaria Carlmont, en Belmont, California. Esta mujer era una marine retirada que comenzó su trabajo como docente en esta escuela donde la población estudiantil pertenecía a familias afroamericanas e hispanas del

este de Palo Alto. La película se centra en la historia de LouAnne y su práctica pedagógica, caracterizándola así como una heroína solitaria, arquetipo propio del *western.* La experiencia docente de LouAnne es similar a lo que ocurre con Mark Thackeray en *To Sir, whith love,* con Jaime Escalante en *Sand and Deliver,* con Sr. Keating en *Dead Poets Society,* con Katerine Watson en *Mona Lisa,* con Pierre Dulaine en *Take the Lead,* con la profesora Gruwell en *Freedom Writers* y con Joe Clark en *Lean on Me.* Para Hass la singularidad de este tipo de filmes se observa en *Dangerous Minds*, entre otras cosas, en la mirada crítica de la protagonista hacia los docentes decepcionados y alienados del sistema educativo.

La película se suscribe también al grupo de películas que en su trama tratan la problemática de las pandillas, como *The Pawmbroker* (1965)[177], dirigida por Sidney Lumet; *Dirty Harry and French Connection* (1971)[178], dirigida por Don Siegel; *The New Centurions* (1972)[179], dirigida por Richard Fleischer; *Assault on Precinct Thrirteen* (1976)[180], dirigida por John Carpenter; *The Choirboys* (1977)[181], dirigida por Robert Aldrich; *The warriors* (1979)[182], dirigida por Walter Hill; *The wanderers* (1979)[183],

[177]*The Pawmbroker:* Sol Nazerman ha vivido el horror de los campos de concentración. Más de dos décadas después, establecido en los Estados Unidos, tiene una casa de empeños en East Harlem. Jesús Ortiz es un joven puertorriqueño que trabaja para Nazerman como su dependiente. Jesús admira y se refiere a Nazerman como su «maestro». Sin embargo, es rechazado por Nazerman. De este modo, Ortiz arregla que la casa de empeño sea robada por una pandilla del vecindario.

[178]*Dirty Harry and French Connection:* Harry Callahan es un policía de San Francisco. En esa ciudad el asesino en serie Scorpio siembra el terror de diversas formas y pone en jaque al departamento de policía.

[179]*The New Centurions:* Kilvinsky, un veterano policía, entrena a un grupo de novatos. El primero de ellos se ha hecho agente para poder costearse sus estudios de derecho. Sin embargo, una vez que se ha introducido en la profesión, comprende que nunca logrará graduarse. Poco después es herido de gravedad y ha de ser sometido a una delicada intervención quirúrgica.

[180]*Assault on Precinct Thrirteen:* Un policía de Los Ángeles recibe su primer destino en una comisaría que está siendo trasladada a un nuevo edificio. Nada parece que vaya a turbar la paz del lugar, hasta la llegada de un furgón que custodia a un famoso criminal, que ha de pasar la noche en la comisaría... Un aclamado thriller de acción de serie B que está inspirado en el famoso western *Río Bravo.*

[181]*The Choirboys:* Durante la guerra de Vietnam un soldado está atrapado en una cueva, es presa del pánico, a medida que se acerca el enemigo. Varios años después un grupo de policías luego del trabajo frecuenta locales nocturnos. De este modo liberan sus bajos instintos. Una noche, un incidente protagonizado por aquel soldado atrapado en la cueva y ahora uno de los policías puede poner en peligro sus empleos.

[182]*The warriors:* Una batalla de proporciones gigantescas va a tener lugar en los bajos fondos de la ciudad de Nueva York. Los ejércitos de la noche, con más de cien mil integrantes, quintuplican los efectivos de la Policía. Se enfrentan a los Warriors, una banda callejera a la que acusan injustamente del asesinato del líder de un grupo rival. Es la historia de un mundo insólito de subculturas, de guerrillas entre bandas nocturnas, desde Coney

dirigida por Philip Kaufman; *Boardwalk* (1979)[184], dirigida por Stephen Verona; *Walk Proud* (1979)[185], dirigida por Robert E. Collins; *Boulevard Nights (*1979)[186], dirigida por Michael Pressman; *Zoot Suit* (1981)[187], dirigida por Luis Valdez; *Colors* (1988)[188], dirigida por Dennis Hopper; *Blow in blow on* (1993), dirigida por Taylor Hackford; y *My Crazy Life* (1993)[189], de Allison Anders. En el arco dramático de todas estas películas está la violencia urbana de bandas juveniles. El cine de Hollywood decidió continuar por esta línea dado el éxito de estas historias y el hecho de que el tema empezaba a ser una preocupación social en los Estados Unidos.

La película comienza con imágenes en blanco y negro de los vecindarios pobres, llenos de grafitis en sus paredes, las señales de tránsito tumbadas y algunos jóvenes que suben a un autobús. En paralelo con estas imágenes escuchamos la canción «Gangsta´s Paradise»[190] interpretada por sus autores,

---

Island hasta Manhattan, pasando por el Bronx. Los miembros de los Warriors luchan por sus vidas, intentan sobrevivir en la jungla urbana y aprenden el significado de la lealtad.

[183]*The wanderers:* En el Bronx durante 1963 los chicos forman bandas callejeras y tienen enfrentamientos con pandillas rivales —a veces de otras razas— que son irreconciliables. Y la violencia es el camino más directo para resolverlas.

[184]*Boardwalk:* Cuando una banda mafiosa se instala en el barrio de Coney Island, donde viven David y Becky desde hace décadas, todo cambia hacia lo peor en su vida.

[185] *Walk Proud:* Un joven miembro de una pandilla chicana en Los Ángeles se da cuenta de que la vida de pandillas no es lo que realmente quiere, pero no sabe cómo salir.

[186]*Boulevard Nights:* Trata de la vida en el este de Los Ángeles y sus pandillas callejeras. Se trata de dos hermanos, Raymond y Chuco. Raymon tiene un trabajo y está comprometido con Shady, mientras que Chuco es un usuario de drogas y miembro de una pandilla, que está a punto de verse envuelta en una guerra de pandillas.

[187]*Zoot Suit* (1981) es una película basada en un juicio por asesinato en Los Ángeles en la década de 1940. Zoot Suit sigue a varios miembros de una pandilla mexicano-norteamericana, liderada por Henry Reyna, mientras son juzgados y sentenciados a pagar una condena en la cárcel de San Quentin por un asesinato que tal vez no hayan cometido. El director de la película, Luis Valdez, era un autor de teatro, reconocido como el pionero del Teatro Chicano. El origen de esta película fue la obra de teatro musical que Valdez escribió, y que fue producida por el Center Theater Group de la ciudad de Los Ángeles y el Teatro Campesino, al que Valdez pertenecía. En 1981 se estrenó la adaptación al cine. *Zoot Suit* se convirtió en la primera obra chicana en llegar a Hollywood.

[188]*Colors:* Bob Hodges es un policía experimentado que trata de enseñar a su joven pupilo Danny McGavin a sobrevivir patrullando en la zona este de Los Ángeles, donde impera la ley de las bandas callejeras.

[189]*My Crazy Life* (1993): En un barrio humilde de la localidad de Los Ángeles, viven Sad Girl y Mousie, dos amigas que se enamoran de un pandillero. No obstante, al ser asesinado éste por el líder de una banda rival, ellas deberán asumir el mando de la pandilla.

[190]*Gangsta´s Paradise*: ganó el Premio Grammy a la Mejor Interpretación de Rap en 1996 y es considerada una de las mejores canciones de 1995. El sencillo fue incluido en *Gangsta Paradise*, un LP que fue lanzado a finales de año, convirtiéndose en doble platino en los Estados Unidos. El álbum vendió más de dos millones de copias. Letra: https://www.letras.com/coolio/8361/traduccion.html

los raperos Coolio[191] y L.V.[192], quienes reelaboraron esta canción a partir de la canción «Pastime Paradise», de Stevie Wonder. «Gangsta´s Paradise» le hace honor al género del rap, hace una crítica social contra la violencia y la vida en las calles, temática muy ligada a la tratada en *Dangerous Minds.* Y se incluyó en la banda sonora de la película, acompañando así los rótulos de presentación de esta. Asimismo, se realizó un videoclip de la canción en el que participó la actriz que encarnó a LouAnne: Michelle Pfeiffer.

Es importante detenernos en este comienzo con una canción perteneciente al rap, en los títulos y rótulos introductorios de película. Y en este sentido, el crítico Roger (1995) plantea que la verdadera docente LouAnne enseñó, en sus clases de la vida real, usando las letras de las canciones del rap y no a Bob Dylan, como veremos en la película. Efectivamente, en esta película LouAnne en la ficción no enseña con canciones de rap, sino con Bob Dylan. Pero también este crítico reflexiona que quizás en la actualidad el rap desempeña un rol similar al que tuvo Dylan en 1960, dando voz a las esperanzas y los enfados de una generación. Para este crítico todo esto pudo haber sido porque en ciertos sectores anglosajones el rap era mal visto.

Esta canción con la cual comienza la película, nos anticipa por medio de su letra mucho de lo que sucederá, comienza con la frase: *As I walk through the valley of the shadow of death/I take a look at my life* (Mientras camino por el valle de la sombra de la muerte / le echo un vistazo a mi vida). Aprovechando estas estrofas, el director da cuenta de las vivencias de estos jóvenes, la inseguridad provocada por la violencia en las calles y las pandillas. Pandillas a las que muchos de ellos pertenecen y también de las que muchos han sido víctimas. Así da cuenta de esto la canción en su letra: *Look at the situation they got me facing / I can't live a normal life, I was*

[191]Coolio: nombre artístico de Leon Ivey Jr. Compton. Nació el 1º de agosto de 1963 y murió el 28 de septiembre de 2022. Fue un rapero y actor norteamericano. De adolescente perteneció a una pandilla y pasó unos meses en prisión. Como músico su primer éxito fue «Whatcha Gonna Do», con el que tuvo su primer contrato discográfico: con Ruthless Records de Eazy - E. Fuente: Salazar López, A. (2022) *Biografía de Coolio*. Historia-Biografía. Publicado 28 de septiembre 2022. Recuperado de https://historia-biografia.com/coolio/

[192]L. V.: nombre artístico de Larry Sanders, nació el 5 de septiembre de 1957. Es un cantante y rapero norteamericano. Ha pertenecido durante mucho tiempo al South Central Cartel, que es un grupo norteamericano de hip hop / gangsta rap de la costa oeste con sede en Los Ángeles, California, al que se unió en 1991. Larry creció con un padre que cantaba en un grupo de góspel, su influencia lo acercó a la música. Fuente: https://kripkit.com/l-v/

raised by the street / So I gotta be down with the 'hood team (Mira la situación que me tienen enfrentando / No puedo vivir una vida normal, la calle me crió / Así que tengo que ir con los pandilleros).

Luego de pasar en el ómnibus por varios lugares, las imágenes empiezan a tomar color cuando van llegando a la escuela donde todos estos jóvenes estudian. El edificio de la escuela a la que los trae el ómnibus es un edificio de estilo arquitectónico con columnas y ornamentos y una gran arboleda alrededor. En total contraste con el vecindario del cual provienen.

Observamos así uno de los rasgos del *western,* el naturalismo del paisaje característico de la ciudad de Los Ángeles, su clima tórrido, casi desértico, los lugares que visitan, la escuela, la calle y los hogares de los habitantes de esas barriadas humildes en los Estados Unidos.

Allí, recomendada por uno de los docentes de la escuela, Hal Griffith, ha llegado LouAnne Johnson para tener una entrevista con la subdirectora Carla Nichols a fin de poder hacer sus prácticas supervisadas y así recibirse de docente.

En la entrevista Carla Nichols se sorprende del curriculum de LouAnne ya que se ha retirado del Ejército norteamericano, es licenciada en Literatura y tiene estudios de Marketing. El crítico Roger (1995) apuntó cómo LouAnne Johnson es contratada demasiado rápido por Carla Nichols, para enseñar en «una especie de escuela dentro de una escuela —le dice— compuesta por niños especiales, apasionados, desafiantes». La subdirectora necesita cubrir una vacante y le dice que le puede conseguir un permiso provisorio para dar clases hasta que consiga sus prácticas supervisadas, ya que una de sus docentes, la señora Sheppards, ha renunciado a este curso especial al que llaman «la academia». Esto sorprende a LouAnne, quien acepta, aunque sin saber bien de qué se trata el trabajo. A la salida de su entrevista, Hal Griffith, amigo y futuro compañero docente, le pregunta si le explicaron bien de qué se trata la academia. La subdirectora le dice que comenzará al día siguiente y que el aula es la número ciento siete, próxima a la de Hal.

La primera clase de LouAnne, donde conoce a sus alumnos, es un caos. Observa que los adolescentes en su mayoría son contestatarios y no tienen mucho interés por el estudio. Son adolescentes que proceden de familias muy humildes, y muchos de ellos han ingresado a pandillas callejeras. La

primera clase como fiasco es común a las demás películas: lo mismo le pasa a Jaime Escalante en *Stand and Deliver*, a Mark Thackeray en *To Sir, whit love,* a Gruwell en *Freedom Writers* y a Joe Clark en *Lean on Me,* quienes al igual que LouAnne tienen jóvenes que no prestan atención o son problemáticos. Es decir, en todas estas películas los directores se paran en los estereotipos de estudiantes conflictivos para luego subvertirlos. Muy diferentes son las situaciones y las primeras clases de Sr. Keating en *Dead Poets Society* y de Katerine Watson en *Mona Lisa,* ya que ambos tienen estudiantes demasiado preocupados por el deber ser. De forma diametralmente opuesta, tanto en *Dead Poets Society* como en *Mona Lisa,* a ambos docentes les ocurre que sus estudiantes saben muy bien el programa y vienen en busca de un objetivo: en el caso de los jóvenes de la escuela de varones, preparase para la universidad, y en el caso de las estudiantes de Watson, ser las distinguidas esposas de hombres profesionales. Sin embargo, en estas primeras clases de cada uno de ellos existe también, la sensación de frustración inicial que experimentan los docentes.

LouAnne tiene una charla con Hal Griffith, ya que no le explicaron realmente bien de qué se trataba «la academia». Como destaca Roger (1995), Hal se diferencia de la subdirectora Carla Nichols ya que es mucho más sincero y directo: «Estos son niños inteligentes, con poca o ninguna habilidad educativa, y lo que cortésmente llamamos problemas sociales». LouAnne le da su propia visión de estos adolescentes como «rebeldes del infierno». Sin embargo, Hal le dice: «Sólo tienes que hacer que se interesen por tu asignatura».

En su segundo día de clases, LouAnne vuelve a clases vestida con chaqueta de cuero y les enseña karate, les cuenta que ha sido infante de marina de los Estados Unidos. Mediante esta estrategia logra que comiencen a prestarle algo de atención, pero luego vuelven a la falta de interés cotidiana. Los jóvenes están sorprendidos con su nueva profesora, una de las estudiantes la llama Pan Blanco ya que LouAnne es anglosajona. Observamos que este es un elemento común a las tramas argumentales de películas anteriores que tienen la misma temática. Es decir, LouAnne trata de usar estrategias innovadoras para que sus estudiantes se sientan motivados y presten atención a sus enseñanzas, tal como el profesor Mark Thackeray en *To Sir,*

whith love; como el profesor boliviano Jaime Escalante, quien por medio de estrategias innovadoras y una inyección de entusiasmo y sana competencia lleva a sus estudiantes a esforzarse más en *Sand and Deliver*; el profesor Keating, quien los saca del aula para enseñarles fuera del aula en *Dead Poets Society*; la profesora Katerine Watson, que integra contenidos nuevos y más motivadores en *Mona Lisa*; el profesor Pierre Dulaine, quien ofrece clases gratuitas de baile a estudiantes pobres y de ese modo los lleva a innovar y crear su propio estilo, mezcla del baile clásico y el hip hop en *Take the Lead*; y la profesora Gruwell, que toma la realidad de sus estudiantes y la pone en discusión en sus clases de Literatura y les muestra de este modo lo que ocurrió con Anna Frank, en *Freedom Writers*. Quizás por esto muchos críticos, como Ebert (1995), señalaron que la película era más de lo mismo o ya visto en anteriores películas sobre historias de docentes. Difiero de la apreciación de este crítico y otros en el planteo de que es más de lo mismo. Sostengo, en cambio, que se trata de un corpus de películas con una problemática común, y por tanto con argumentos y situaciones similares que parten del acto pedagógico, que implica la clase, las interacciones grupales, las interacciones docente-estudiante y las relaciones institucionales de docente y estudiantes. Por lo tanto, lo que Haas llama *teacher films* es totalmente pertinente. Ya que los docentes protagonistas de estas películas tienen una característica en común. Podemos decir que esa característica en común es aportar para que la institución en la cual trabajan se convierta en una «buena escuela», concepto que se dio en las investigaciones académicas docentes en la década de los ochenta. Gvirtz, Abregú, y Zacarías (2011) aportan la definición de buena escuela: es aquella donde todos pueden ingresar sin ser discriminados, se gradúan en tiempo y forma, pueden continuar con éxito en el nivel siguiente, aprenden contenidos socialmente significativos, disfrutan del conocimiento y pueden aplicarlo a nuevas situaciones. En estas películas las cuestiones en común que se repiten tienen que ver con el rol docente como crucial para que puedan construirse buenas escuelas. Así observamos a estos docentes accionando para poner en práctica estrategias didácticas que evitan la repitencia. Los observamos optimizando las horas de clase. O

identificando a estudiantes que por algún motivo, familiar, personal o social, se pueden encontrar en riesgo.

LouAnne es llamada por el director George Grande y la subdirectora Carla Nichols, quienes le explican que no está permitido enseñar karate, ni salirse de los contenidos pautados. De este modo observamos uno de los argumentos del *western*: la aplicación de la ley y el orden, que viene de la mano con las normativas que rigen a los estudiantes y, como queda desnudado aquí, también a los docentes. Es decir, guarda otro tipo de similitud ya que sus nuevos métodos y sus estrategias innovadoras causan incomodidad y choques con algunos miembros de la comunidad educativa tal como ocurre con el profesor Jaime Escalante en *Sand and Deliver* (1988), o el profesor Joe Clark en *Lean on Me* (1989). Observemos las similitudes y las diferencias entre esta película y *Stand and Deliver:* mientras Jaime Escalante contó con el apoyo de su directivo, pero con la ira de sus compañeros docentes que se habían anquilosado en el sistema, aquí las autoridades que tiene que sobrellevar LouAnne sólo se sienten incómodas ante la novedad que ella plantea, y le marcan las pautas de trabajo que debe tener en cuenta, ya que es nueva en la institución. Esto nos lleva a observar que las clases docentes están atravesadas por una rutina, con la cual se lleva adelante el acto pedagógico. Se da el sistema de ritos que define la cotidianidad, rasgo del *western*. Sin embargo, LouAnne, en similar alineamiento con Jaime Escalante, rompe con lo pautado por la rutina del resto de los docentes y trata de buscar estrategias alternativas para hacer interesar a sus estudiantes.

LouAnne prepara ejercicios de clase que enseñan principios similares a la obra que deben estudiar según los contenidos de la junta escolar. Sin embargo, utiliza temas y lenguaje que atraen a los jóvenes. Ella también trata de motivarlos, dándoles un grado A (máxima nota que se puede alcanzar) desde el comienzo del año, argumentando que lo único que se requiere de ellos es que lo mantengan.

Entre sus estudiantes se encuentra Emilio Ramírez, a quienes sus compañeros siguen. Y al comienzo se presenta como un líder negativo. Cuando LouAnne les dice que la entrada al parque de diversiones las pagará la Junta Escolar, Emilio les dice a todos delante de ella que la Junta ni

siquiera se encarga de pagar buenos alimentos para el comedor de la escuela.

Callie Roberts, otra estudiante que es buena alumna y trata de aprender, le dice al término de clases a LouAnne que si quiere que el grupo se interese por sus clases, debe ganarse a Emilio.

Con el fin de introducirlos a la poesía, LouAnne utiliza la letra de «Mr. Tambourine Man», de Bob Dylan, para enseñar simbolismo y metáfora; una vez que esto se logra, ella avanza con «Do not go gentle into that good night», del mismo autor. LouAnne premia a los estudiantes utilizando barras de caramelo y un viaje a un parque de atracciones.

Debido a una imprudencia de LouAnne, Emilio y otros dos estudiantes se pelean. Ella trata de enmendar la situación. De este modo, al ver que Raúl Sanchero, uno de sus estudiantes, es castigado, va hasta la casa de Raúl y habla con sus padres y les dice que pueden estar orgullosos de su hijo. También va a hasta la casa de otros estudiantes que han dejado sus clases, pero no es bien recibida, una abuela de estos jóvenes le dice que ella les mete ideas raras en la cabeza y no tiene que por qué ir a solucionar sus vidas. Así observamos otro de los rasgos del *western*, la familia, que aquí se presenta contrastante, y se utiliza para mostrarnos por qué unas vidas pueden cambiar y otras no. Mientras los padres de Raúl reciben muy bien a la docente, otra familia la rechaza.

LouAnne se entera de que Callie está embarazada y que se inscribirá en otra escuela donde le impartirán «clases para madres» ya que en esta no puede permanecer debido a su estado. LouAnne habla con la subdirectora y descubre que Callie puede quedarse en la escuela si quiere, pero que para las autoridades es incómodo tener una madre embarazada, ya que puede tener algún accidente, y ellos tendrían que responsabilizarse.

En paralelo a lo que sucede en la vida laboral de la docente y en su práctica profesional, nos enteramos, mediante la conversación que mantiene con su compañero y amigo Hal Griffith, de que ella se ha separado y de que al igual que sus estudiantes tiene problemas en su vida.

Sus estudiantes comienzan a ir juntos a la biblioteca de la escuela y comienzan a buscar vínculos entre Bob Dylan y Dylan Thomas.

LouAnne los ha incentivado con un premio: una cena con la docente en el mejor restaurante de Palo Alto. Usando como estrategia la sana competencia de forma similar a lo que hizo Jaime Escalante. A la cena que organizó LouAnne para sus estudiantes más aplicados sólo asiste Raúl Sanchero, ya que otros, como Callie, no pueden salir de su trabajo hasta tarde. En esa cena Raúl le cuenta a LouAnne que le debe a un pandillero doscientos dólares porque compró una campera. LouAnne le propone cambiar de deudor y de esa forma no tendrá que deberle nada al pandillero. Ella le prestará los doscientos dólares, y él se los devolverá cuando se gradúe. Si no acepta el trato, ella le contará el asunto a los padres de él. Raúl no tiene salida y acepta la propuesta. Así se da otro de los argumentos del *western*, el conflicto económico.

LouAnne también va a la casa de Callie y habla con ella y con su madre para tratar de convencerla de que se quede en la escuela. Callie le dice que su novio le advirtió que iría a tratar de convencerla de que no se cambiara de escuela, ya que la docente es lesbiana. LouAnne entonces le cuenta a Callie que estuvo casada y perdió un embarazo porque su pareja le pegaba. De esta forma nuevamente nos remarca el director que la docente, al igual que sus estudiantes, ha tenido enormes dificultades en su vida y ha tratado de salir adelante.

Emilio y su novia tienen un problema con un chico que es adicto y está acosando a la novia de Emilio. Le dice a Emilio que la deje porque es su mujer. Y que si lo vuelve a encontrar con ella, lo matará. Por esto Emilio piensa comprar un arma, pero su novia lo convence de hablar con LouAnne para que los ayude.

Emilio habla del tema con LouAnne, y ella lo convence de pasar la noche en su casa para que el joven no lo encuentre. Allí le aconseja a Emilio hablar con el director de la escuela y contarle lo que pasa. Le dice que no tiene que comprar un arma para defenderse y convertirse en un malhechor matando al joven, ni dejarse matar por el otro. Le aconseja contarle al director que ese muchacho que lo acosa está consumiendo drogas, y le explica que con la denuncia el muchacho no irá preso pero tendrá la obligación de entrar a rehabilitación y que cuando salga, ya desintoxicado, no será un peligro ni querrá matarlo. Además, tomar esa decisión cambiará la vida de Emilio para

siempre y lo alejará de las pandillas y del crimen. Así vemos la otra impostura de la caracterización del solitario, tan ligado al *western*, o el hombre de la ley o el bandolero, lo vemos en la decisión que tiene que tomar Emilio para salir del ambiente de las pandillas a las que están expuestos todos estos jóvenes, al igual que los solitarios de los *western,* deberá tomar la decisión de abandonar las calles para seguir una vida productiva y decente.

Al otro día LouAnne despierta y ve que Emilio se ha ido a la escuela sin esperarla. Cuando llega le pregunta al director George Grande si habló con Emilio Ramírez, pero este le dice que no, pues el joven no tocó la puerta y las reglas deben ser respetadas.

En pocos minutos se enteran de la noticia de que Emilio Ramírez ha sido asesinado.

Luego de la muerte de Emilio y del dolor que esto le produce a LouAnne, ella les anuncia a sus estudiantes que no seguirá enseñando en la escuela, lo que promueve una muestra desenfrenada de emoción de los estudiantes, que se niegan a dejarla ir. De este modo convencen a Callie de volver a clases y hablan con LouAnne, así se da a comunidad defensiva, rasgo del *western*. Particularmente aquí opera para trabajar en conjunto y convencer a LouAnne de que se quede en la escuela. La docente, conmovida, decide quedarse.

En momentos de su estreno, la película recibió críticas. Ebert (1995), entre otros, se pregunta si con regar dulces a esos jóvenes —una forma de sobornarlos—, ellos podrán competir en el mercado laboral.

En realidad la respuesta la da la misma ideología de la película. Si bien es cierto que el sistema educativo puede haberles fallado en algo a estos jóvenes, esa falla no sería del sistema, sino de parte del cuerpo burocrático que lo integra, es decir de los docentes que no quieren salir de su zona de seguridad. Docentes que se ponen firmes con ciertas reglas como tocar a la puerta, pero que no ayudan a un estudiante a salvar su vida. O que sabiendo que una alumna embarazada puede continuar sus estudios, la incentivan a inscribirse en una secundaria de madres embarazadas porque puede accidentarse y ser un dolor de cabeza para las autoridades. Otra respuesta posible a la pregunta que Erbert se hace está en una de las escenas, casi al

final, en que uno de los estudiantes le pregunta a LouAnne si les ha traído dulces, y ella les dice que no ya que no los necesitan porque el premio es el mismo conocimiento, porque si saben comprender las poesías, comprenderán todo lo que lean.

La película es de anticonquista y se inscribe en el momento de la Administración del presidente Clinton, quien dio políticas y planes educativos para las comunidades pobres de latinos y afroamericanos, entre otros, para que pudieran salir adelante. Por esto se trata específicamente de una anticonquista progresista.

Esta película en particular toma a una mujer que perteneció al Ejército norteamericano y que se retiró para incorporarse a la docencia. Esto podría reforzar el mensaje que se quiere dar en aquellos barrios pobres de Belmond, California, de donde provienen sus estudiantes. Vemos cómo a lo largo de la película se presenta la tensión, la distinción entre civilización y barbarie, otro rasgo del *western*, pero esta viene dada, en el caso de la docente, en la decisión de no bajar los brazos y tomar cada oportunidad para dar lugar al aprendizaje. De este modo la docente y ex militar debe dar otro tipo de lucha. Observamos que LouAnne crece como arquetipo de heroína solitaria. En el espacio presente de la civilización y del centro imperial en el territorio norteamericano, se está dando otra lucha, y hay que plantear otro tipo de estrategias. No la que se da en lejanas geografías y enfrentando a un enemigo específico. Se destaca así el espíritu de la frontera, y si en los *westerns* clásicos se planteaba que en el espacio de la frontera la ley y el orden funcionaban con dificultad, acá la cuestión está ligada al peligro que constituye para esa sociedad de humildes trabajadores de migrantes latinos y afroamericanos la posibilidad de que sus hijos puedan caer en la delincuencia o en las adicciones a los distintos tipos de drogas que circulan y que tanto han destruido a la sociedad norteamericana. Aquí se extiende a un tipo particular de normas y burocracia estatal, el de las escuelas públicas para las minorías latinas. Sin embargo, como en los antiguos *westerns*, también está presente la voluntad de proteger al inocente, que en este caso se traduce en el profundo compromiso de la docente para sacar de la indiferencia y el desgano a sus estudiantes. Por esto el director remarca el trabajo de LouAnne, quien al ayudar a despertar el interés en la

participación de sus clases lleva a sus estudiantes a vincularse con las clases medias y salir adelante, llevando de su mano la civilización a esos jóvenes. Con un enorme esfuerzo y abnegación por parte de la heroína por recuperar el espacio áulico como lugar de saber y empoderamiento. Observemos que el accionar de la protagonista docente se alinea con lo planteado por Southwell y Storino (2007): que los docentes educan para que los estudiantes logren aprender a vivir en el mundo y para que adquieran herramientas que los ayuden a conseguir la felicidad y puedan hacer algo mejor que lo que reciben de los adultos. Por otra parte, se pone en cuestión la falta de compromiso de otros docentes así como demás miembros de la burocracia estatal. Por esto, en este espacio no ha desaparecido la barbarie. Se da así a lo largo de la trama un tratamiento del espacio como frontera. De esta forma cerramos este tercer capítulo de la tesis donde indagamos metodológicamente las genealogías de fantasías de aventuras y los *teacher films* exponiendo sus puntos en común, en cuanto al tratamiento de uno de los dos mundos, el real en la fantasía de aventura, cuyas coyunturas de crisis tienen una fuerte apoyatura en la realidad de los espectadores. Esta guarda similitud con la realidad de las problemáticas urbanas de los *teacher films*. Quedan de esta forma como puente entre el capitulo anterior y el siguiente.

Capitulo 4. Análisis de las genealogías de las películas del *film noir*

Como hemos planteado desde el comienzo, muchos autores explican que las películas de Hollywood ya no pueden suscribirse a un solo género. En estos filmes priman el rasgo del cine negro. Siguiendo las definiciones del *Diccionario de Cine* de Russo (2003), podemos decir que este género se fue sustentando mediante numerosos policiales y se caracteriza por la presencia de la delincuencia y la corrupción urbana, es decir, el crimen se convierte en una posibilidad cierta. Las películas aquí analizadas pertenecen al grupo de películas que revisan el sueño americano de manera crítica en el cine de Hollywood.

En este grupo de películas observamos un mundo engañoso donde interviene un individuo marginal al sistema. Puede ser un detective, o bien un periodista, como ocurren en *Bodertown*, un ciudadano común más allá de lo que puede tolerar, o hasta un policía sin su chapa y arma reglamentaria. Lo que nunca falta en él es el crimen. La policía podrá brillar por su ausencia, pero basta que predominen las traiciones, que el individuo prevalezca sobre el grupo, para que lo negro se presente con su tenebrosa magnificencia, a veces culminando en la masacre o la catástrofe total.

El *film noir* se prolonga hasta el presente con particular vigencia. Sus tramas suelen alcanzar la citada dimensión trágica en la medida en que el destino actúa más allá de las determinaciones sociales.

En el corpus se han encontrado dos grandes grupos de películas a las que podemos suscribir por alguna de sus características con la estética de este cine. Por un lado, cine negro contado por un narrador que reflexiona sobre sucesos que dan cuenta del costado oscuro del sueño americano mediante el mecanismo de la voz en *off*. La voz en *off* se usa para evocar un tiempo pasado, y unas circunstancias específicas. Las películas del corpus con estas características son: *American Me (1992)*, dirigida por Edward James Olmos; *Carlito´s Way* (1993), dirigida por Brian de Palma; *My Family* (1995), dirigida por Gregory Nava; y *Blow* (2001), dirigida por Ted Demme.

En el análisis de este primer grupo de películas del cine *noir* veremos que varias de ellas llevan la huella que dejó *Goodfellas* (1990). Además, hay un

narrador que es un bandido, excepto en *My Family*, en la cual si bien el narrador no es un bandido, nos cuenta la historia de dos hermanos que han tenido conflictos con la ley. Siguiendo a Fojas (2009), debemos tener en consideración que los bandidos han sido uno de los estereotipos más perdurables de los mexicanos en la historia de Hollywood. Lo discutiremos con mayor detalle más adelante (ver Capítulo 5). Señala esta autora que además fueron el núcleo simbólico y el ícono cardinal de las historias del límite entre los Estados Unidos y México. Entre otras películas, Fojas (2009) menciona *Tony the Greaser* (1914), *Broncho Billy and the Greaser* (1914), *The Greaser's Revenge* (1914), y la última película en contener el término *greaser* en su título, *Guns and Greasers* (1918). Muchas de las películas de *westerns* tienen lugar en los límites entre los Estados Unidos y México, de aquí títulos como *Río Grande* (1950), dirigida por John Ford, o *Río Bravo* (1959), dirigida por Howard Hawks, que dan cuenta del río como un límite natural en vez de mostrarlo como la consecuencia política de la guerra que perdió México. (Esto da pie a un debate que retomaremos en el Capítulo 5).

Por otra parte, existe otro grupo de películas que también se suscriben al cine negro, que desarrollan en su arco dramático un cuestionamiento y critican la sociedad moderna, así como muestran unos Estados Unidos alejados de lo idílico. Las películas del corpus con estas características son: *The North* (1982), dirigida por Gregory Nava; *Traffic* (2000), dirigida por Steven Soderbergh*; Crash* (2004), dirigida por Paul Haggis; y *Bordertown* (2007), dirigida por Gregory Nava.

Estas películas en particular, como en el *western* clásico, toman el límite fronterizo en el medio del desierto entre los Estados Unidos y México. Esta temática proviene de tradiciones anteriores al cine. Siguiendo a Fojas (2009: 50), la cultura popular norteamericana define la identidad nacional frente a las tierras fronterizas y sus habitantes mitificados. Las películas que nos hablan del límite entre los Estados Unidos y México tienen un enfoque tácitamente hemisférico para las muchas incursiones desde y hacia México y los esfuerzos internacionales de patrullaje y control fronterizo, así como el globalismo verdaderamente distintivo de las culturas fronterizas. En ellas está presente la problemática de la inmigración, las peripecias cuando se

cruza para ingresar a los Estados Unidos; los miedos hacia el otro; la lucha contra las drogas. Estos fimes tienen además en común la fragmentación de la historia, por lugares o estéticas.

4.1. Análisis de la genealogía de las películas de *film noir* de reflexión

4.1.1. American Me (1992), de Edward James Olmos

Esta película se inscribe en una genealogía de películas que adaptan la biografía de un delincuente al cine, entre las que podemos mencionar *McVicar* (1980), dirigida por Tom Clegg; *Goodfellas* (1990), de Martin Scorsese, basada en la autobiografía de Henry Hill; y *American Gangster* (2007), dirigida por Ridley Scott.

Además, se inscribe en otras dos genealogías: la de historias que dan cuenta del crimen organizado, tema largamente tratado desde los inicios del cine hollywoodense, antes mencionado; y aquella de historias que tratan la problemática de las pandillas en su trama, también ya referida. Para Maciel (2000) la representación cinematográfica de las pandillas merece destacarse, ya que se ha convertido en todo un género cinematográfico que ha recibido un gran apoyo en Hollywood. En mi opinión, *American Me* se suscribe a un grupo de películas que toman la temática de las pandillas, pero que pertenece al grupo de películas del cine *noir*, por su rasgo característico del tratamiento de la delincuencia urbana.

La puesta en escena de la película tiene un gran trabajo en cuanto a recreación de tiempos históricos. Se sitúa en un primer momento en una cárcel de los Estados Unidos donde Montoya Santana, en el presente, recuerda su vida, y en voz en *off* se oyen voces que evocan sus recuerdos. También se ambienta en la época de la Segunda Guerra Mundial, en 1943, posteriormente va hacia fines de los años cincuenta y vuelve a la actualidad. La película nos lleva al mundo del crimen organizado y su estructura jerárquica con divisiones de trabajo similar a una estructura burocrática, tema largamente tratado en el cine de Hollywood. En particular esta película pertenece al grupo de películas que siguen los lineamientos de *Goodfellas*

(1990), dirigida por Martin Scorsese, filme que dejó una impronta sustancial en la forma de hacer películas relacionadas al mundo del crimen organizado. En el montaje de la película predomina la elipsis, una de las características comunes con *Goodfellas*. Según Casetti y Di Chio (1991: 159), en la elipsis el relato pasa de una determinada situación espacio-temporal a otra. Este elemento estructura la película en los tres momentos históricos en los que se sitúa al contar la historia de Montoya Santana en primera persona.

La película nos traslada a los años cuarenta, cuando ya los Estados Unidos habían entrado en la Segunda Guerra Mundial. Nos informa sobre sectores de los Estados Unidos con otros problemas en paralelo, como los conflictos raciales entre anglicanos y latinos. Esto también está presente en *Zoot Suit* (1981), de Luis Valdez, película en que, según señala Mejía Núñez (2016: 477), hay un personaje que encarna la conciencia del pachuco, quien le dice a Henry Reyna en el momento en que se ha enlistado para ir a pelear en la Segunda Guerra Mundial: «Olvida la guerra en el extranjero… Tu guerra es en tu propio país». Esto también lo plantea en el comienzo del relato el mismo Montoya Santana en *American Me*, en el que también recuerda a sus padres, Pedro y Esperanza, ambos pachucos[193], y se nos permite observar la situación de conflicto social que se vivía en esos tiempos, respecto de los latinos en los Estados Unidos. Se enmarca desde el principio del relato un tema que se continuará hasta el final de la película: la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western* que en esta película está atravesado por la conflictividad étnica y racial.

Montoya Santana relata que en un centro de tatuajes de Los Ángeles, en junio de 1943, su padre Pedro fue a hacerse un tatuaje en honor de quien entonces era su novia Esperanza, ya que esa noche tenían una cita. La cámara nos presenta así a Esperanza, la que se convertirá en la madre de

[193]Pachuco/as: Jóvenes de origen mexicano en los Estados Unidos. Describe Mejía Núñez, M. G. (2016:474) quiénes eran los pachucos: «los jóvenes nacidos en Estados Unidos, de padres inmigrantes que vivían en el barrio, su edad oscilaba entre 13 y 19 años, se caracterizaban por hablar inglés, además de utilizar una jerga para comunicarse entre ellos, formar pandillas y adoptar la moda de los zoot-suiters, un estilo de vestir que usaban los jóvenes latinos y afroamericanos en la América de la Gran Depresión y que provenía de la tradición del jazz». Esta forma de vestir fue lo más notorio del estilo zootie, que se atribuyó al sastre Louis Lettes y a Nathan Toddy Elkus, minorista de ropa de Detroit. Claro está que en su mayoría estos jóvenes no tenían la solvencia económica como para mandar a confeccionar sus trajes con un sastre. En general habrían usado el saco grande de algún familiar mayor e hicieron las adaptaciones necesarias para seguir el estilo Zoot Suit.

Santana. Ella sube a un bus, en su barrio, se sienta al lado de un anglicano, quien se retira del asiento luego de que ella se sienta a su lado. Otro hombre en el bus está leyendo el diario *Los Ángeles Times*, en cuya primera plana está el titular «Zoot Switers Attack Military in Detroit» («Los pachucos atacaron a militares en Detroit»).

Esperanza baja en una calle cercana donde Pedro se encuentra, la están esperando el primo de Pedro y una amiga. Caminan hacia el centro de tatuaje donde está Pedro, se oye en la radio a Walter Winchell[194], quien está comentando los disturbios que hay entre militares y pachucos. Al llegar al lugar donde Pedro se estaba tatuando, todos son atacados por jóvenes enlistados en la Marina norteamericana. Los marinos atacan a Pedro y a su primo, a quienes golpean y les desgarran las vestiduras, y violan a Esperanza.

Estos hechos que relata Montoya Santana podrían estar relacionados con hechos históricos que ocurrieron realmente y que contextualizan la situación de tensión racial que nos muestra la película.

En primer término, se trata de la situación que históricamente vivió la ciudad de Los Ángeles, California, donde siempre hubo tensiones raciales, particularmente en la zona del este de Los Ángeles. Décadas antes se había promulgado la Ley de Inmigración de 1917, pero su aplicación era escasa y posteriormente se dio la Repatriación mexicana[195], por nombrar solo algunos de los hechos previos y que contextualizan la época en que existe la tensión racial de la época recreada en la película.

En segundo lugar, remite al hecho histórico del asesinato de Sleepy Lagoon[196], ocurrido en la madrugada del 2 de agosto de 1942, cuando muere

[194]Walter Winchell: periodista norteamericano y locutor. Nació 7 de abril de 1897 en Nueva York; murió el 20 de febrero de 1972 en Los Ángeles, California. Sus columnas de periódicos y transmisiones de radio tuvieron una audiencia masiva y mucha influencia en los Estados Unidos en las décadas de 1930, 1940 y 1950. Hizo programa de radio semanal desde 1932 hasta principios de la década de 1950, con noticias, chismes y opiniones, que generaron tanto admiradores como detractores. Fuente: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (20 de junio de 2021). *Walter Winchell*. *Enciclopedia Británica*. Disponible en: https://www.britannica.com/biography/Walter-Winchell

[195]Repatriación mexicana: consistió en repatriaciones y deportaciones de mexicanos y mexicoamericanos a México desde los Estados Unidos durante la Gran Depresión entre 1929 y 1939 por el Gobierno de los Estados Unidos.

[196]Sleepy Lagoon: era un embalse junto al río Los Ángeles, que era frecuentado por mexicoamericanos. Su nombre se debía a una popular canción, «Sleepy Lagoon», del compositor Eric Coates, con letra de Jack Lawrence, que fue grabada en 1942 por Harry

José Gallardo Díaz[197], un campesino de 22 años, quien fue descubierto inconsciente y agonizante. Este caso fue usado por los medios de comunicación para visibilizar el peligro de las pandillas de jóvenes mexicanos. En la actualidad se considera que el juicio penal resultante careció de los requisitos fundamentales del debido proceso. Diecisiete jóvenes latinos fueron acusados de homicidio y procesados. Además de acusar a la víctima de ser pandillero, jamás se esclareció el asesinato. Este hecho histórico fue tomado como el centro de la trama en la película *Zoot Suit* (1981), de Luis Valdez.

En tercer lugar, los disturbios de Zoot Suit Riot de 1943. En cuanto a este hecho, siguiendo a Andrews (2015), en el contexto dado por la Segunda Guerra Mundial y el inminente ingreso de los Estados Unidos en el conflicto, hubo un gran racionamiento de distintos productos textiles. Sin embargo, pese a todo, muchos sastres continuaron fabricando los trajes zoot, que requerían demasiada cantidad de tela. Una parte de la ciudadanía, y particularmente muchos militares, vieron en el uso y el consumo de estos trajes de gran tamaño no sólo un desperdicio de recursos sino un acto antipatriótico. A esto se sumaba que los medios de comunicación inflaban con estas cuestiones el racismo.

Por esto, en el ataque a Pedro y a su primo, los marineros les rompen las vestiduras, recreando de esta forma una situación que se había vivido en esa época. Andrews (2015) señala que el 31 de mayo de 1943 se dio un conflicto entre militares y mexicoamericanos, que tuvo como consecuencia que un marinero terminara recibiendo una fuerte paliza. Así, a partir de la noche del 3 de junio de 1943, momento al cual remite la historia de la película, en que ocurre el ataque a los padres de Montoya Santana, unos cincuenta marineros de la Armería de la Reserva Naval local de los Estados Unidos fueron caminando con palos y armas al centro de la ciudad de Los Ángeles, atacando a cualquiera que tuviera estos trajes. También los días

---

James. Este embalse además era una de las mayores reservas de agua que irrigaba el Rancho de la Familia Williams, durante la década de los cuarenta, área rural cercana a Los Ángeles. Estaba ubicado cerca de la ciudad de Maywood. El hecho histórico de Sleepy Laggon fue el arresto de los jóvenes pachucos en agosto de 1942 por el asesinato del joven José Gallardo Díaz, y a partir de este suceso se adoptó el nombre en forma permanente.

[197]José Gallardo Díaz (1919-1942). Disponible en: https://www-pbs-org.translate.goog/wgbh/americanexperience/features/zoot-jose-gallardo-diaz/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

siguientes a este hecho los ataques a los latinos por parte de los militares siguieron, estos golpeaban a aquellos y los dejaban semidesnudos en las calles, con la connivencia de la Policía local.

Tengamos en cuenta que el personaje real en el cual está basado el personaje ficticio de Montoya Santana, Rodolfo Cadena, había nacido meses antes de estos hechos, el 15 de abril de 1943, con lo cual podríamos interpretar que el director Edward James Olmos quiso remitirse a un contexto histórico ampliamente conocido por las personas pertenecientes a la comunidad de origen mexicano en los Estados Unidos y reelaborar de alguna manera la historia del personaje real. De este modo enlaza los sucesos históricos que son parte de la historia del país y la vincula más aún con la historia de vida del delincuente. Reforzando la cuestión de que el criminal también es producto, como el resto de los actores sociales, de todos esos sucesos históricos, marcados por determinados hechos políticos y decisiones gubernamentales. Olmos de alguna forma buscó poner en evidencia la situación previa al contexto en el cual se hizo la película, donde se daba una explosión de las pandillas y sus consecuencias delictivas.

Luego la historia nos sitúa a fines de los años cincuenta, en el barrio de trabajadores migrantes donde vivía Santana junto a su familia, en el este de Los Ángeles, California. El arco dramático de esta historia se centra a partir de aquí en la carrera delictiva de Montoya Santana, quien cuenta su propia historia mediante la voz en *off*, otro recurso también empleado en *Goodfellas*. *American Me*, además, guarda cierta similitud con otra película, *Blood in, blood out* (1993), dirigida por Taylor Hackford. Entre otras cuestiones, ambas películas nos muestran la estructura y la formación de una pandilla latina en el interior de una prisión. En las dos películas hay tres jóvenes que forman una pandilla y caen presos; y uno de estos jóvenes es de raza blanca, pero asume la cultura mexicana como propia, y pierde una pierna. En las dos películas el líder es traicionado. Todo esto ocurre porque ambas películas están basadas en la vida de Rodolfo «Cheyenne» Cadena[198].

[198]Rodolfo «Cheyenne» Cadena (15 de abril de 1943 - 17 de diciembre de 1972) fue un jefe de la mafia mexicano-norteamericana y una figura prominente en la pandilla de la prisión de la mafia mexicana también llamada La eMe (la letra M en español). Cadena nació el 15 de abril de 1943 en San Antonio, Texas, hijo de los inmigrantes mexicanos Anita Alvarado y Daniel Hernández Cadena. Más tarde, la familia se mudó a Bakersfield, California, donde

En 1959 un joven, Montoya Santana, se la pasa en las calles aun cuando no tiene dinero, para evitar a su padre y sus malos tratos. En las calles tiene a sus amigos: Mundo Méndez y J. D., personaje basado en otro ignoto criminal de la vida real, Joe «Pegleg» Morgan. Así vemos al protagonista enmarcado por su entorno social, rasgo del *western*, aunque también Montoya plantea en su relato que tiene su estructura básica que es la familia. Aquí esta familia es disfuncional, aunque Montoya siempre relata y evoca a sus padres a lo largo del filme.

Santana, J.D. y Mundo Méndez, junto a quienes han formado su «clica» o su pandilla, una noche se meten en problemas y van presos por un delito menor. J. D. recibe un disparo y queda discapacitado de una pierna. Santana entra a la cárcel y en la primera noche uno de los reclusos intenta violarlo, y él lo mata, lo que complica su situación legal y aumenta su pena.

A medida que transcurren los años, vemos cómo Santana asciende en la escala delictiva y en la estructura de poder «al interior de la cárcel». Construye una estructura organizativa delictiva, la mafia mexicana o la Eme[199], que agrupa a los latinos en las cárceles de USA, esta organización delictiva rivaliza y aventaja a las otras organizaciones delictivas que nuclean a presos de otras etnias como la Hermandad Aria[200] que nuclea a los anglosajones o a los Guerreros Negros[201], agrupación de los afroamericanos. Así se dan aquí las agrupaciones de defensa contra el otro, rasgo del *western*. Lo cual nos muestra además la realidad en el interior de las cárceles norteamericanas, es decir, la balcanización de la sociedad norteamericana en etnias debido al racismo.

En *Goodfellas* (1990) se muestra cómo en la cárcel siguen los negocios y el raid mafioso se va acomodando a la nueva situación. Se observa desde el

---

Cadena asistió a East Bakersfield High School. Cadena se convirtió en miembro de la banda Barrio Viejo (ahora conocida como Barrio Bakers). Fue encarcelado en la Institución Vocacional Deuel en 1959. En el momento de su condena, Cadena tenía 16 años.

[199]La Mafia Mexicana, La Eme o MM es una organización criminal en los Estados Unidos de América conformada mayoritariamente por personas de origen mexicano. Es la pandilla más poderosa en las prisiones y es una de las más antiguas en los Estados Unidos.

[200]La Hermandad Aria: es un grupo del crimen organizado en los Estados Unidos dentro y fuera de las prisiones. Son supremacistas blancos. Sus miembros se marcan a sí mismos con tatuajes distintivos.

[201]Los Guerreros Negros (Black Guerilla Family): es un grupo afroamericano del poder negro del crimen organizado en los Estados Unidos dentro y fuera de las prisiones. Fue fundado en 1966 por George Jackson, George «Big Jake» Lewis y W.L. Nolen, quienes cumplían sentencia en San Quentin en el condado de Marin, California.

ingreso a la cárcel del protagonista y sus compinches cómo van adaptando ellos su modo de vida y el negocio delictivo. En tanto, en *American Me* el proceso es inverso, nos muestra la cárcel como el lugar donde se crea una estructura de poder burocrático paralelo al de la fuerza de seguridad de la cárcel, que aunque es estricto, tiene baches y filtraciones que permiten este desarrollo. El transcurrir y el día a día rutinario y los lazos que se dan entre hombres que cumplen una condena, sus celadores y carceleros y también sus negocios al margen de las autoridades y la ley. De este modo, vemos que se está frente a un sistema de ritos que define la cotidianidad, rasgo del *western*.

A Santana le cabe el arquetipo del bandido, emblemático en el *western*. Hay una analogía entre Santana y muchísimos personajes de los *westerns,* en que además de los hombres de ley y los colonos, que llegaban a sembrar, llegaba el bandido. Este personaje generalmente se incorporaba incluso con mayor facilidad que los otros al nuevo territorio. Así, se observa que muchos de estos personajes se incorporan a tribus aborígenes o se transforman en jefes de algún grupo de bandidos. De esta forma la cárcel en esta película se convierte en un espacio que se asocia tanto al jardín como al desierto. Está asociado al jardín debido a que la falta de control o bien las falencias de las autoridades carcelarias son utilizadas por los delincuentes para llevar adelante sus negocios. Pero al mismo tiempo es precisamente esta falta de control la que también convierte a este espacio en un desierto ya que los crímenes más atroces son perpetrados con total impunidad.

A medida que la película transcurre, vamos viendo más profundamente el mundo del narcotráfico, las pandillas y el hampa desde sus inicios hasta nuestros días. También nos deja aproximar a las rivalidades entre todas estas organizaciones. Vemos cómo uno de los presos le va a recriminar a Santana que «el polvo»[202] estaba sucio y él pagó una carga limpia y ahora se encuentra enfermo. Santana le da lo que se había pactado y se compromete a averiguar qué fue lo que pasó para solucionar el inconveniente. Consulta con J. D. y da la orden de matar al responsable del problema. Mundo Méndez junto a otro integrante de la Eme ejecutan la orden. Se trata de un

[202]Refiriéndose a la droga que le vendieron.

miembro de los Guerreros Negros. Lo cual provoca un enfrentamiento entre la Eme y los Guerreros Negros. En medio del motín, se ven las caras Santana y el líder de los Guerreros Negros. Santana le aclara que la muerte fue porque contaminó la droga, no por el color de la piel. Sin embargo, el líder de los Guerreros Negros le dice que el mensaje fue equivocado, que lo están vigilando. Santana es enviado a un sector de aislamiento. Sin embargo, desde su celda puede manejarlo todo. Por medio de la Eme arman un ardid para poder reunirse con los miembros más importantes de su organización ya que las autoridades los han separado. Entonces arman reunión como testigos para el juicio del hermano de Popote, un miembro de la Eme. Además de Santana, van Mundo Méndez, J. D., el Pomo y el Japo, entre otros. Allí, mientras el abogado va tomando los testimonios, Popote le presenta a su hermano Popotito, quien es tatuador y a quien atraparon con un encargo. Popote pide la protección de la Eme para su hermano ya que irá a la cárcel de Folsom; Popote se compromete a responsabilizarse por su hermano menor.

Además discuten sobre el problema de que en una de las cárceles se está formando una nueva agrupación llamada Nuestra Familia[203] con armeros que la Eme ha rechazado. Santana se entera por el Pomo, uno de sus hombres, que el jefe de esta organización se llama Choco Peña, a quien conoció en prisión. Santana le da la orden al Pomo de matar a Choco Peña, pero el Pomo se niega ya que le tiene gran aprecio. Por esto, Santana da la orden de matar al Pomo, el Japo lleva adelante el encargo de matarlo. Luego de eso da a Popotito la orden de matar a Choco Peña. Popote pide hacerlo en lugar de su hermano menor, pues Popotito no es diestro en ese tipo de encargos. Sin embargo, Popotito finalmente mata a Choco Peña y cumple así el encargo de Santana; en ese acontecimiento es herido en su mano, lo cual lo dejará incapacitado para ejercer su oficio de tatuador.

En tanto, J. D. termina de cumplir su condena y se despide de Mundo Méndez y de Santana comprometiéndose en seguir su sociedad fuera de prisión.

[203]Nuestra Familia: organización criminal de pandillas penitenciarias mexicoamericanas con orígenes en el norte de California.

La película nos muestra cómo la madre de Santana, Esperanza, va a verlo a la cárcel y lleva a su hermano pequeño, Paulito. También cuando su madre muere se entera por su hermano ya que su padre no va a verlo. Luego sale de prisión, regresa al barrio de la infancia. Conoce en una fiesta a una de sus vecinas del barrio, July, quien tiene un hijo pequeño. Con ella comienza una relación sentimental. July y su hermano Neto son primos de Popote y Popotito. Y Neto es muy amigo del hermano menor de Santana.

En las conversaciones que Santana mantiene con July sabemos que no pudo estudiar y tampoco tener esas vivencias que todos los jóvenes tienen.

July le pregunta cómo hizo para sobrevivir, y él le dice que cuando llegó a la cárcel de Folsom[204], formó una agrupación o pandilla. Que gracias a todo lo que ellos hicieron en la cárcel, la vida para los hombres de su agrupación ha mejorado. También plantea que en prisión consiguió todo lo que quiso. Que pudo leer muchos libros, historia, geografía, política, para olvidarse de sí mismo y pensar en lo demás: la raza, la educación, la revolución. Que fue bueno estar ahí. A la reflexión que hace Santana, July le plantea que no era libre. Ya que no podía salir de allí para estar con una mujer, ni disfrutar de las cosas simples de la vida.

En un momento van a junto al mar. Santana le confiesa a July que nunca había estado en una playa. Hablan de todo lo que perdió por estar en la cárcel: salidas, amigos y parejas, el estar lejos de la familia y los afectos. July trata de enseñarle a manejar, y comparten muchos momentos. Tampoco ha tenido la posibilidad de intimar con una mujer, y esto lo lleva a pasar un mal momento junto a July.

En estas escenas se observa otra variante de la vida Rodolfo «Cheyenne» Cadena, en quien está basada la película. El personaje de Santana le cuenta a July lo que hizo cuando entró en Folson, cárcel en la cual transcurre la historia de la película, sin embargo Cadena fue encarcelado en la Institución

[204]Prisión estatal de Folsom (Folsom State Prison): ubicada en Folsom (California); como parte del Departamento de Correcciones y Rehabilitación de California (CDCR), es la segunda más antigua estatal en California. La prisión, que se abrió oficialmente en 1880, fue una de las primeras de máxima seguridad de los Estados Unidos. Además es famosa en la cultura popular, pues en enero de 1968 el músico Johnny Cash tocó en la cafetería de ese lugar. Trece años antes este músico había compuesto el tema «Folsom Prison Blues». A partir de ese *show* logró que la impronta de aquel vivo quedara registrada en un disco, *At Folsom Prison*. Años después el grupo musical de origen mexicano Los Tigres del Norte fueron los únicos autorizados para tocar dentro de Folsom.

Vocacional Deuel cuando tenía 16 años. Luego estuvo preso en San Quentin[205]. La película se realizó en la cárcel de Folsom, allí se ambientaron distintos momentos, en sus patios y en sus pasillos, mostrando a las agrupaciones y a sus líderes negociando, teniendo momentos de esparcimiento, etc. Según Collado (2019) se habría pactado con las pandillas de la prisión para poder rodar la película. Esto mechado con los momentos de libertad de Montana que transcurren en el barrio al este de Los Ángeles. De esta forma la película se caracteriza también por su naturalismo, exigido por los acontecimientos y escenarios, rasgo del *western*.

En los diálogos de July y Santana acerca de sus inquietudes sobre política están presentes cuestiones como el hecho de que Rodolfo Cadena tuvo contacto con organizaciones políticas latinas como Brown Berets[206]. Además, Santana trata de reorganizar el negocio fuera de la cárcel. Así lo vemos intentando negociar con don Antonio Scagnelli, un distribuidor de cocaína, de ascendencia italoamericana. Scagnelli tiene a su hijo preso hace seis meses en la cárcel. Santana y J. D. van a hablarle para presionarlo con la seguridad de su hijo en la cárcel, y así cambiar el negocio. La pretensión Santana y J. D. era controlar la distribución de la droga en el este de Los Ángeles. Sin embargo, Scagnelli se muestra indignado y les advierte que si algo le ocurre a su hijo dentro de la cárcel, se arrepentirán.

Vemos cómo los integrantes de estas organizaciones mafiosas son personajes que buscan un progreso o una mejora económica. Este conflicto económico que enfrenta a débiles y fuertes constituye un rasgo característico del *western*. De esta forma, uno de los argumentos tratados es el costado negativo del sueño americano, encarnado en el bandido, el gánster, el hombre del hampa, ya que muestra el perjuicio que ocasiona tener un ansia ilimitada, la avidez de hacer dinero a costa de lo que sea.

A pesar de la advertencia que les hace don Antonio Scagnelli, Santana y J. D. dan la orden, y Mundo Méndez junto a otros miembros de la Eme en la

[205]Prisión estatal de San Quentin (SQ): ubicada al norte de San Francisco, en el condado de Marin, empezó a funcionar en julio de 1852. Es la prisión más antigua de California. Famosa debido a que muchas de las películas y series de Hollywood la mencionan.

[206]Brown Berets (Boinas Cafés): organización política latina formada hacia 1967 por jóvenes que buscaban evitar la violencia policial y la discriminación contra la comunidad latina.

cárcel viola y mata al hijo de Scagnelli. Como contrapartida, Scagnelli envía a las calles del este de Los Ángeles una partida de droga pura, y esto hace que muchos consumidores mueran por sobredosis y otros terminen al borde de la muerte. Esto incluye al barrio donde vive la familia y los amigos de Montoya Santana. También se encarga de matar a los fraccionadores de droga de la Eme, obligándolos a probar la sustancia antes de asesinarlos. Para esto, Scagnelli contrata a los Guerreros Negros. De esta forma se da el argumento de la venganza, rasgo del *western*.

Uno de los que cae por sobredosis, en el barrio, es Neto, el hermano de July. Santana se preocupa por su hermano Paulito, lo busca y discute con su padre. Al llegar Paulito, Santana le pregunta qué droga está consumiendo, pero el joven le responde que no consume nada.

Unos días después se reencuentra con su padre en el cementerio ante la tumba de su madre. Allí el padre le dice que su madre fue violada por unos marineros y que nunca supo si no era hijo de alguno de esos marineros. Le revela así el malestar que ha sentido como progenitor por él desde el comienzo.

Luego del ataque a su gente por parte de Scagnelli, Santana va a visitar a uno de sus hombres, el Japo, a la cárcel, y este le pasa las novedades y lo pone al tanto de la situación en el interior de la prisión. Le cuenta así que el rumor es que Scagnelli se ha asociado con los Guerreros Negros. Y saben que Scagnelli ha mandado gente para ver cómo trabaja la Eme. Santana no entiende cómo fue que terminaron asociados los italianos con los Guerreros Negros.

El Japo le explica que Scagnelli le está comprando droga a un tal Conton y que los Guerreros Negros manejan esa operación. Además le dice que los abogados de la Eme van a sacar a alguno de sus hombres, y le confirma que van a sacar a Popotito en tres semanas y a Popote en siete semanas. Y además que Popotito quiere casarse ni bien salga, Santana le dice que ya le pidió que fuera el padrino de la boda. El Japo le pide a Santana que se cuide las espaldas.

Santana y J. D. se reúnen y discuten sobre cómo seguir con el tema de Scagnelli. Para J. D. es importante que no los vean débiles. Le plantea su idea de hacer algo similar y asociarse con la Hermandad Aria para que se

encarguen de los Guerreros Negros ya que los detestan. A Santana esto no le parece buena idea, ya que todo empezó a complicarse cuando trataron de sacarle el negocio a los italianos y luego al meterse con los Guerreros Negros, en lugar de ocuparse de los hermanos, es decir de su gente, y que tuvieran una vida mejor. J. D. plantea que es urgente que hagan algo o irán por ellos.

Entre tanto, la Eme responde el ataque sufrido y manda a su gente a atacar un local nocturno de los Guerreros Negros.

En la boda de Popotito, Santana se reencuentra con July, ambos han sido elegidos como padrinos de la boda. Popotito termina emborrachándose y lamentándose porque ya no puede ser tatuador, y también dice que quiere irse de la Eme y tener una vida normal. Uno de los invitados le da droga a Popotito, que guarda en uno de los bolsillos de su traje. Debido a la borrachera que tiene, Popotito se descompone; July y Santana lo sacan a la calle para que se recupere. Allí mientras Popotito se recompone, July y Santana hablan. Santana le dice que supo lo de Neto, y que está consternado. July le plantea que no sabe ya qué decirle. Le plantea que él es como dos personas: como un niño que no sabe bailar, no sabe amar, ni vivir, y como un delincuente, y que a ese lo odia. July le dice además que cuando lo conoció, la deslumbró hablando de la raza, la educación y la revolución, pero que tomó conciencia de que nada de todo eso le importa y de que es sólo un delincuente. Santana le responde que él ni siquiera se droga, pero que es el camino para llegar, ya que de todos modos otro lo hará si no lo hace él. July le dice si se puso a pensar que todo eso terminará con los niños del barrio, como su hermanito Neto, o Paulito y su propio hijo. También le dice que todos esos niños adoran a Santana. El planteo de Santana es que él ya no puede ir a buscar empleo y hacerse un ciudadano. July le dice que con delincuentes como Santana no hay esperanza para los barrios.

En ese momento llega la Policía y arresta a Santana, quien tenía la droga de Popotito, por lo cual es nuevamente llevado a prisión. Ya en la cárcel, está en el presente del comienzo de la historia mirando las fotos de sus padres y escribiéndole a July. En esta carta que Santana le escribe a July, le dice que ella tenía razón en todo lo que le dijo.

En la cárcel Santana se encuentra con Popote, y este le pide piedad por la vida de su hermano Popotito, ya que la Eme le ha dado la orden de matarlo. Santana le dice que va a retirar el nombre de Popotito. Santana habla con J. D., quien ha dado la orden de matar a Popotito, no solo por mandar a Santana a la cárcel sino porque anda diciendo que se va a ir de la Eme. Así se marca abiertamente la diferencia entre ambos, y se separan. Esto obliga a J. D. a contactar a Mundo Méndez y sus hombres y darles la orden de matar a Santana. Antes Mundo habla con Popote y le reafirma que tiene que ser quien mate a Popotito porque él fue quien lo metió en la Eme. Y que si se niega, cualquiera que esté cerca de él puede caer.

De esta manera, cuando Popote sale de la cárcel y su hermano Popotito va a buscarlo, lo mata en un paraje descampado, donde le pide parar.

En tanto, Santana en la cárcel es ultimado a puñaladas por Mundo Méndez y sus hombres. Está presente la aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western*, visible en la condena que debe cumplir todo aquel que transgrede la ley. Están presentes la ética y los principios en hombres que pueden también ser marginales, otra característica del *western*, vemos que no todos los hombres de la Eme aceptan cumplir el encargo, por ejemplo, el Japo se niega a participar del asesinato de Santana, pese a la amenaza de Mundo. Aquí vemos lo planteado por Hobsbawm (1983), pues Santana, como la mayoría de los bandidos, termina traicionado. La justicia norteamericana lo atrapa y se lleva los laureles. Este tema de la traición por parte de uno de sus colegas está subrayado en el personaje de D. J., presentado con el estereotipo del bandido traidor y sin códigos. En cuanto a Montoya Santana, se lo presenta como un hombre con un código moral, otro rasgo común al *western*. En este sentido, la película responde también a las características del *western* en cuanto retoma el arquetipo del solitario, encarnada en el propio bandido Montoya Santana.

A Santana le cabe el arquetipo del veedor blanco de Pratt (2011), pero en este caso particular es un veedor que no llega a ninguna periferia, ya que aquí no hay largos viajes a lejanas geografías. Más bien se trata de alguien que mira con sus ojos que han sido atravesados por haberse formado en las prisiones de los Estados Unidos, donde lidera su propia red delictiva y ha vuelto a su lugar periférico en el centro imperial. Es decir, al este de Los

Ángeles, donde se reencuentra con la vida del ciudadano de a pie y la vida en libertad. Se encuentra ahí con todas las cosas simples de la vida que se perdió a cambio de ser uno de los hombres fuertes de la organización.

Se puede decir que en *American Me,* el director Edward James Olmos reelaboró la película *Goodfellas* (1990) de Scorsese, la tomó de modelo, tal como hicieron otros directores de Hollywood. Además de la elipsis y de la voz en *off* (recursos que ya mencionamos), el principio de ambas películas presenta carteles con la leyenda «basado en una historia real». En el caso de *American Me*, en particular lo que dice específicamente es que «los hechos presentados son fuertes y brutales, pero todos ellos están inspirados en hechos reales»; el final también está acompañado por rótulos en que se nos informa que en 1992 más de tres mil muertes en los Estados Unidos estuvieron relacionadas con pandillas. Además de otra leyenda que da cuenta de que muchos de los hechos fueron tomados de la vida real y se han recreado para la película. Esta aclaración es pertinente ya que como hemos visto se han cambiado algunos hechos o lugares, que difieren de los hechos reales.

Existe en los personajes de ambos filmes cierta nostalgia por una época mejor para ellos: en el caso de *Goodfellas*, en sus primeros momentos solo se traficaba tabaco y alcohol, y en el caso de *American Me,* al principio sólo se trataba de niños que buscaban tener un grupo al cual pertenecer, aunque esto fue precisamente lo que los llevó a organizarse como grupo delincuencial. Vemos que al final se devela que todos tienen la marca de pertenecer a una pandilla: Pedro, el padre de Santana, y también July, quien lo tapa con maquillaje, de este modo se los muestra respondiendo al arquetipo de nativos subhumanos. Así observamos otro de los rasgos del *western*, es decir los pequeños granjeros que se unen para constituir una comunidad defensiva. Aquí es reelaborado este rasgo en personas indefensas que se han unido no sólo buscando un grupo al cual pertenecer sino un grupo para defenderse ante los ataques en una sociedad marcada por el racismo.

American Me pertenece a la forma de representación de rasgos autoetnográficos, debido a que tanto su director como el reparto y el equipo técnico en su gran mayoría eran de origen latino, tanto como la historia que

están contando. También pertenece a la forma de ficción crítica años noventa, ya que se estrenó en momentos en que el modelo conservador planteado por las dos administraciones del presidente Ronald Reagan y la administración de su sucesor, el presidente George H.W. Bush, ya estaba agotado. Y donde se plantea la necesidad de políticas que apunten a dar derechos, educación y seguridad para las minorías en los Estados Unidos.
El género de la película pertenece a un híbrido entre el melodrama, por un lado, y el cine negro, por otro. Mediante el universo creado, el director nos acerca a la vida diaria de las cárceles, sus redes de poder paralelas y sus negocios —entre ellos el tráfico de influencias, prostitución y drogas—, es decir, a cómo vivían sus vidas en familia, sus formas de accionar delictivas, tal cual Santana Montoya recuerda. Un universo en el que incluso los sin ley se rigen por un código que sanciona duramente las transgresiones.

4.1.2. *Carlito's Way* (1993), de Brian de Palma

Esta película se inscribe en un grupo de filmes que adaptan al cine una novela sobre la vida de un criminal. En este caso particular, la base está constituida por las novelas de Edwin Torres[207], que siguen las peripecias de Carlito Briganti. De este autor y juez de origen puertorriqueño se había estrenado *Q & A* en 1990, dirigida por Sidney Lumet, sobre la base de la novela homónima *Q & A*, de Edwin Torres. La película que aquí analizamos es una adaptación de la segunda novela de Edwin Torres, *After Hours*, que llevó el título de la primera novela, es decir, *Carlito's Way*, para evitar confusiones con *After Hours* (1985) de Martin Scorsese.
En tanto que la primera novela de Ewin Torres, *Carlito's Way*, se adaptó al cine en 2005, y se denominó *Carlito's Way: Rise to Power*[208], esta, junto a

[207]Edwin Torres: Nació en Nueva York el 7 de enero de 1931. De orígenes puertorriqueños. Estudió leyes, emprendiendo una carrera en el sistema judicial. Fue asistente de distrito, también abogado de defensa criminal y juez de la Corte Suprema de Nueva York. Escribió varias novelas. En 1975 publicó *Carlito's Way* y en 1979 *After Hours*, ambas con Carlito Brigante como protagonista. En 1977 publicó *Q & A* (1977), en que indaga las peripecias de un policía de Nueva York acusado de un caso de corrupción. En sus historias se plasma toda la experiencia de su trabajo en el ámbito jurídico. En 1959, como abogado asistente del distrito, Torres participó en el juicio contra Salvador Agron. Luego de esa causa judicial, se convirtió en un abogado de defensa criminal.
[208]*Carlito's Way: Rise to Power:* Carlito entra a formar parte de un círculo letal y codicioso. Así ascenderá hasta tener el control del Harlem español. Allí aprenderá una lección: no se puede sobrevivir en lo más alto sin respetar la ley de la calle y sin la lealtad de tus amigos.

Carlito´s Way, de Brian de Palma; *Girlfight* (2000) [209], dirigida por Karyn Kusama; *Piñero* (2001)[210], dirigida por Leon Ichaso; y *Empire* (2002),[211] dirigida por Franc Reyes, pertenecen a un grupo de películas que se desarrollan en Nueva York y se meten en distintas historias de las comunidades puertorriqueñas.

La película comienza con el ruido de un disparo y Carlito Brigante, que cae gravemente herido, mientras un grupo de profesionales médicos de emergencias acuden a atenderlo. Toda esta escena se muestra en cámara lenta y en blanco y negro. Escuchamos en paralelo la voz en *off* de Carlito Brigante, quien relata cómo poco tiempo atrás salió de prisión. En el montaje de la película predomina la elipsis. Apuntan Casetti, F. y Di Chio, F. (1991), que la elipsis se utiliza para saltar de una situación espaciotemporal a otra. Aquí es mediante la voz en *off* del protagonista, que lleva adelante el relato, acompañada de efectos visuales como las imágenes en blanco y negro, la cámara lenta, fundidos a rojo, etcétera.

La puesta en escena de la película tiene un gran trabajo en cuanto a recreación de un tiempo histórico particular, es decir, mediados de los años setenta, dieciocho años antes del momento en que se realiza la película.

El arco dramático de la historia se centra en el relato de Carlito «Charly» Briganti y sus vicisitudes y sus esfuerzos para tratar de encauzar su vida y salir del ambiente del hampa. Mediante la evocación y voz en o*ff*, Carlitos nos cuenta que recuerda cómo en 1975 en la Corte de Justicia de la ciudad de Nueva York y junto a su abogado David Kleinfeld habló frente al juez Feinstein, planteó lo equivocado de su vida y que nada había justificado sus transgresiones, ni haberse convertido en huérfano siendo niño, eran excusas. Reconoce que era malo aún antes de que su madre muriera. Agradece esa nueva oportunidad que tiene luego de ser condenando, cinco años atrás, a treinta años de prisión. Los cinco años pasados en las instalaciones

[209] *Girlfight* (2000): Una joven latina afina sus habilidades boxísticas en un gimnasio de Brooklyn, en donde se enamora por primera vez de un compañero boxeador.
[210] *Piñero:* Aborda la vida del famoso poeta, dramaturgo y actor *niuyorican* Miguel Piñero. El abuso de substancias y el delito destruyen la vida del poeta, dramaturgo y actor.
[211] *Empire* (2002): Víctor es un traficante de drogas que quiere cambiar de vida, pero las cosas se complican por una estafa.

correccionales de Green Haven[212] y de Sing[213] le enseñaron que estaba equivocado y padecía la enfermedad social, pero se ha reformado y no volverá a caer en el mismo error. Así se nos presenta la aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western* que atravesará por completo el arco dramático de la historia. Carlito también plantea que no fueron necesarios los treinta años de la condena original para que cambiara, y le agradece al fiscal Bill Norwalk los errores cometidos por éste, al juntar las pruebas, entre otras, grabaciones ilegales, ya que han sido el fundamento de tener una nueva oportunidad. Reitera que ha cambiado, como los involucrados en el caso de Watergate. Este se trató de un escándalo en 1972 durante las elecciones presidenciales: desde la CIA y el comité de campaña por la reelección de Nixon espiaban mediante escuchas ilegales al partido opositor. Recordemos que luego de la dimisión de Nixon, el presidente Gerald Ford hizo uso de la potestad de indulto que tiene el presidente de los Estados Unidos. Pérez (2021: 27) recuerda que el indulto a Nixon fue especialmente polémico. Gerald Ford pretendía un reconocimiento de culpabilidad por parte de Nixon y evitar un desgaste tanto institucional como económico en un proceso que se extendería durante años. Nixon al principio se negó a aceptar cualquier tipo de responsabilidad. Sin embargo, luego de tres días, terminó redactando un texto en el cual reconocía haber cometido errores de juicio y equivocaciones que habían supuesto una violación de leyes penales.

Carlito se va a festejar con su abogado y amigo David Kleinfeld. David preparó una salida a un club nocturno, para celebrar. David le pregunta a Carlito qué fueron todas esas mentiras que le dijo al juez, Carlito le responde que todo lo que dijo es sincero, que está fuera de cualquier tipo de negocio ilícito.

Oímos el relato de Carlitos describiendo a su abogado: «Conozco a David desde el día que se recibió de abogado. Trabajaba como secretario en las grandes firmas de abogados, guardaba un hierro debajo de su asiento y

[212] Green Haven: prisión de máxima seguridad en Nueva York, ubicada en la ciudad de Beekman, en el condado de Dutchess.

[213] Sing: prisión del Departamento de Servicios Correccionales del Estado de Nueva York, en Ossining, estado de Nueva York, Estados Unidos. El nombre proviene del nombre original del pueblo de Ossining.

fingía no tener miedo ante sus abusivos clientes. Pero ya no siente miedo…».

Mientras beben y oyen música, Carlito le pregunta a David cómo han seguido sus cosas. David le dice que gracias a Carlito consiguió sus mejores clientes. David Kleinfeld le pregunta si va a volver con Rolando y qué hará para ganarse la vida, cómo hará para no volver a la cárcel. Carlito le agradece a David todo lo que hizo por él. Además, Carlito le explica a David que no piensa volver con Rolando, con quien estuvo veinticinco años trabajando y que considera un idiota. Que tiene otros planes. Quizás algún pariente muera y le herede algo. Así podrá invertir en el negocio de alquilar autos. Siguen en el club bailando y divirtiéndose junto a dos acompañantes. A medida que el relato transcurre, podemos observar claramente el ambiente de la noche y los clubes nocturnos, la prostitución y el narcotráfico situado en Nueva York. La película transcurre en su totalidad en esta ciudad donde, según los aportes de Duany (2006), luego de la Segunda Guerra Mundial se concentraron los asentamientos de puertorriqueños. Décadas después, a partir de los años noventa, el estado de Florida se convirtió en la segunda ciudad preferida por los inmigrantes puertorriqueños en los Estados Unidos. David Kleinfeld le pregunta si se acuerda de Reinaldo «Ron» Sasso, quien tiene un sitio argentino en Maddison, un local nocturno muy exitoso. Sasso traspasó una discoteca en bancarrota llamada El Paraíso, Kleinfeld le explica que él ha conseguido unos inversionistas para apoyar a Sasso con cincuenta mil dólares. Pero Sasso está muerto de miedo pagando sus deudas. Dice que si no paga otros veinticinco mil, perderá el contrato. Kleinfeld le explica que el dinero no es problema, él puede ponerlos, ya que le gusta el lugar y siempre va a pasar un buen rato ahí. Lo que necesita es alguien que pueda manejar bien el lugar y enderezar las cosas. Carlito le agradece la propuesta y le dice que ya le debe el haberlo sacado de la cárcel y que las deudas y los favores pueden llevarlo más rápido a la tumba que una bala. Carlito va a pensar el negocio con Sasso.

Luego vuelve a su barrio en el Harlem español de Manhattan, están en el tercer domingo de agosto en la zona del barrio puertorriqueño y es un momento especial. Oímos nuevamente la voz en *off* de Carlito: «Nada quedaba, como en los *westerns*, sólo que en vez de matorrales y estiércol de

vaca, había autos chocados y excremento. Mi viejo barrio ya no lo conocía…». Vemos los despliegues de cámara, y se muestran las grandes escaleras del barrio en el fondo de los planos. Carlito llega acompañado de su primo Guajiro. Así aparece otro de los rasgos del *western*, el entorno social, con su estructura básica que es la familia. Se reencuentra con viejos amigos y conocidos, entre ellos Pachanga, quien se ofrece para trabajar con Carlito si necesita algún guardaespaldas. También le cuenta sobre viejos amigos como Víctor, que ha muerto, y también los que han caído presos, como uno de sus antiguos compinches, Lalin Miasso, quien cumple 30 años de condena en la prisión de Attica[214].

Carlito se vuelve a ver con su antiguo jefe, un narco llamado Rolando Rivas. Este le agradece porque en los cinco años que estuvo preso, Carlito no lo delató para conseguir una conmutación de pena ni nada por el estilo. Rolando le dice que ya no queda nada del negocio de antes, que ahora lo único que rinde es la cocaína. Carlito le aclara que no se deben nada y que no retomará los negocios porque está fuera.

Guajiro le cuenta a Carlito que trabaja de intermediario para Pablo Cabrales, un narcotraficante del barrio. Guajiro le pide a Carlito que lo acompañe a buscar el paquete ya que es una leyenda y todos hablan de él en el barrio. Al principio Carlito se niega, pero ante la insistencia de su primo, decide acompañarlo.

Sin embargo, al llegar al bar, los proveedores de Guajiro lo traicionan y lo matan. Así se da la distinción general entre civilización y barbarie, rasgo del *western*. Particularmente aquí está marcada por el límite que impone volver al mundo del crimen. Esto pone a Carlito en la situación de meterse en el tiroteo para evitar que lo maten a él también. Termina matando a los que los atacaron y escapa de la Policía sin ser visto, con treinta mil dólares del trato que no pudo lograr Guajiro. Carlito luego usa este dinero para entrar en el negocio de la discoteca de Sasso, propuesto por David Kleinfeld. Pero entrará como socio y no como empleado, ya que pondrá los veinticinco mil dólares que faltaban para la deuda de Sasso. De este modo no le deberá otro

[214] El Centro Correccional de Attica o Prisión Estatal de Attica es una cárcel de máxima seguridad, ubicada en la ciudad de Attica, estado de Nueva York, Estados Unidos.

favor a David, y se irá cuando logre hacer setenta y cinco mil, que es lo que necesita para retirarse en el Caribe.

Carlito se presenta a Ron Sasso, y plantean cómo serán las cosas. Le dice que le dará los veinticinco mil dólares que le faltan, pero que tendrá la mitad de la parte de Sasso del negocio. Y que de esta forma podrá ordenar las cosas en la discoteca y evitar que los deudores maten a Sasso, quien acepta el trato.

Vemos a las personas divirtiéndose en la discoteca, bailando, bebiendo, drogándose; y vemos mujeres prostituyéndose en el lugar. A medida que la película transcurre, se muestra el mundo de la noche, íntimamente ligado al juego, la prostitución y el narcotráfico, en medio de música y luces psicodélicas. Oímos la voz en *off* de Carlito: «Ahí estoy como Humprey Bogart». Lo vemos así en su trabajo cotidiano, como responsable de la disco, con un conjunto de ritos que dan cuenta de su rutina cotidiana, rasgo del *western*.

En el local de Sasso hay un traficante al que aquel le debe dinero y debido a esto va a consumir sin pagar, se llama Benny Blanco del Bronx, es un gánster prometedor.

Carlito, como nuevo encargado del local, le explica que los dueños han cambiado. Benny Blanco al parecer quiere acercarse a Carlito por su reputación y busca su respeto.

En el local de Sasso trabaja Steffie, quien le pregunta a Carlito si está en pareja. Carlito le dice que no y que prefiere trabajar. Mientras ve bailar a una mujer, él recuerda a su ex pareja, Gail, una joven bailarina, a quien cinco años atrás tuvo que dejar cuando pensó que estaría recluido por mucho tiempo. Comienza a recordar a Gail y por esto, en medio de la lluvia, se acerca al estudio donde ella ensaya. Gail es bailarina de ballet, pero trabaja como stripper. Van a tomar algo juntos y hablan sobre cómo terminó todo entre ellos. Cuando él cayó preso, no quiso que ella fuese a verlo. Gail le plantea que ya sabe lo que Carlito le va a decir, que lo hizo por ella, para que estuviera bien. Sin embargo, abandonando cualquier tipo de manipulación, él le dice que al contario, en realidad, lo hizo por él. Porque necesitaba tener paz, ya que con una condena a treinta años, esa relación no

tenía futuro. Y que sabe que la lastimó. Pero que no le quedaba otra cosa por hacer.

David Kleinfeld va a ver a uno de sus clientes, el capo italiano Tony Taglialucci «Tony T.», en la Prisión de Riker[215]. Mientras Kleinfeld se dirige a esta prisión, vemos el despliegue de la puesta de cámaras, y el lugar ubicado en medio de las aguas. En la película hay varios viajes a distintos lugares de Nueva York, como este, se muestra su majestuosidad tanto en paisajes como en construcciones. Observamos así el naturalismo, rasgo del *western*. El capo Taglialucci le dice que la persona a quien le enviaron el dinero para detener al testigo del juicio dice no haber recibido el pago y declarará en su contra. David Kleinfeld le dice que él le dio el dinero y no sabe qué pasó. Aparece de este modo otro de los argumentos del *western*, el conflicto económico.

Tony T. le plantea a Kleinfeld que sabe que es un estafador y que le conviene ayudarlo. Ya tiene todo armado para salir de la cárcel y sabe que David tiene un bote en que ir a buscarlo junto a su hijo Frank Taglialucci, con esto quedará a mano por la deuda del dinero, y si se niega, dará la orden de que acaben con David.

Más adelante David Kleinfeld tiene una reunión con el fiscal Bill Norwalk, quien le explica que lo están investigando por sus actividades como abogado y ciertas cuestiones controvertidas. Sin embargo, David le dice que no tiene pruebas contra él, pero que si quiere investigar a alguien, puede investigar a Briganti, ya que está traficando.

A la discoteca El Paraíso llega un antiguo vecino de Harlem y de trabajo, Lalin Miasso, un joven que atendía su propio local nocturno, a quien Carlito recuerda como un hombre de honor. Sin embargo, el fiscal Bill Norwalk ha enviado a Lalin Miasso con micrófonos escondidos y así intenta ponerle una trampa a Carlito, pero este la descubre. Indignado, Carlito le pregunta cómo es que lo traiciona así, cuando fue de los únicos que se preocupó por él. A Carlito se lo muestra en su afán por perseguir una vida digna lejos de la noche, la prostitución, el narcotráfico y el crimen, pone su empeño y su esfuerzo en salir de ese ambiente, manteniendo un código con sus

[215]Riker´s Islan Prision Break: Complejo carcelario que ocupa toda una isla en New York.

camaradas del pasado. Por esto, Carlito no toma ninguna represalia contra Lalin, que se encuentra discapacitado y en silla de ruedas. Además, Lalin se droga en exceso. Carlito se da cuenta de que ya no va quedando nadie en quien confiar. De esta forma se representa a Carlito vinculado al arquetipo del solitario, es decir un hombre con un código moral que lo guía, rasgo del *western*.

Carlito consulta a David Kleinfeld ya que le preocupa que el fiscal lo esté investigando, pero David lo tranquiliza diciéndole que si no está metido en ningún tema ilegal, no debe temer.

En la discoteca Benny Blanco pide ver a Steffie, la camarera con quien ha salido y que además debe atender a los clientes del local, pero ella está teniendo sexo en uno de los baños con Kleinfeld. Rudy, el mozo de la discoteca, advierte a Carlito y Pachanga acerca de lo que sucede. Carlito ya está cansado de los temas de Sasso y Blanco, por lo que le marca que él no le debe nada, a diferencia de Sasso. Sin embargo, Benny comienza a maltratar a Steffie. Esto lo hace delante de Kleinfeld, quien saca un arma y amenaza con matar a Benny, Carlito interviene para evitar un conflicto en el local. Saca a Benny a la calle. Este, furioso, amenaza a Carlito, que sin embargo lo deja ir con vida, decisión que decepciona a Pachanga.

Carlito habla con David y le pregunta por el arma que ha sacado, le dice que puede volverse en su contra si no sabe usarla o la saca con la persona equivocada. David le dice que el sábado dará una fiesta en su casa y que quiere que vaya porque quiere decirle algo.

Carlito se vincula con el arquetipo del veedor blanco de Pratt (2011), pero en este caso particular es un veedor que no llega a ninguna periferia, ya que aquí no hay viajes. Más bien se trata de alguien que mira con sus ojos que han sido atravesados por haber sido reeducado en las cárceles de la ciudad de Nueva York, y ha vuelto a su lugar periférico en el centro imperial. Es decir, al Harlem latino, donde tiene que volver a convivir con las tentaciones y los apegos de la vida criminal. Aquí es que le dice a David que si usa un arma y se enfrenta con la persona equivocada, podrá tener un problema.

Hay una analogía entre Carlito y muchísimos personajes de los *westerns*, en que además de los hombres de ley y los colonos, que llegaban a sembrar,

llegaba el bandido. Este personaje generalmente se incorporaba incluso con mayor facilidad que los otros al nuevo territorio. Así, se observa que muchos de estos personajes se incorporan a tribus aborígenes o se transforman en jefes de algún grupo de bandidos. En este caso, un bandido arrepentido o reeducado por la institución carcelaria genera que mantenga, pese a sus contradicciones, el discurso del hombre de la ley. Por eso, este espacio constituye para él un jardín, no porque por fin haya logrado su sueño, sino porque tiene la oportunidad de reencauzarse y tenerlo.

En la fiesta que ha dado David Kleinfeld, está Steffie, quien ayuda a David como anfitriona. En el lugar todos bailan, beben, se drogan en exceso y tienen sexo en público. En un momento David llama la atención a dos de los invitados por esto. Se introduce en la historia, de este modo, el costado nefasto y fracasado del «sueño americano». Se nos muestra el modo en que por la introducción de las drogas duras como la cocaína la sociedad se ha ido destruyendo.

Carlito va y se queda aparte sólo para hablar con David y ver qué es lo que quiere. David le explica lo que ocurre con Taglialucci y que tiene que ir a buscarlo a la isla en el bote, necesita a alguien que lo acompañe porque teme por su vida, ya que Taglialucci piensa que se quedó con el millón de dólares. Carlito acepta, aunque la situación no lo convence.

Carlito va a ver a Gail, y hablan y reinician la relación que tenían años atrás. En un momento Gail le pregunta a Carlito si alguna vez mató a alguien. Él le contesta que la pregunta es muy difícil de contestar. Le cuenta que una vez estaba caminado por la calle y no podía ir hasta determinada esquina porque era el territorio de una pandilla, no podía ir otra cuadra porque era el territorio de otra pandilla, así que tuvo que correr y luego de eso consiguió su propia arma.

Una noche Carlito y Gail salen a bailar junto a David y Pachanga. David aparece continuamente bebiendo, fumando y drogándose en exceso. Oímos la reflexión de Carlito mediante la voz en *off*: «David no permitía que nadie pagara, siempre lo hacía él, iba y pagaba sin que nadie lo viera, sin embargo tenía la expresión del mal bebedor, no sé cómo no vi a tiempo lo que estaba pasando». En la discoteca pasan un buen momento, pero David comienza un altercado con un italiano, a quien le dice cosas despectivas respecto de su

nacionalidad, ya que está pensando en lo que ocurre con Taglialucci. Más tarde le recuerda a Carlito en presencia de Gail que tiene que acompañarlo en el yate. Esto genera entre Carlito y Gail una discusión cuando ambos se quedan a solas. Gail le dice que sabe que Carlito no ha cambiado. Todo lo que aprendió en el vecindario y todos sus intentos harán que alguien lo mate. Y que su sueño no termina en las Bahamas sino en una sala de emergencias en medio de la madrugada y ella llorando como una estúpida. Carlito le dice que David es su amigo y le debe dar una mano. Que así es él y no puede cambiarlo.

Finalmente Kleinfeld y Carlito se encuentran con Frankie, el hijo de Tony Taglialucci, en su yate. Ayudarán así a Taglialucci a escapar de la prisión de la Isla Rikers. Los tres navegan hacia una boya flotante, donde espera Tony Taglialucci. Mientras suben a Taglialucci a bordo, Kleinfeld mata a Frankie de forma inesperada y luego a Tony T. y arroja los cuerpos al río. Carlito no puede creer lo que está viendo. David le dice que lo habrían matado de todos modos. Luego admite haber robado el dinero de Taglialucci. Sabiendo que las represalias de la mafia son inminentes, Carlito inmediatamente corta sus lazos con Kleinfeld, pero antes le aclara a David que ya no le debe nada, que están a mano, y que David ha cruzado la línea. De este modo, queda en evidencia que los roles se han invertido. En el arquetipo del solitario tan arraigado del *western*, los hombres que asumen esta figura son de dos tipos: el incorruptible hombre de la ley y el bandolero. Aquí existe un giro en la forma de caracterizar a los personajes. David queda vinculado al estereotipo del bandido traidor ya que ha dejado de ser un abogado para convertirse en un ser tan envilecido como los clientes que ha defendido. Por otra parte, Carlito, luego de salir de la cárcel, ha tratado de zafarse del submundo criminal.

Vemos que aquí hay una gran similitud entre *Carlito´s Way* y *Empire* (2002), dirigida por Franc Reyes: en ambas nos encontramos la historia de un distribuidor de drogas puertorriqueño que tienen que enfrentarse a un socio o amigo estafador que los arrastra en sus ilícitos. Las dos historias indagan en las drogas, los tiroteos, los asesinatos, la Policía y la venganza. Ambos protagonistas, Carlito Briganti y Víctor Rosas, tratan de redimirse y rearmar su vida y formar una familia junto a sus parejas. Por su parte,

Liberato et al. (2009) apuntan que en *Empire* hay una diferenciación entre el mundo que Víctor Rosa habita y el mundo al que el estafador le ofrece una entrada. En tanto que en esta película David no le facilita a Carlito el poder rearmar su vida lejos del hampa.

Sasso habla con Carlito en la discoteca y le advierte que Pachanga los vigila a ambos; también le informa que Pachanga le pasa la información a Benny Blanco, que le dice a todos que Carlito es un cobarde. Sasso le pide a Carlito que se cuide de Pachanga, porque es un traidor. Carlito lo escucha, pero le dice que Pachanga es su hermano.

Al día siguiente, Kleinfeld sobrevive a un intento de asesinato en represalia por la muerte de los Taglialucci en su oficina.

Carlito va a ver a Gail e intenta reconciliarse ya que habían discutido por que ella le había pedido que se alejara de David. Carlito encuentra a Gail yéndose, discuten, y finalmente se entera de que puede estar embarazada.

La Policía detiene a Carlito y lo lleva a la oficina del fiscal de distrito de Bill Norwalk, donde se reproduce una cinta de Kleinfeld ofreciéndose a testificar sobre acusaciones criminales falsas contra Carlito. Norwarlk le dice que sabe que Carlito es cómplice de los asesinatos de Taglialucci, pero Carlito niega todo y también se niega a testificar contra David.

Como hemos visto, en esta película uno de los temas tratados es el costado negativo del sueño americano, encarnado en el arquetipo del bandido, el gánster, el hombre del hampa. Pero también en el arquetipo de esos hombres de la ley que se han corrompido, como el abogado David Kleinfeld, ya que muestra el perjuicio que ocasiona tener un ansia ilimitada, la avidez de hacer dinero a costa de lo que sea. Otra cuestión que se aborda en el filme es la justicia, visible en la condena que debe cumplir todo aquel que transgrede la ley. Pero también cómo esta justicia se ve lastimada cuando personas inescrupulosas se aprovechan y abusan de los tecnicismos y errores para transgredir y corromper su funcionamiento. Por último, el tema de la ética, que está presente aún en hombres que pueden estar al borde y casi fuera de la ley: en el caso de Carlito, este se presenta como un hombre con un código moral, otro rasgo común al *western*.

En el hospital, Carlito visita a Kleinfeld, quien confiesa haberlo traicionado. Al notar a un hombre sospechoso vestido con un uniforme de policía

esperando en el vestíbulo, Carlito descarga en secreto el revólver de Kleinfeld y se va. El hombre es el otro hijo de Taglialucci, Vinnie. Después de reemplazar al oficial que ya vigilaba a Kleinfeld, Vinnie entra en la habitación de Kleinfeld y lo mata a tiros. Así se da otro rasgo del *western*, la venganza.

Carlito compra boletos de tren hacia Miami para él y para Gail. Luego se dirige a la discoteca y se encuentra con Pachanga, a quien le pide que pase por la casa de Gail y la lleve a la estación ya que tiene que llegar a tiempo para tomar el tren a las once treinta. En la discoteca busca el dinero escondido, pero se encuentra con un grupo de gánsteres italianos que están con Vinnie Taglialucci, son del este de Harlem. De este modo, observamos otro rasgo del *western*, la agrupación de defensa contra el otro. Los mafiosos planean matar a Carlito, pero este logra escabullirse por una salida secreta. Lo persiguen por todo el sistema de metro de la ciudad hasta Grand Central Terminal, donde se involucran en un tiroteo. Carlito mata a todos sus perseguidores excepto a Vinnie, a quien la Policía dispara y mata. Mientras, Carlito corre para tomar el tren donde lo esperan Gail y Pachanga. Sin embargo, Pachanga le ha comunicado a Benny Blanco la partida de Carlito. Benny llega en el último momento y dispara varias veces contra Carlito. Pachanga le dice a Carlito que ahora está trabajando para Benny. Sin embargo, Benny también le dispara a Pachanga. Y la Policía, que se aproxima, le dispara a Benny. Carlito le entrega el dinero a Gail y le dice que escape con su hijo por nacer y comience una nueva vida. Carlito es llevado en una camilla al hospital. Carlito agoniza y mira fijamente un cartel con una playa caribeña y la imagen de una mujer. Luego, la publicidad cobra vida en su mente, y la mujer se transforma en Gail, que comienza a bailar.

El género de la película pertenece a un melodrama de acción. Nos lleva al mundo de los clubes nocturnos, la prostitución y las drogas en una de las grandes ciudades del centro imperial. Un universo en el cual incluso los sin ley se rigen por un código que sanciona duramente las transgresiones. Por eso, el final está teñido de un dejo de piedad hacia Carlito y en contrapartida de la mirada negativa hacia David. El final cierra con la imagen del lugar al cual Carlito quería llegar, las playas de las Bahamas.

Según Liberato et al. (2009) en la película *Carlito´s Way* hay una enorme distancia entre el bandido y el villano blanco hábil y racional, el latino marginal es distraído por la confusión y la contradicción de sus emociones y sucumbe a sus propias vulnerabilidades. En oposición a este planteo, sostengo que Carlito ha sido hábil y racional para poder sobrevivir en el mundo del narco. Luego de su estadía en la cárcel, ha dejado los vicios y se ha reeducado, pero ya fuera de la cárcel no son sus contradicciones ni sus vulnerabilidades o sentimentalismos los que lo llevan a sucumbir. A lo largo de esta historia Carlito se ha presentado como un hombre reencauzado, que pese a todo, sabe resolver con asertividad situaciones adversas a lo largo de la trama. Sin embargo, el error de Carlito, cuando le ofrecen declarar contra David a cambio de una nueva vida y un pasaje a las Bahamas, es rechazar esa segunda oportunidad que nuevamente le dan la justicia y el Estado norteamericano. En este sentido, el personaje se inscribe en la tradición del *western* y asume el arquetipo del solitario, a quien se le presenta un conflicto en el que debe elegir entre asimilarse por completo a la sociedad o partir e incluso morir.

A lo largo de esta película vemos vínculos y relaciones interétnicas, latinos de diversos orígenes (puertorriqueños, argentinos, colombianos. italianos, judíos, etc.). Como plantea Duany (2006), todo esto permite repensar las identidades culturales y poder analizar hasta qué punto está surgiendo una afiliación común entre los inmigrantes de América Latina. En varias oportunidades vemos críticas de unos personajes hacia otros, respecto de su raza y de su etnia. Hay dos argentinos en la historia, uno es Lalin, quien traiciona a Carlito, y otro Sasso, quien le advierte que lo van a traicionar. Vemos en este final lo planteado por Hobsbawm (1959), pues Carlito, como la mayoría de los bandidos, termina siendo traicionado. Este tema de la traición por parte de uno de sus colegas está subrayado en el personaje de David Kleinfeld, pero hay otros que también lo traicionan, como Lalin, y en definitiva Pachanga. Esta última traición le cuesta la vida a Carlito, pero también a Pachanga. Por lo dicho, estos personajes, David Kleinfeld, Lalin y Pachanga, son presentados mediante el estereotipo de bandidos traidores y sin códigos, tanto ante la ley como ante sus propios compañeros criminales. Pero esta traición en la que ha participado cada uno de ellos se ha dado de

una particular manera a medida que estos personajes se han corrompido por la noche y se han convertido en adictos a las drogas duras y demás vicios, por lo que también entran en la categoría de seres subhumanos. (Ver Capítulo 5).

Tengamos en cuenta que esta película es una reelaboración que Brian de Palma, su director, hizo de su propia película *Scarface* (1983), como apunta Pérez Gómez (2009) en otra clave.

Podemos caracterizar a esta película como de anticonquista. Y en particular se trata de una anticonquista progresista, por varias razones. La primera es que el filme nos retrotrae a la presidencia de Gerald Ford, quien asumió el cargo luego de que dimitiera Nixon. En 1975, tiempo en el que transcurre la película, Nixon ya había dimitido como consecuencia del escándalo Watergate, y su vicepresidente Gerald Ford pasó a ser el presidente de los Estados Unidos, y le concedió el indulto a Nixon. Sin embargo, este indulto, que la película recuerda en 1975, remite a indultos posteriores y más cercanos en el tiempo, aunque no menos controvertidos. Pérez (2021) recuerda los del presidente George H.W. Bush, quien concedió indultos a siete personas que habían estado involucradas en el caso Irán-Contra. El presidente Bush Hijo, conmutó la pena de prisión que le había sido impuesta a Scooter Libby, asesor de su vicepresidente Richard Cheney, por la comisión de varios delitos en relación con la ilegal revelación de la identidad secreta de Valerie Plame, un miembro de la CIA. En ese contexto se daba también la situación de que había en los Estados Unidos un grupo de 15 personas de origen puertorriqueño condenadas desde 1981 por actos de sedición y conspiración para derrocar al gobierno de los Estados Unidos y ser miembros del grupo terrorista Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) de Puerto Rico. Tiempo antes del estreno de esta película, surgió desde el exterior una campaña para que los liberaran. La película pareciera marcar cierto paralelismo entre Carlito y estos presos políticos, cuyo encarcelamiento era largo ya, y su pena, excesiva, más de cincuenta años. Para que el perdón les fuera concedido, habría que tomar el compromiso de no reincidir en actos sediciosos, ya que de por sí el perdón, de obtenerse, generaría grandes polémicas. Como plantea Pérez (2021), Bill Clinton concedió el indulto a algunos de ellos recién en 1999. El último de

ellos fue a Oscar López Rivera, quien fue liberado en 2017. Estos indultos de Clinton en 1999 habrían estado atravesados por un interés dirigido a beneficiar la campaña para el senado de su mujer, Hillary Clinton, en relación con el voto puertorriqueño.

La segunda cuestión, mencionada con anterioridad, es la de los ciudadanos que se drogan y son vistos como traidores, que podría tener que ver con la penalización del consumo por parte del Estado norteamericano.

Por último, las políticas públicas en cuanto al sistema carcelario y las oportunidades que da, pese a sus imperfecciones, el sistema judicial que debería corresponderse en acciones y compromisos por parte de los ciudadanos. Tal es el caso de Carlito luego de discutir con Gail por los favores que cree deberle a David, y de sentirse en deuda con este, pero no con el sistema judicial que lo ha reeducado y nuevamente le da opciones para salir adelante. Así, Carlito desestima el ofrecimiento del fiscal. El comportarse según un noble código moral con aquellos que no lo merecían lo lleva a fracasar en su intento de lograr su sueño.

4.1.3. *My Family* (1995), de Gregory Nava

Esta película se inscribe en un grupo de filmes que centran su trama en la inmigración de una familia y su incorporación a la nación norteamericana, entre las que podemos mencionar *The Godfather* (1972) y *The Godfather II* (1974), dirigidas por Coppola; *Born in East L.A.* (1987), de Cheech Marín; *And the earth did not swallow him* (1985), de Severo Pérez; *A Bronx Tale* (1993), dirigida por Robert De Niro; *Lonestar* (1996), de John Sales; y *The North* (1982), *Time of Destiny* (1988) y *My Family* (1983), que es objeto del presente análisis, las tres de Gregory Nava.

My Family pertenece asimismo al grupo de películas que retoman el tratamiento de la situación de vulnerabilidad que se vivía en América Latina respecto de las dictaduras, guerras civiles y guerrillas, antes mencionadas. La película se suscribe también a otro grupo de filmes, que tratan la problemática de las pandillas en su trama, también ya mencionado.

My Family cuenta la historia de tres generaciones de la familia Sánchez, que motivan la división en tres partes bien marcadas y relacionadas. El relato está enmarcado en la visión del mayor de los hijos de José y María Sánchez,

Paco, el escritor de la familia, mediante el procedimiento de la voz en *off*. Este personaje cuenta que cuando ve los puentes del este de Los Ángeles, recuerda a su familia.

De este modo, es una historia atravesada por el entorno social centralizado en la familia, que es su estructura básica, rasgo del *western* presente en toda la historia. Para empezar, se nos sitúa en un pueblito ubicado en el estado mexicano de Michoacán, donde estaba el hogar del padre del narrador, José Sánchez. A principios del siglo XX, José decide marcharse de su hogar para ir a Los Ángeles (California), en los Estados Unidos, a fin de hallar trabajo y poder tener una vida mejor.

Roberto, el hermano del padre de José, ha muerto de apendicitis, y en tiempos en que ya ha terminado la revolución de 1910, los suegros del tío de José no podían alimentar una boca más.

José Sánchez era muy joven aún, pero necesitaba hallar trabajo dado que no había manera de mantenerse, por lo que se hace presente el conflicto económico, rasgo del *western.* José sabía que en un pueblo lejano tenía un pariente, el Californio. Le llevó un año poder llegar caminando, en el trayecto lo asaltaron.

En esos tiempos la frontera era una línea de tierra. Se nos presenta Michoacán con paisajes caracterizados por su naturalismo, otro rasgo del *western*. Luego José llega a Los Ángeles, que a principios de siglo no era la ciudad en la que se convirtió más adelante, los migrantes aún podían ingresar sin problemas a los Estados Unidos, y aún no había muros ni vallas. Allí, José encuentra al Californio. Este hombre había nacido en Los Ángeles cuando aún esas tierras eran México.[216]

Paco, el relator, mediante voz en *off*, recuerda que ya en esa época había puentes y que su padre se había unido a los que los cruzaron para cortar el césped, cuidar niños, etc. Recién instalado en lo de su pariente, José consigue trabajo como jardinero y se enamora de María.

[216]Guerra mexicano-norteamericana (Mexican-American War): Enfrentó a México con los Estados Unidos entre los años 1846 y 1848. Luego de esta guerra, el actual territorio mexicano sufrió la pérdida de California, Arizona, Nevada y Utah, así como parte de Colorado, Nuevo México y Wyoming, que pasaron a formar parte de los Estados Unidos.

Ambos se casan, aproximadamente hacia fines de la década del veinte, y tienen dos hijos. Se los muestra muy enamorados y viven junto con el Californio.

Paco relata que sus primeros recuerdos de niño son del viejo Californio jugando con él y con su hermanita Irene y de su padre José trabajando en su «milpa»[217], donde cultivaban maíz en la parte de atrás y frijoles en la parte delantera de la vivienda.

Se muestra a la familia Sánchez feliz en su vida y en sus rutinas laborales, es decir, en su cotidianidad basada en un sistema de ritos, rasgo del *western*. En un momento María, que estaba embarazada, va de compras y es deportada hasta México pese a que ella ha nacido en los Estados Unidos. Esto es una referencia a la situación que históricamente se vivió en la ciudad de Los Ángeles, California, donde siempre hubo tensiones raciales, particularmente en la zona del este, donde viven María y José junto al Californio y sus hijos. Décadas antes se había promulgado la Ley de Inmigración de 1917, pero su aplicación era escasa. El momento en que María es deportada a México, aun siendo ciudadana norteamericana, se sitúa en la época en que se dio la Repatriación mexicana, que consistió en repatriaciones y deportaciones de mexicanos y mexicoamericanos a México desde los Estados Unidos durante la Gran Depresión entre 1929 y 1939 por parte del gobierno norteamericano.

Hay que tener en cuenta que esta situación que recrea la película puede tener que ver con lo apuntado por Maciel (2000), quien expone que durante las primeras dos décadas del siglo XX no estuvo clara la distinción entre chicanos y mexicanos, y lo mismo se puede decir de la diferencia entre legales e ilegales. Esto fue precisamente porque la Ley de Inmigración de 1917 inició las restricciones migratorias. En 1921 se aprobó una nueva ley de migraciones en los Estados Unidos, que estableció un impuesto de ocho dólares y un pago de diez dólares en concepto de visa para quienes

[217]Milpa: deriva del náhualt *milli*, traducido como «parcela sembrada», y *pan*, que significa «encima». Es decir que milpa significa «encima de la parcela sembrada». Se denomina como milpa tanto una porción de tierra como la técnica de cultivo por la cual se cosechan distintos tipos de semilla de maíz, frijol y calabaza. Disponible en: https://www.significados.com/milpa/ Consultado: 25 de enero de 2022.

ingresaran al país. En 1924 se creó la Patrulla Fronteriza, encargada de detener la entrada de personas sin documentos.

Debemos tener en cuenta que el tema de las restricciones a los migrantes continuó y se acrecentó ya que a lo largo del siglo XX se dieron varias enmiendas legales en ese sentido, incluso luego del estreno de esta película en 1997, como recuerda Maciel (2000), se dio una de las más severas, que fue la Proposición 187, en California, donde transcurre la trama de esta historia.

Vale la pena recordar aquí a Fojas (2009, 18) cuando destaca los señalamientos de Noriega al recordar que el género *western* se reafirmó precisamente en la misma época en que se deportaron masivamente casi cuatro millones de «inmigrantes» mexicanos, muchos de los cuales eran ciudadanos legales, junto a las políticas de tira y afloje de los Estados Unidos.

Ya deportada a México, María recurre a su familia y a sus parientes en ese país. Comprende que debe quedarse hasta que nazca su hijo. Luego intenta regresar a su hogar cruzando el río con su hijo Chucho. Este, recién nacido, casi muere ahogado, pero María logra salvarlo y lo hace curar. Luego de varias peripecias logra volver a su casa, con su marido y sus hijos.

En tanto, el Californio deja un testamento con todos sus bienes para José Sánchez y además pide que lo entierren en la casa. Don Alejandro Vázquez, tal el verdadero nombre del Californio, muere en 1934, y en el epitafio de su tumba se lee la siguiente inscripción: «Cuando yo nací, esto era México, y donde yo descanso hoy es todavía México».

En la segunda parte de la película se produce un salto de tiempo, ahora la trama se ambienta en los años 1958 o 1959. A los tres niños mayores se han sumado otros tres, lo que hace un total de seis: Irene, Paco, Chucho, Antonia (Tony), Guillermo (Memo) y Jimmy, el más pequeño.

Comienza con el día del casamiento de Irene y su novio Gerardo. Paco en ese entonces estaba en la Marina y pide permiso especial en la base militar para concurrir al casamiento de su hermana.

Mediante el relato de Paco, nos enteramos de que ya hacia 1958 Chucho ha crecido y se ha convertido en uno de los peores pachucos en el este de Los Ángeles. En su relato Paco explica que Chucho siempre fue algo especial y

continúa siéndolo ya de grande. En esta segunda parte vemos a un joven Chucho desafiante y atrevido y, por medio de él, se observa claramente la diferencia entre la primera y la segunda generación y cómo se resienten los referentes culturales entre los padres y los hijos. En cambio, su hermana Antonia siempre fue bella, pero mandona. Es precisamente en el día del casamiento de Irene que Antonia da la noticia de su decisión de ser monja. La voz de Paco recuerda que nunca entendió bien esa decisión de su hermana Antonia. Mientras que Irene poco a poco fue alejándose hasta abandonarlos.

Chucho tiene cierta rivalidad con Buch Mejía. No se han hecho nada, sin embargo se odian. El día del casamiento de Irene, Buch Mejía llega con sus amigos a alborotar la reunión y se enfrenta a Chucho. Paco recuerda, siempre mediante voz en *off*, que era increíble la cantidad de idioteces machistas que se decían. Un día llama la Policía a la casa, y José se entera de que Chucho vendía mota (marihuana). De esta forma José toma la decisión de echar a Chucho de la casa. Luego, en un baile Chucho se enfrenta a Burch Mejía con una navaja, y Buch termina muerto. Paco recuerda que cuando todo esto pasó, él estaba en la base militar de San Diego y logra ir unos días para estar con la familia.

La segunda parte concluye con la muerte de Chucho, perseguido por la Policía tras haber asesinado a Buch Mejía, un pandillero rival. El pequeño Jimmy, el hijo menor, está presente en toda esta escena y contempla con horror cómo la Policía mata a su hermano. De alguna manera en Chucho está presente uno de los dos tipos de hombres que atraviesan los *western:* el del bandolero. Todo esto más adelante se continúa con Jimmy. Aparece así *la* aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western*, pero viene de la mano de un hecho sanguinario y traumático.

En la tercera parte, Jimmy ya es mayor, han pasado otros veinte años desde que Chucho murió. Esta tercera parte de la historia se centra en Jimmy, el menor de los hijos del matrimonio Sánchez. Sus hermanos han conquistado de una u otra manera el sueño americano: Irene junto a su esposo tiene un restaurante, Paco persigue su sueño de escribir, Antonia se dedica a la política de la minoría latina, y Tony se ha recibido de abogado y sigue una carrera en la justicia.

Mediante la narración de Paco, se nos explica que Jimmy lleva sobre sí toda la carga de los demás, con un sentido muy cristiano de la culpa: unos cargan con ella para que otros prosperen, como Memo, el triunfador. En Memo se visualiza la contracara de Chucho y en menor medida de Jimmy y se da otro de los tipos de hombre que atraviesan los *western*, el hombre de la ley, aquí reelaborado, ya que él se convertirá en el abogado de la familia.

Se nos muestra el primer día en que Jimmy sale de la cárcel y cómo esto ha sido el corolario de su infancia marcada por la muerte violenta de Chucho. En esos días su hermana Antonia, que había tomado los hábitos, vuelve de misionar en Centroamérica. Llega a la casa de José y María y les cuenta a sus padres que ha abandonado los hábitos y su ordenación y que se ha casado con un sacerdote que también dejó sus hábitos. Antonia junto a su esposo comienzan a trabajar en Seguridad Social.

Con el personaje de Antonia ya en la primera parte de la historia desde la voz en *off* de Paco se sugiere que las inquietudes de su hermana son más terrenales y políticas, que espirituales y religiosas. El director plantea así, de manera sutil y crítica, los señalamientos hacia sectores de la Iglesia preocupados por cuestiones políticas, muchos de ellos pertenecientes a la Teología de la Liberación. Esta cuestión de la militancia de las ordenaciones de religiosos católicos está presente también en otras películas de la época, desde distintos puntos de vista, como *Salvador* (1987), dirigida por Oliver Stone, o *Romero* (1989)[218], dirigida por John Duigan; de esta forma muy particular, y en el contexto de las divisiones políticas e ideológicas en boga en esos tiempos, se hace presente la agrupación de defensa contra el otro, rasgo del *western*.

Hay que tener en cuenta lo planteado por Maciel (2000), que es a partir de la década de los sesenta que los flujos migratorios hacia los Estados Unidos ya no procedían exclusivamente de México sino que empiezan a ser de toda América Latina y Centroamérica. En esto tuvieron gran influencia las guerras civiles que se comenzaron a dar en esta época, y como consecuencia

[218]*Romero:* Nos presenta la vida la vida y obra del arzobispo salvadoreño Óscar Arnulfo Romero, quien denunció los atropellos realizados por el Ejército salvadoreño a la población civil en la década de 1970, conduciendo así protestas pacíficas y clamando por el cese a la represión dirigida por el violento régimen militar, acciones que al final le costarían su propia vida.

hubo traslados de personas hacia los Estados Unidos. Con la llegada de estos nuevos migrantes latinos, como plantea Maciel (2000), en paralelo se dio el fenómeno en los medios de comunicación de asociar a los latinos en general con los mismos estereotipos que a los mexicanos y chicanos en las películas. En *My Family* el director Gregory Nava da cuenta de este fenómeno y de lo que ocurre con los gobiernos dictatoriales en esos países, tal como lo había hecho ya en *The North* (1982), su opera prima como director.

Por su parte, Memo está terminando la carrera de Abogacía, y Paco trabaja como mozo en el restaurante de Irene y de su esposo Gerardo.

En esos primeros días luego de salir de la cárcel, su hermana Antonia, por su labor como trabajadora social, se entera de una joven que está en peligro de ser deportada. Le pide a Jimmy que la ayude a evitar que la joven de nacionalidad salvadoreña sea deportada a su país, donde le espera una muerte brutal ya que es hija de un sindicalista asesinado en su país por grupos paramilitares. Antonia cree tener la solución para salvar a la muchacha, por lo que le pide a Jimmy que finja ser su enamorado y se case con ella.

Jimmy al principio no quiere saber nada, pero Antonia, conociendo el dolor que guarda Jimmy respecto del asesinato de Chucho, lo incita diciéndole que esa es la manera que tiene para vengarse del «sistema» y burlar a los burócratas. Además le recuerda que su madre fue deportada a México embarazada de uno de sus hermanos. Así lo convence, y logran salvar a la joven llamada Isabel. De una forma muy peculiar se retoma uno de los argumentos del *western*: la venganza.

Sin embargo, Antonia y Jimmy reciben el reclamo de sus padres, quienes obligan a Jimmy a hacerse cargo de Isabel, ya que no se mancillan los sacramentos sagrados como el matrimonio, por más nobles que sean los fines. María les recuerda a los dos que ella fue víctima de una injusticia cuando la deportaron hacia México, pero que jamás lo tomó de excusa para burlarse de los valores ni de las normas, mucho menos de los sacramentos de Dios.

Jimmy se enamora de Isabel y por un tiempo pasa a trabajar como la mayoría de la gente de su barriada al este de Los Ángeles, lugar donde

transcurre la acción y es visto casi en su totalidad como un jardín donde mediante el trabajo arduo los migrantes conquistan el sueño americano. Sin embargo, en los diálogos de Isabel y Jimmy observamos que tanto él al recordar la muerte de su hermano Chucho como ella al recordar la muerte de su padre en El Salvador dan cuenta de dos lugares diferentes que operan como desierto infernal. Uno por el gatillo fácil y los prejuicios policiales contra los pandilleros, y la otra por la vulneración de derechos en un país como El Salvador, atravesado por una guerra civil. Así se da otro de los rasgos del *western*, la distinción general entre civilización y barbarie. En el territorio de los Estados Unidos en particular muy fuertemente atravesada a la historia de Chucho. En el origen de la vida de Chucho, cuando deportan a su madre embarazada de él a México, aun siendo ciudadana norteamericana, de origen mexicano. Luego, en todas las situaciones controvertidas en las que Chucho se ve involucrado, y finalmente con su muerte, producto del gatillo fácil de la Policía. Pero este rasgo está presente en otros lugares como El Salvador y en numerosas circunstancias como las que vivió Isabel junto a su familia en ese país.

Durante un tiempo Jimmy vive feliz junto a Isabel, y como su padre y tantos otros comienza a cruzar los puentes para trabajar. Junto a Isabel esperan a su primer hijo. Sin embargo, todo termina cuando Isabel muere dando a luz al primer hijo de la pareja: Carlitos.

Mediante voz en *off* Paco recuerda una palabra, «cihuateteo»[219], que era como su madre María llamaba a las mujeres que habían muerto en el parto. Su madre le había contado que se convertían en los espíritus que ayudaban a que el sol se pusiera.

Jimmy vuelve a robar en una tienda para poder refugiarse en la cárcel una vez más. En tanto que Carlitos, abandonado por su padre —que ha ido a prisión— se cría con sus abuelos, José y María.

Paco recuerda que nadie hablaba de Jimmy, pues para todos era la vergüenza de la familia. Sin embargo, Paco no lo veía así. Para Paco, Jimmy cargaba con todo el dolor y la ira provocada por las injusticias. Jimmy caminaba con toda esa carga. Paco sabía que él podía escribir; que Antonia

[219]Cihuateteo o Cihuapipiltin: vocablo que proviene del náhuatl: *cihuateteo*, ‘mujeres diosas’, *cihuatl*, ‘mujer’; *teteo*, ‘dioses’.

podía seguir con su política, Guillermo con su carrera de leyes, e Irene con su restaurante.

Un día Jimmy se da cuenta de que quiere ser parte de la vida de su hijo y, a pesar de las reticencias de Carlitos, al final consigue recomponer la relación. Con el compromiso de Memo y una travesura de su hijo Carlitos, Jimmy debe contener a Carlitos debido a un berrinche del niño. De este modo puede hablar con Carlitos y terminan acercándose. En esta vuelta de tuerca aun para el más rebelde de los hermanos Sánchez la historia tiene un final reparador. Y de este modo nos informa Paco que Carlitos se va a vivir con su padre Jimmy y que los viejos se quedan solos, aunque para María, la madre, todos los que habían vivido allí habían dejado algo de sí.

Podría decirse que la película está atravesada por el arquetipo del solitario, que está profundamente arraigada en el género *western*. Pero aquí, de una forma peculiar, esa representación es asumida en cada trama de la historia familiar por distintos personajes alternativamente: uno es el padre, que llega muy joven a los Estados Unidos; también el mismo Californio, el pariente que quedó en el «México perdido»; Chucho, en tanto joven rebelde y luego perseguido por la ley; Jimmy, por su dolor ante las injusticias de las que fue testigo y luego por su redención. También los personajes femeninos asumen el rol de heroínas solitarias: María al ser deportada y al saldar obstáculos para volver, Antonia con su compromiso social y político, e Isabel por haber vivido los horrores más grandes en su país de origen.

El género de la película es un híbrido entre el cine negro —caracterizado por centrarse en las historias fallidas del sueño americano, como la de Chucho y Jimmy— y un melodrama. Mediante el universo de la película, su director, Gregory Nava, ha marcado el recorrido de las migraciones de familias latinas en los Estados Unidos, visible en todas sus obras. En esta película en particular mediante el procedimiento de la voz en *off* enmascara su pensamiento y su propia opinión. Paco presenta a sus padres como personas que aceptan los designios, mientras que su hermana Antonia es una ex religiosa con ideas influenciadas por la izquierda, y Jimmy es presentado más que como un delincuente, como un ser que no ha superado el trauma que le ocasionó ver cómo un policía mataba a su hermano.

La ideología del director, reconocido miembro de la comunidad latina en los Estados Unidos, es la de mostrar y defender esa cultura como una singularidad multicultural de esa nación. Tengamos en cuenta el contexto en que se realizó la película, con fecha de estreno en 1995. En esos momentos el presidente de los Estados Unidos era Bill Clinton, quien llevó adelante políticas controvertidas para los latinos. Por un lado, en los dos períodos de gobierno del ex presidente, entre 1993 y 2001, se promulgaron leyes de migración que facilitaron la deportación de migrantes sin documentos. *Najar* (2016) recuerda que esas leyes siguen vigentes y fueron la base para la expulsión de dos millones de migrantes durante el gobierno del presidente Barack Obama.

Recordemos además que la película se estrenó en el año 1995, cuando ya la administración Clinton había llevado adelante la Operación Gatekeeper. Esta operación según Davis (2019) se dio a conocer el 1º de octubre de 1994 y consistía en disuadir a los migrantes de cruzar sin autorización. Y por otra parte, alentar a los que persistían en hacerlo, a cruzar en áreas donde era más fácil arrestarlos.

Por todo lo anterior, esta película pertenece a la ficción crítica de los años ochenta y también a los rasgos autoetnográficos ya que el director es de origen mexicano aunque la película se hace con la estructura y las formas de contar de Hollywood.

Vemos cómo el peligro de la deportación de latinos indocumentados es una de las mayores preocupaciones del director, muy presente a lo largo de toda la película, tanto cuando se deporta a María, la madre de Jimmy, durante la primera generación, como cuando surge el peligro de la deportación de Isabel a El Salvador, donde la espera una muerte segura. En este punto, el director va al pasado, casi veinte años atrás, y enmarca su historia en los coletazos que tuvo en los Estados Unidos la llegada de nuevos migrantes, unos que no buscaban ya un destino más favorable económicamente, sino sobrevivir a las persecuciones políticas, y lograr tener derechos humanos. El director rememora el gobierno de otro presidente demócrata, Jimmy Carter, durante el período 1977-1981 y su política de reivindicar los derechos humanos, en clara disidencia con sus antecesores. Entre las acciones políticas del gobierno de Carter para América Latina, podemos mencionar,

siguiendo a *Sayan* (2015), entre otras, el tratado Torrijos-Carter por el canal de Panamá, también el principal paso para la normalización de las relaciones con Cuba hasta Obama en 2014 y la apertura de las secciones de intereses y flexibilización de algunos ingredientes del embargo; y la tenaz afirmación de valores democráticos frente a regímenes dictatoriales. Esta importancia de los derechos humanos es recordada y remarcada por el director, que también apoya esta idea doblemente, para los exiliados y los refugiados y para los pobres latinos que deben ser resguardados del gatillo fácil.

Por otro lado, también el director reivindica ciertos aspectos de la administración Clinton, ya que este presidente fue quien propició políticas que favorecían la inclusión social de las minorías como los afroamericanos, los latinos y los blancos pobres. Por todo esto también podemos suscribir a esta película a la forma de anticonquista (Pratt, 2011), en particular de una anticonquista patriótica.

Recordemos que se había augurado que la década del ochenta sería aquella en la cual los latinos lograran una mejora sustantiva, siguiendo a Gonzales (1999), «la década de los hispanos», sin embargo, le siguió la decepción debido al escaso progreso económico y político durante la década siguiente. Uno de los temas claves dentro de esta área con relación a la experiencia latina en los Estados Unidos tuvo que ver con el concepto de la acción afirmativa (*affirmative action*), presente de manera sustancial en un debate político nacional sobre la definición de la identidad norteamericana. Siguiendo a Bredella (1995) y Molla (2001), esto está vinculado al paradigma social del multiculturalismo, el reconocimiento y la validación de la «diferencia cultural» (*west passim*) dentro de la nación y su interacción con la inmigración y los derechos de minorías étnicas.

El director realiza una gran puesta en escena recorriendo la historia familiar, las singularidades de cada generación, y en paralelo rescata parte de la historia entre los Estados Unidos y México. Los diversos conflictos entre tensiones raciales, identidad y migración están presentes en la historia. Es destacable la particular mirada que el director hace sobre la impronta que deja el rol de la mujer en la cultura mexicana y su singularidad. La voz en *off* del hermano mayor nos dice que recuerda su familia cuando mira hacia

los puentes del este de Los Ángeles al comienzo, y luego recuerda los puentes que ya estaban cuando su padre los empezó a cruzar y luego sus hermanos. Para remarcar que lo que atravesó a su familia, contra todos los prejuicios que se pueda tener, fue la cultura del trabajo y el esfuerzo, tal como la cultura mexicana. Cultura a la que lejos de olvidar por ir en busca de un futuro mejor, nunca han dejado de honrar.

Esta película se estrenó en 1995, es decir, a mediados de la década de los noventa, que para Fojas (2009) fue un momento en el que se hizo referencia al «Hollywood hispano», se había producido una revolución cultural. Los latinos en el cine de Hollywood y otras formas de medios habían comenzado a cosechar los beneficios de su larga historia cultural.

Esta película triunfó porque el director se colocó en un intersticio entre los reclamos de la comunidad latina, que a lo largo de su migración tanto han brindado a los Estados Unidos, y su propia ideología, así como por los reconocimientos que le hace al gobierno de Clinton en cuanto a los aciertos, pero también sus reclamos ante lo que él y la comunidad latina observan como errores de esa administración.

4.1.4. *Blow* (2001), de Ted Demme

Esta película se inscribe en una genealogía de películas que adaptan la autobiografía de un delincuente al cine, ya antes mencionada. Además, se inscribe en otra genealogía de historias que dan cuenta del crimen organizado, tema largamente tratado y ya referido en este trabajo.

También pertenece a la larga genealogía de películas que remiten a Colombia y a su gente, mencionada con anterioridad.

La puesta en escena de la película tiene un gran trabajo en cuanto a recreación de tiempos históricos. *Blow* está ambientada en el período que se extiende desde fines de los años cincuenta hasta nuestros días.

En el montaje de la película predomina la elipsis acompañada de efectos visuales como la congelación de la imagen y una gran carga de fotos fijas, una de las características comunes con *Goodfellas*. Recordemos que según Casetti y Di Chio (1991: 159), en la elipsis el relato pasa de una determinada situación espacio-temporal a otra.

Como vimos, en un primer momento, se sitúa a fines de los años cuarenta, en el barrio de trabajadores donde vivía George junto a sus padres en Nueva Inglaterra, Massachusetts, en el pueblo de Weymouth. El arco dramático de esta historia se centra en la carrera delictiva de George Jung[220], quien cuenta su propia historia mediante la voz en *off*, otro recurso también empleado en *Goodfellas*. En su afán por perseguir el bienestar económico, va a viajar de su terruño en el extremo noreste del país (Boston) hasta el extremo oeste en California, en los años sesenta y principios de los setenta. En un segundo momento, esta obsesión por el dinero lo va a llevar hasta Sudamérica, más precisamente a Colombia, promediando los años setenta y parte de los ochenta. Finalmente, se lo ve en prisión para pagar su condena, durante varias décadas, en el tiempo actual.

Vemos la familia de origen de George Jung, su infancia en Boston. Los padres constituyen un matrimonio mal avenido, cuyo principal motivo de discordia es la frustración económica de la esposa. Se muestra el costado nefasto y fracasado del «sueño americano». Luego, esto va a repetirse con la familia que formará George con su esposa colombiana; el principal motivo de peleas entre ambos será el dinero.

A Jung le cabe el arquetipo del veedor blanco, pero en este caso es un veedor que llega a incorporarse demasiado a esa periferia. Hay una analogía entre Jung y muchísimos personajes de los *westerns*, en que además de los hombres de ley y los colonos, que llegaban a sembrar, llegaba el bandido blanco. Este personaje generalmente se incorporaba incluso con mayor facilidad que los otros al nuevo territorio. Así, se observa que muchos de estos personajes se integraban a tribus aborígenes o se transformaban en jefes de algún grupo de bandidos. Por eso, este espacio constituye para él un jardín.

Podemos ver a George Jung y su amigo Atún, que viajan para cambiar su suerte. Un viaje iniciático desde Boston, en una de las regiones del extremo este y al norte del país, hasta el extremo sur oeste en la costa de California, a fines de los años sesenta. Ambos se ganan la vida vendiendo marihuana. A medida que la película transcurre, vamos viendo más profundamente el

[220]Esta película es la adaptación al cine del libro autobiográfico de G. Jung.

mundo del narcotráfico desde sus inicios hasta nuestros días. Y en un segundo gran viaje a Colombia, que hará Jung de la mano de Diego Delgado, este le presentará a Pablo Escobar. Los viajes a zonas lejanas realizados por personajes que buscan un progreso o una mejora económica constituyen un rasgo característico del *western*.

Uno de los temas tratados es el costado negativo del sueño americano, encarnado en el bandido, el gánster, el hombre del hampa, ya que muestra el perjuicio que ocasiona tener un ansia ilimitada, la avidez de hacer dinero a costa de lo que sea. Otro tema es la justicia, visible en la condena que debe cumplir todo aquel que transgrede la ley. Y por último, el tema de la ética, que está presente aun en hombres que están fuera de la ley: en el caso de George Jung, este se presenta como un hombre con un código moral, otro rasgo común al *western*.

No es la primera vez que una película de bandidos ítaloamericanos deja su rastro en una historia en la que se hace referencia a lo latinoamericano. Ocurrió, por ejemplo, con las dos versiones de *Scarface*: en la de 1932, de Howard Hawks, el bandido era de origen italiano; mientras que en la versión de 1983, de Brian de Palma, el personaje es un ex convicto cubano que dice ser exiliado político de Cuba. Apunta Pérez Gómez (2009) que Brian de Palma hizo su propia reescritura de la versión de 1932 de Hawks. Así, en *Carlito's Way* (1993), Brian de Palma, su director, reescribe en otra clave *Scarface* (1983). Sin embargo, también aquí es un latino, de raíces puertorriqueñas, que arrepentido de su pasado delictivo, tratará sin suerte de alejarse de esa vida. En nuestra opinión, en las películas en que se da cuenta de lo latinoamericano, los directores han tomado como modelo filmes anteriores en los que se hace referencia a lo ítaloamericano, y eso está relacionado con una forma de presentar al otro. Es decir, si los ítaloamericanos pudieron insertarse en la sociedad norteamericana sin resultar extremadamente dañinos, excepto por el costado de la mafia y la criminalidad, también lo latinoamericano podrá anexarse a las fronteras norteamericanas en constante expansión.

Se puede decir que en *Blow*, Ted Demme reelaboró la película de Scorsese. Está muy claro que su director buscó un modelo que le permitiera contar con el visto bueno de los productores. Además de la elipsis y de la voz en

off (recursos que ya mencionamos), utilizó otros elementos de este director: los empleos de la cámara y la iluminación; los efectos de congelar el tiempo o los fundidos a rojo en momentos cruciales. Asimismo, el principio de ambas películas presenta carteles con la leyenda «basado en una historia real», y en el final aparecen rótulos que indican qué ha sido de la vida de los involucrados. En ambas películas el comienzo del relato da cuenta del suceso que, en opinión de los relatores, los llevará luego a su propia caída. Por último, existe en los personajes de ambos filmes cierta nostalgia por una época mejor para ellos: en el caso de *Goodfellas*, en sus primeros momentos solo se traficaba tabaco y alcohol, y en el caso de *Blow*, al principio solo se distribuía marihuana, y todos eran felices.

Los años sesenta son la época en la que Jung se encuentra distribuyendo marihuana. Es el tiempo en que según Atehortúa Cruz y Rojas Rivera (2014), la juventud norteamericana comenzó a oponerse a la guerra de Vietnam, cargados además con las vivencias de sus padres, que habían sufrido con Pearl Harbor y la Segunda Guerra Mundial. Junto a los soldados que volvían de la guerra y que consumían para sobrellevar los horrores vividos, los jóvenes también optaron por el consumo. A esto se sumó el hipismo, que se manifestaba contra la violencia, el amor libre. Los jóvenes se sumaron a todo esto junto con el rock, la marihuana y el LSD. Señalan estos autores que el movimiento hippie se había iniciado en California. Sin proponérselo se había convertido en propagador de la marihuana originaria de México. Podemos ver lo antes mencionado mediante la recreación que Ted Demme hace de esta época.

En las dos películas, a medida que transcurren los años, la cocaína ingresa al mercado, y corrompe ese «mundo feliz» que tanto el personaje de George como el de Henry Hill tenían. En este sentido, estos autores, señalan que hacia los años setenta la incursión de la cocaína hizo descender el consumo de marihuana. En esa época había colombianos que ya estaban armando incipientes redes de distribución y querían extenderse a otras ciudades norteamericanas.

George da un vuelco sustancial cuando cae preso. Allí conoce a Diego Delgado, quien lo pondrá en contacto con el mundo de los «mágicos» colombianos y la red de distribución de la cocaína. Cabe destacar que hacia

fines de la década de los setenta ya estaba bajo los dominios de la cocaína. Empezaron las disputas por la distribución en las grandes ciudades. En Miami se registraron más de un centenar de asesinatos, producto de la guerra. Los grandes capos colombianos se quedaron sin discusión con el negocio, así como con la importación de una especialmente sanguinaria manera de operar. Señala Sáenz Rovner (2011: 114) que esa guerra de los setenta en la Florida entre narcos colombianos proporcionó un perfil aún más complejo a este universo. Esto hizo que se los bautizara como «los vaqueros de la cocaína».

En la historia, el director enfoca el error del protagonista: consumen él mismo y su entorno íntimo (es decir, su esposa, amigos y colaboradores) las drogas que comercializan. Esto lo lleva a correr peligro. George terminará pagando a la sociedad sus pecados pasados, por lo que son mostrados a través del arquetipo de seres subhumanos. (Ver Capítulo 5)

Están presentes la ética y los principios en hombres que pueden también ser marginales, otra característica del *western.* Aquí vemos lo planteado por Hobsbawm (1959: 28), pues Jung, como la mayoría de los bandidos, termina traicionado. La justicia norteamericana lo atrapa y se lleva los lauros. Este tema de la traición por parte de uno de sus colegas está subrayado en el personaje de Diego Delgado.

Por lo dicho, este personaje es presentado como un bandido traidor y sin códigos tanto ante la ley, como ante sus propios compañeros criminales. También es presentando como un ser peligroso por lo impredecible de su carácter.

En la película hay una crítica moral hacia Diego Delgado-delator de Jung (ver Capítulo 5).

En este sentido, la película responde también a las características del *western* en cuanto retoma el arquetipo del solitario. Uno es el mismo Jung; el otro, mostrado en su propio recuerdo con profunda admiración, es Pablo Escobar, quien le advierte a Jung sobre Delgado. Ninguno de los dos llega a constituirse por completo en héroe solitario. Pero son hombres con un código, y es ese código el que los guía. Por esto Jung tiene lealtad hacia Delgado. Escobar también acepta esta lealtad.

Para poder ver a qué contexto nos remite la película, es necesario observar qué ocurría en 2001 y cuáles eran las preocupaciones del Estado norteamericano anterior al 11-s.

En la película aparecen los nombres de varios personajes involucrados con el cartel de Medellín en Colombia, el mismo Jung, tanto como Pablo Escobar. Sin embargo, el nombre de Diego Delgado es un nombre ficticio de un personaje real, el socio de Jung. El personaje de Diego Delgado se basó en Carlos Lehder. Cabe la pregunta de por qué esta ficción nos muestra a este personaje mediante el estereotipo del bandido traidor y como un ser peligroso. Para responder a eso, es necesario tener en cuenta los aportes de Atehortúa Cruz y Rojas Rivera (2014: 179), quienes señalan que Lehder residió en los Estados Unidos, y según Saénz Rovner (2011: 106) inició allí su carrera criminal. Este autor también indica que Lehder y Jung se conocen siendo compañeros de celda cuando estuvieron condenados en la prisión federal de Danbury, Connecticut. Tras ser liberados, se asociaron para iniciar su negocio de distribución de cocaína en los Estados Unidos. Señala Saénz Rovner (2011) que al tiempo Lehder se va a Miami Beach junto con Jung. Desde allí manejaron la entrada de droga a los Estados Unidos en botes y con «mulas» en vuelos de la aerolínea Avianca.

Atehortúa Cruz y Rojas Rivera (2014: 180) consideran, en contrapartida a lo que se plantea en esta ficción, que Lehder fue crucial para el éxito de Escobar, por medio del tráfico de grandes cantidades de droga. Saénz Rovner (2011) observa que es a Lehder a quien se le ocurre buscar un lugar como base para el traslado de cocaína a los Estados Unidos, para ello en 1978 utilizó Cayo Norman, en las Bahamas, y amplió la pista de aterrizaje de la isla.

Lehder fue arrestado en Colombia, se dice que por una delación de sus propios socios, el 4 de febrero de 1987. En cuestión de horas fue trasladado hacia los Estados Unidos, ya que el entonces presidente de Colombia, Virgilio Barco, rápidamente firmó su extradición. Luego fue sentenciado a cadena perpetua por más de 135 años. En 1991 Lehder firmó un acuerdo de cooperación con los Estados Unidos, en el cual testificó contra el general Noriega, y además colaboró para arrestar a otros traficantes como Jung. Óscar Arroyave, abogado de Carlos Lehder, ha explicado en varios

reportajes la situación de su defendido, a quien le quitaron la cadena perpetua y ochenta años de su condena, todo a raíz de su cooperación. Unos años después, Lehder presentó un reclamo frente al juzgado federal del distrito de Jacksonville, en el que exponía los incumplimientos de los Estados Unidos al acuerdo de trasladarlo a una prisión en Alemania, ya que Lehder tenía la ciudadanía de ese país europeo, nacionalidad de su padre. Por esta queja de Lehder, le negaron a su hija el permiso de visa para ir a visitar a su padre. Lehder tampoco pudo comunicarse más con el cónsul colombiano.

Tanto el abogado como Mónica Lehder, hija de Carlos, manifestaron en diferentes reportajes que una condena de treinta años en los Estados Unidos se paga físicamente con veintiún años, es decir con el 65% de la condena. En 2001, año de estreno de *Blow*, se cumplía el tiempo para dar la excarcelación.

El contexto mencionado es crucial para comprender esta película. Se reitera deliberadamente en *Blow* que Diego Delgado traiciona a todo el mundo: dejó a dos de sus socios fuera del negocio. Pablo Escobar, en la ficción, no quiere negociar con él, porque es conflictivo. Podemos decir al final del relato que «quien traiciona a un traicionero tiene cien años de perdón». Sin embargo, la película no da cuenta de que fue entre otros el propio Pablo Escobar quien delató a Lehder a las autoridades.

En 2011 Lehder cumplió la totalidad de su condena, y el motivo de por qué no se le quería dar la excarcelación no está claro. Sin embargo, ha causado muchas especulaciones. Una de las cuestiones para tener en cuenta sería la posible información que Lehder podría tener sobre el caso Irán-Contra. Quizás por esto se le da un tratamiento muy peculiar al personaje de Lehder en esta ficción. Es decir, en Diego Delgado se sintetizan y se estereotipan todas las características del traidor, del hombre sin códigos. Como mencionamos en el análisis de *Delta Force II*, recién el 16 de junio de 2020 fue liberado.

Diego Delgado es el individuo latinoamericano peligroso para sí mismo y para la sociedad, el bandido que tanto daño les hace incluso a sus socios y a su propio negocio.

La verdadera intencionalidad de la película está enmascarada en el recurso del relato de un socio traicionado, que siempre recordará a Delgado/Lehder con todas estas críticas. Y sin embargo, ese es precisamente el objetivo de esta obra cinematográfica. *Blow* pertenece a la forma de representación de anticonquista planteada por Pratt (2010), debido precisamente al despliegue de estas estrategias que justifican la posición del Estado norteamericano respecto de un preso de esas características. En particular esta anticonquista va en apoyo de las distintas administraciones gubernamentales tanto demócratas como republicanas. Por lo cual es particularmente una anticonquista patriótica.

En esta ficción el personaje de Delgado/Lehder está desarrollado con detalle y complejidad; asimismo, el trabajo que se ha realizado respecto de la historia del consumo y el tráfico de drogas en los Estados Unidos hace pensar en la política exterior de los Estados Unidos para América Latina, tan ligada a la *war on drugs*.

Ted Demme nos lleva a la vida diaria de los capos del tráfico de drogas, es decir, a cómo vivían sus vidas en familia, sus formas de accionar delictivas, tal cual Jung la recuerda.

Jung comienza sus problemas matrimoniales en los años ochenta, cuando cae el gobierno de turno en Panamá, en el que Escobar le recomendó que depositara sus millones. La falta de dinero lleva a su esposa colombiana a iniciar las recurrentes peleas sin consideración de que está presente su hija. También Delgado tiene peleas con su pareja, pero a este personaje en cambio se lo muestra como un hombre golpeador.

En lo referido al género, la película es un melodrama de acción y también, por mostrarnos el mundo de la delincuencia, es cine negro.

Esta fue la última película de Ted Demme, quien dirigió también *Beautiful Girls* (1996) y *Life* (1999). El universo del filme nos acerca al mundo del narcotráfico, que aunque prometedor, es destructivo. Un universo en el cual incluso los sin ley se rigen por un código que sanciona duramente las transgresiones. Por eso, el final está teñido de un dejo de piedad hacia Jung y en contrapartida de una mirada negativa hacia Delgado.

Hasta los policías que apresan a Jung sienten lástima por tener que detenerlo. Y él se queda en la cárcel ambicionando tan sólo la visita de su hija.

Pese a no tener un desarrollo profundo de muchos personajes, esta película ha contado con grandes figuras cinematográficas. En el reparto, encontramos a Johnny Depp, estrella que personifica a Jung y que experimenta varios cambios estéticos que se corresponden con las épocas que atraviesan, iniciándolo con un estilo californiano. También con una estrella española de la talla de Penélope Cruz en el personaje de la esposa colombiana de Jung. Y a Jordi Folla caracterizando a Delgado.

4.2. *Análisis de la genealogía de las películas de film noir crítico*

4.2.1. *The North* (1982)[221], de Gregory Nava

Esta película pertenece a una larga genealogía, ya antes mencionada, que nos trae el tema de las familias de inmigrantes que abandonan su tierra para buscar un lugar donde poder vivir lejos de la miseria económica o huyendo de las guerras. De este modo, llegan a los Estados Unidos en busca de conquistar el sueño americano.

En esta película se da la peculiaridad de que estos inmigrantes no vienen de fuera del continente americano, sino que pertenecen a pueblos originarios, más precisamente a la etnia maya. Ellos también van en busca del gran sueño americano, pues desean llegar a los Estados Unidos para poder tener una vida mejor.

Algunos críticos como Pérez Sánchez (2007) o Roldán Usó (2015) apuntan cómo Gregory Nava divide y estructura mediante rótulos de presentación en tres partes: la primera en la aldea natal de la familia Xuncax, en Guatemala, que lleva el nombre del padre, «Antonio Xuncax»; la segunda en la ciudad fronteriza de Tijuana, en México, que lleva el nombre de «El Coyote»; y la tercera en California, en los Estados Unidos, que lleva el nombre «El

[221]La película fue nominada al premio Oscar por mejor guion original. Luego, en 1996 esta película fue calificada por los Estados Unidos como «American Classic» y fue registrada y conservada en la Biblioteca del Congreso de esa nación.

Norte». También coinciden en que tiene una estructura circular, ya que comienza y termina de la misma manera, es decir, con la explotación de los seres humanos.

-Trama de la parte I: «Antonio Xuncax»

La cámara presenta en grandes planos generales el paisaje de las montañas guatemaltecas rodeado de nieves perpetuas en la cima. En medio de la espesura del follaje y de la bruma de las primeras horas de la mañana, este sitio se nos muestra con la espectacularidad y el exotismo de un lugar apartado. Así, el espacio es caracterizado por su naturalismo, rasgo del *western*.

También vemos el peligro que bordea esa aldea pacífica, están presentes las autoridades del Ejército, que ofrecen recompensa a un humilde campesino a cambio de información sobre la comunidad. De este modo, se presenta un conflicto económico, que da cuenta de intereses que han de enfrentar a débiles y fuertes, otro rasgo común al *western*. Y al mismo tiempo nos remite al orfanato, donde el control de las autoridades se hace presente pero no busca proteger a las personas.

Luego nos acercamos a la vida de la familia Xuncax. Una familia de campesinos de la etnia maya. El padre Arturo es recolector de café, y su esposa Lupe es ama de casa. Tienen dos hijos, Rosa y Enrique. Son personas apegadas a su comunidad, su entorno social y su familia, otro rasgo del *western*.

Estos personajes y su gente, su aldea, son definidos por un sistema de ritos que delinean su cotidianidad, propio del *western*, aquí ligado a una agotadora labor en el campo recogiendo café bajo la mirada de los caporales.

Toda esta situación de explotación y abusos lleva a Arturo y a sus compañeros a reunirse en secreto a altas horas de la noche a pesar de los temores de Lupe. En esas reuniones hablan de lo que pueden hacer para mejorar las condiciones de trabajo con las que son explotados, barajan la posibilidad de crear un sindicato y hasta proponen pedir ayuda a la guerrilla. Vemos cómo intentan constituir una asociación de defensa contra el otro, característica del *western*.

Lupe le pide a Enrique que hable con su padre para hacerlo desistir de ir a esa reunión. Pero Arturo le plantea a Enrique que debe ir, pues «el campesino es sólo un par de brazos fuertes», y ellos tienen que hacer algo frente a eso.

El gobierno, en tanto, ha enviado al Ejército para vigilarlos o comprar soplones. El gobierno al que refiere la película es el del presidente José Efraín Ríos Montt.

Los soldados los atacan por sorpresa en medio de la reunión. Los persiguen y matan a varios, entre otros a Arturo. De este modo, aparece la aplicación de la ley y el orden, propio del *western*, por parte del Gobierno guatemalteco. Según la crítica de Roldán Usó (2015), en la trama de esta historia se hace cacería feroz hacia la población indígena bajo esa dictadura. Enrique, a pedido de su madre Lupe, ha ido a buscar a Arturo, pero en cambio, encuentra la cabeza de su padre muerto. Comienza de este modo a irrumpir la barbarie en medio de este mundo edénico. Y se da la distinción u oposición entre civilización y barbarie, propia del *western*. Para Roldan Usó (2015) el director de la película presenta de manera contrastante el genocidio sistemático a la población indígena en oposición con una cultura alegre, solidaria y profundamente espiritual. También remarca que esta película está llena de símbolos de la cultura maya: las mariposas blancas, que representan que hay un problema en la Tierra; los peces muertos y las flores, que simbolizan vida y muerte. Las cabezas cortadas, como la de Arturo, que es encontrada por su hijo, producen horror cósmico entre los mayas. Destaca asimismo la preeminencia de los círculos a lo largo de la historia.

El Ejército no da tregua y comienza a irrumpir en las casas de las familias y rapta a los parientes de quienes han ido a la reunión. Así es como se llevan a Lupe, y vemos cómo operan las estructuras de poder del orfanato. Rosa, hermana de Enrique, se salva porque en ese momento se encontraba en la casa de su madrina Josefita.

Por su parte, Enrique ha tomado conciencia de que el próximo en morir será él y le dice a su hermana que debe marcharse si quiere sobrevivir. Rosa lo convence de irse juntos, pues ella también corre peligro. Ella ha visto en las

revistas la vida en «el Norte», donde todo es tranquilidad para sus habitantes.

Esta huida deja a ambos hermanos solos, sin familia ni lugar de pertenencia. Asumen así la caracterización del arquetipo del solitario propia del *western*, que encarnarán durante el resto de la película.

-Trama de la parte II: «El Coyote»

Rosa y Enrique viajan hacia «el Norte», y así se da la segunda parte de la historia, en que los hermanos tienen un objetivo claro, que es cruzar la frontera. Apunta Pérez Sánchez (2007) que el hecho de cruzar la frontera no es sólo algo material. Implica además el desafío de enfrentar un viaje introspectivo, en el que se da una pugna entre la cultura latinoamericana y la modernidad del norte, y en el medio de ella el sueño americano se transforma en una pesadilla urbana.

Rosa y Enrique llegan a Tijuana, México, una ciudad fronteriza, donde la distinción entre civilización y barbarie, rasgo común al *western*, viene de la mano de un país que contrasta con el lugar del que partieron, su aldea en Guatemala: en la ciudad fronteriza de Tijuana, la barbarie adopta la máscara de la lucha por sobrevivir en medio de la pobreza extrema, la delincuencia y la mala fe.

Apodaca Peraza, Zavala Alvarado y Contreras Delgado (2014: 92) señalan que esta es una de las películas que han abonado el imaginario de Tijuana como trampolín hacia los Estados Unidos. Una de las escenas que destacan estos autores es el momento en que los hermanos llegan a Tijuana y alguien les dice «Ya llegamos a Tijuana, indios desgraciados, ¡el cagadero del mundo!». Pero no hay ninguna imagen de la ciudad. Para estos autores la película está atravesada por el pensamiento de que todo aquel que está en Tijuana busca ir a los Estados Unidos, es decir, está subyacente el tema de la migración «de paso». Las imágenes de las casas de cartón, el ambiente hostil, ha sido lo que en opinión de estos autores ha colaborado a construir la imagen de peligrosidad, transitividad y permisividad de esta ciudad en Hollywood. En una postura similar, Pérez (1987: 13) nota en esta película una acumulación de imágenes estereotipadas y peyorativas de México y de los chicanos que no logran salir de la tradición de Hollywood en el tratamiento de estos dos grupos en la pantalla. Este autor señala varias

escenas en las cuales el director para remarcar la simpatía hacia los personajes utiliza abundantes imágenes negativas hacia México. Sin embargo, sostengo que lo que ha buscado aquí Gregory Nava, de ascendencia mexicana, es marcar las cuestiones que han sido vivencias tanto de mexicanos como de guatemaltecos, para plantear una crítica constructiva a sus paisanos de que deben recordar que ellos también han pasado por situaciones similares. Ya que éste director ha señalado que desde niño ha visto las vivencias de su familia respecto a la migración. Es por esto, entre otras cosas, que la película se suscribe a la forma de representación de rasgos autoetnográficos, dada la pertenencia latina del director y su equipo de trabajo, tanto como a la forma de representación de ficción critica de los años ochenta, ya que pone en el centro la cuestión de la coyuntura de los países centroamericanos, de los cuales parten los migrantes, que van huyendo de las dictaduras, las guerrillas y la violación sistemática de los derechos humanos. Cabe destacar que muchos son los artistas mexicanos que desde distintos lugares han apuntado a esta problemática de ser un inmigrante que intenta llegar a los Estados Unidos teniendo que pasar por otros países antes y tener temor de también ser deportado. Por ejemplo de esto dan cuenta algunas de las canciones de Los Tigres del Norte[222], entre otras «Tres veces mojado»[223], que narra las peripecias de una persona que

[222]Los Tigres del Norte: grupo de música regional mexicana, especializado en el estilo de la música norteña, fundado en Colonia Nueva Esperanza, Mexicali, Baja California, México. Este grupo recupera las proyecciones de la música folklórica mexicana, pero también en las letras de sus canciones cuentan las peripecias de los migrantes a lo largo de la frontera, así como el drama del narcotráfico y la delincuencia y la realidad del inmigrante extranjero en los Estados Unidos. Entre otros temas, se pueden mencionar «Somos más americanos», «La jaula de oro» y «Mi sangre prisionera».

[223]La letra de «Tres veces mojado»: «Cuando me vine de mi tierra El Salvador / con la intención de llegar a Estados Unidos /sabía que necesitaría más que valor. / Sabía que a lo mejor quedaba en el camino. / Son tres fronteras las que tuve que cruzar, / por tres países anduve indocumentado. / Tres veces tuve yo la vida que arriesgar / por eso dicen que soy tres veces mojado./ En Guatemala y México cuando crucé / dos veces me salvé, me hicieran prisionero./ El mismo idioma y color, reflexionen,/¿cómo es posible que me llamen extranjero?/ En Centroamérica dado su situación tanto política como / económica ya para muchos no hay otra solución que abandonar / su patria tal vez para siempre, el mexicano da dos pasos / y aquí está hoy, lo echan y al siguiente día está de regreso./ Eso es un lujo que no me puedo dar sin / que me maten o que me lleven preso / es lindo México pero cuánto sufrí / atravesarlo sin papeles es muy duro. / Los cinco mil kilómetros que recorrí / puedo decir que los recuerdo uno por uno. /Por Arizona me dijeron cruzarás / y que me aviente por el medio del desierto. / Por suerte un mexicano al que llamaba Juan / me dio la mano, que si no estuviera muerto. / Ahora que por fin logré la legalización / lo que sufrí lo he recuperado con creces. / A los mojados les dedico mi canción. / Y a los que igual que yo

tiene que cruzar varios límites fronterizos para llegar a los Estados Unidos, de manera ilegal por los tres Estados nacionales: Guatemala, México y los Estados Unidos.

Es así que en la segunda parte en México la impronta del orfanato se transforma. Si en Guatemala era el Ejército guatemalteco que operaba como estructura de poder que arrasaba a la etnia maya y que oprimía a los huérfanos, en Tijuana se transforma en un lugar donde no tienen dónde refugiarse, deben cuidarse de que los deporten ya que todo puede pasar. Así observamos cómo cambia el sistema de ritos que definen la cotidianidad, ya que aquí se encuentra atravesado por la lucha cotidiana a cualquier costo. Es decir, la cotidianidad en la Tijuana fronteriza se presenta en la vileza y en la rapiña, en que los delincuentes atacan a los más indefensos. Y en el enajenamiento del estar lejos del hogar. Sin embargo, también se dan lazos solidarios, personas que ayudan sin esperar nada a cambio, lo que da lugar a una comunidad de defensa contra el otro, rasgo común al *western*.

Asimismo, existe naturalismo al mostrar Tijuana, rasgo común al *western*. Se remarca el paisajismo árido de un México fronterizo en el cual se da una preeminencia de la pobreza extrema.

Persiste también el entorno social propio del *western*, centrado, más que en la familia, en los dos hermanos, Rosa y Enrique, y en un amigo de su padre Arturo, con quien se encuentran y que los ayuda y orienta. Este amigo, llamado Ramón, es quien les plantea que es peligroso para Rosa y Enrique decir que son guatemaltecos. Deben fingir que son mexicanos, él es quien les enseña a decir «chinga» seguido, pues es lo que los mexicanos hacen. También les explica que para llegar a los Estados Unidos deben encontrar un «coyote», como llaman a quienes se dedican a cruzar a los migrantes. Destaca Pérez Sánchez (2007) cómo en esta segunda parte se exponen situaciones en que aparecen claramente los estereotipos de diferentes grupos étnicos, especialmente cuando son capturados por la patrulla fronteriza en su primer intento de cruzar la frontera. En esta segunda parte nuevamente se presenta la aplicación de la ley y el orden, propia del *western*.

---

son mojados tres veces». Video disponible: https://www.youtube.com/watch?v=5mWAYZE1s10

Para Pérez Sánchez (2007) el director de la película construye la experiencia de cruzar la frontera, escena que está llena de tensión, pues pasan por el encierro en el interior de nauseabundas cloacas llenas de ratas.

-Trama de la parte III: «El Norte»

La tercera y última parte se sitúa en los Estados Unidos, cuando Rosa y Enrique por fin llegan a California y consiguen alojarse en los suburbios pobres, dando lugar a uno de los rasgos del *western*, el naturalismo. Los inmigrantes se ven definidos por un sistema de ritos que delinean su cotidianidad, aquí está ligado a trabajos de poca paga y jornadas muy extensas: en restaurantes, fábricas textiles, como servicio doméstico, etc., en claro paralelismo con el comienzo de la historia y las extensas jornadas de trabajo en los cafetales en Guatemala.

Allí los hermanos se enfrentan a una sociedad y una cultura completamente diferentes a la de su etnia maya. Ambos comprenden que tienen que cambiar su estilo de vida y sus costumbres, tanto como aprender el idioma del lugar para poder conseguir empleo. Así, junto a los pocos amigos que hacen al llegar en el barrio de migrantes, podemos hablar de que se da una asociación de defensa contra el otro, rasgo del *western* que tiene que ver con cómo construyen lazos solidarios para poder asimilarse a la sociedad norteamericana. Señala Roldán Usó (2015) que el director de la película remarca la doble moral del Estado norteamericano: vemos en acción las políticas públicas del Estado y sus burócratas y cuál es el manejo respecto del inmigrante. El Estado permite que aprendan inglés, pues este idioma es necesario para que sean asertivos en sus tareas cotidianas y para que entiendan las órdenes que se les imparten ya que ellos son muy necesarios como mano de obra barata. Se presenta de este modo un conflicto económico, rasgo común al *western*. Pero este Estado deporta a los inmigrantes si los encuentra sin papeles. Lo vemos en el film, ya que por un tiempo los hermanos se sienten tranquilos y seguros, hasta que un día llegan agentes del gobierno buscando inmigrantes ilegales y casi atrapan a Rosa. Algo similar le ocurre a Enrique por el soplo de un compañero de trabajo. De esta forma se pone en evidencia el orfanato en este centro imperial, donde las estructuras de poder funcionan de manera imperfecta o incompleta. Podemos ver cómo al haber entrado de manera ilegal al país,

asumen la caracterización de uno de los dos arquetipos de héroes del *western*, la del bandolero.

Luego de casi ser deportada en una fábrica de ropa, Rosa consigue trabajo en una casa de familia, donde tiene problemas con la adaptación al modo de hacer las labores cotidianas, por ejemplo lavar la ropa, que debe hacerse en máquinas lavadoras, ya que la cultura norteamericana las ha incorporado a su estilo de vida, cuando para ella resulta muy difícil entender el mecanismo. Y hace los quehaceres del lavado a mano dejándolos al sol en el césped del jardín, como lo hacía en su pueblo natal, en Guatemala. La dueña le explica que no se hace de esa manera en los Estados Unidos. El director contó en varios reportajes que él había hecho entrevistas para documentarse y poder hacer el guion de *The North* con familias de Guatemala que llegaron como indocumentadas, él cuenta que estas personas también le pidieron que los ayudara consiguiendo trabajo para algunas de sus jóvenes. Así le consiguió trabajo en una casa de familia a una de estas jóvenes que se llamaba Rosa, al igual que el personaje de la historia, como la dueña de casa no sabía hablar en español y Rosa tampoco sabía inglés, lo llamaban para que obrara de intérprete, así un día lo llamaron por el problema del lavarropas, y él, al intentar traducirles, les dijo esto era muy complicado y se dirigió a la casa. Así, cuando llegó a la casa, vio el lavarropas, trató nuevamente de traducirle a Rosa lo que tenía que hacer y se dio cuenta de lo complicado que era todo eso. De esta forma incorporó esta escena a la película tal cual lo vivió él mismo. Además, Gregory Nava expone que luego del estreno de la película, la fábrica de lavarropas retiró el modelo del mercado[224].

Empiezan a entender que la vida no es tan perfecta, ni tan segura como pensaban. De un modo diferente a las anteriores veces, reaparece, en esta tercera parte, la aplicación de la ley y el orden, rasgo del *western*, por medio de los funcionarios que deportan a los migrantes ilegales si los encuentran sin papeles.

Por su parte, la experiencia de los hermanos empieza a transformarse en este punto: si estaban en peligro en Guatemala, ahora pueden deportarlos en los

[224]Entrevista a Gregory Nava en 2019: http://moreliafilmfest.com/invitados-especiales/gregory-nava/

Estados Unidos de vuelta a Guatemala, donde está el peligro. Comienzan a cuestionarse dónde está su sitio. Está presente todo el tema del impacto interior que tanto Rosa como Enrique viven al entrar en contacto con culturas y lugares diferentes al de su tierra natal en Guatemala: la ciudad de paso que en esta representación constituye Tijuana y la pujante y moderna ciudad de Los Ángeles. Esto nos lleva a la conclusión de que los tres espacios que aparecen en esta película —la aldea de los Xuncax en Guatemala, los suburbios fronterizos de Tijuana y el barrio de migrantes en Los Ángeles, California— están configurados como un orfanato, ya que los huérfanos, como los mismos protagonistas plantean, huyen y van por distintos lugares, pero no tienen dónde esconderse. Las estructuras de poder funcionan, pero no para proteger al inocente, al cual no dudan en destruir en Guatemala si se sospecha que están asociados a una guerrilla o a la disidencia. En Tijuana solo hay marginalidad, y también existe peligro de ser deportados nuevamente a Guatemala, mientras que en los Estados Unidos los funcionarios sólo cumplen con su trabajo sin ver el drama de las víctimas que han huido de una muerte segura.

Al fin una compañía ofrece un trabajo para Enrique en Chicago, pero él no puede ir porque Rosa está enferma de fiebre tifoidea, que contrajo al cruzar la frontera por las mordeduras de las ratas. Enrique, tras un mar de dudas, decide perder la oportunidad de irse a Chicago y va al hospital a ver a su hermana. Finalmente, luego de algunos días, Rosa muere. Luego de la muerte de Rosa, Enrique tiene una pesadilla sobre ella y su padre. Así la historia nos lleva nuevamente a otro de los rasgos del *western*, la familia, que en este caso particular persiste en el recuerdo de Enrique y sigue anudada a su identidad.

4.2.2. *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh

Por la forma del relato en que confluyen y se entrecruzan historias, *Traffic* pertenece, siguiendo a Paredes Fernández (2008: 267), a un tipo de películas que se inició con *Grand Canyon*[225] (1991), de Lawrence Kasdan (film que

[225]En *Grand Canyon* (1991), también situada en Los Ángeles, confluyen las vidas de distintos grupos humanos. Observamos sus rutinas cotidianas en medio de una ciudad llena de peligros.

influyó sobre los que se hicieron en años posteriores); y siguió con *Short Cuts* (1993), de Robert Altman (que se convirtió en un modelo para las historias así contadas, sin ser la primera de ellas); *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson; y *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu.

Hay tres tramas argumentales en esta historia, que en algún momento se cruzan y que dividen el relato: la trama de la corrupción policial en México, la trama de la justicia norteamericana encarnada en la historia del juez Wakefield y la trama de los distribuidores norteamericanos y sus conflictos con la DEA. Presenta una estructura similar a la que veremos más tarde en *Crash* (2004), de Paul Haggis, pero que también fue preanunciada de alguna forma en *The North*, de Gregory Nava. Con relación a esta última, también tiene en común dos de los lugares donde transcurre la historia: Tijuana, en México, y California, en los Estados Unidos.

Ninguno de estos tres bloques temáticos sobresale en relación con los otros. Transcurren en simultaneidad. Aparecen poco a poco frente al espectador. No se presenta, por tanto, un protagonista claro ni unívoco, así como tampoco hay un personaje claramente antagónico.

Las tres historias se sitúan en tres paisajes distintos: el de la ciudad de paso cercana al desierto de Tijuana, México; el de la próspera San Diego, en California; y el de la fría Columbus en Ohio, paisajes caracterizados por su naturalismo, rasgo del *western*. Apodaca Peraza, Zavala Alvarado y Contreras Delgado (2014), al analizar cómo se ha construido una imagen ideológica de la ciudad de Tijuana, señalan que en *Traffic* la representación de esta ciudad es característica de la época a la que pertenece. En efecto, entre 2000 y 2011, la mayoría de los relatos se refería a la temática del narcotráfico y los crímenes. Además, *Traffic* acentúa la mirada hostil hacia Tijuana mediante la utilización de diversos recursos técnicos. Estos autores enfatizan que al tratarse de tres historias, presenta tres escenarios intercalados y por lo tanto también tres ambientes: con una iluminación que vira al azul (Columbus, Ohio), otra más acorde a lo «real» (San Diego, California) y una iluminación que tiende al ocre (Tijuana-México). Esto acentúa el espacio en que se nos muestra Tijuana como un lugar donde la corrupción gestionada por los capos del narco lo ha invadido todo.

Sin embargo, sostengo que por cómo se han caracterizado, estos espacios se identifican con el orfanato. La trama argumental de *Traffic* nos remite al orfanato, pero no el de décadas anteriores, que venía relacionado con la guerrilla o las dictaduras y las violaciones a los derechos humanos, tampoco el vinculado al terrorismo que aflorará con posterioridad al 11 de septiembre de 2001. Aquí se observa el temor de los ciudadanos, en tanto no reciben protección de las autoridades del centro, debido a la corrupción infiltrada por los carteles de la droga: existe el control de la justicia gubernamental, pero esta no opera a favor de los huérfanos. Surge así una paradoja: si los sujetos se sienten atrapados, es por la inseguridad de las estructuras de poder que los mantienen prisioneros. Es decir, estos huérfanos buscan un refugio que los proteja, pero no tienen dónde esconderse. En esta particular visión la droga los atrapa por medio del consumo o por medio de la corrupción a gran escala de los capos del narco.

-Trama de la corrupción policial en México:

La puesta en escena comienza situándonos en el territorio mexicano, puntualmente a unos kilómetros del cruce con la frontera norteamericana. Javier Rodríguez y su compañero Manolo Sánchez son policías que trabajan en equipo en México. Ambos se encuentran en un operativo policial, en un camino en medio del desierto donde esperan. De pronto llega una camioneta. Hablan con los conductores, con quienes se muestran como corruptos y piden un soborno para dejarlos pasar. Cuando estos hombres se avienen a pagarlo, los detienen. Registran la camioneta y encuentran droga en unas cajas con el símbolo de un escorpión. Este símbolo es un indicio de que los hombres y la droga pertenecen al Cartel de Juárez. Arrestan a los conductores, y la droga es incautada. Sin embargo, Javier Rodríguez y Manolo Sánchez son interceptados por un grupo de policías. Al mando de estos se encuentra el general Salazar, quien los felicita por el arresto y les dice que de ahí en más se encargarán ellos de los hombres arrestados y de la droga incautada. También les pregunta cómo se enteraron. Javier le responde que fue por un «chivato». El general Salazar le pregunta por el nombre del informante. Javier le responde que se trata de esos chivatos que no tienen nombre.

El general Salazar tiene una misión para Javier: detener a un asesino a sueldo llamado Francisco Flores. Este trabaja para el Cartel de Tijuana, liderado por los hermanos Obregón. Francisco Flores ha matado por encargo a varios de los policías de Salazar. Salazar les expresa: «¡Quiero chingarme al Cartel de Tijuana!».

En la historia de *Traffic* se cambia el nombre de los líderes del Cartel de Tijuana que fueron en realidad los hermanos Arellano Félix.

Javier entonces va hasta un bar y localiza a Flores, a quien rápidamente apresa. Lo lleva hasta un destacamento que usan los hombres de Salazar, y uno de los agentes tortura a Flores. El general Salazar luego llega y trata a Flores con mucha humanidad, le hace traer ropa limpia, y cenan juntos mientras charla y le pregunta todo lo que necesita saber. Flores, intimidado por las torturas recibidas, le da a Salazar los nombres de los más importantes integrantes del Cartel de los Obregón. De esta forma son rápidamente capturados y comienzan a paralizar el contrabando de cocaína de este Cartel. Luego, los hombres de Salazar liberan con vida a Flores en una plaza pública.

A pesar del entusiasmo por el éxito de los operativos, Javier se da cuenta de que Salazar es un alfil del Cartel de Juárez, competencia rival de los hermanos Obregón.

Esto podría ser una referencia a Rafael Aguilar Guajardo, quien fue un ex policía integrante de la Dirección Federal de Seguridad (DFS). Y que fue líder y uno de los fundadores del cartel de Juárez, junto a su socio Amado Carrillo Fuentes. O tal vez una referencia al general Jesús Gutiérrez Rebollo, quien también estaba en la nómina de Amado Carrillo Fuentes. En esta película se habla de un narco que murió en medio de una cirugía estética, tal como ocurrió con este famoso narcotraficante mexicano. La mención de Porfirio Madrigal, más conocido como «escorpión», es una referencia a Amado Carrillo Fuentes, más conocido como el «Señor de los cielos».

Javier Rodríguez comienza a tomar conciencia de que toda la guerra contra las drogas en México es una farsa. Lo que en realidad ocurre es que Salazar está acabando con la competencia y quiere quedarse con el monopolio de la

distribución de las drogas. Se presenta así el conflicto económico que enfrenta a débiles y fuertes, rasgo del *western*.

En tanto, Manolo Sánchez, amigo y compañero de Javier, busca un trato con la DEA para darles la verdadera suscripción de Salazar como miembro del Cartel de Juárez, pero es asesinado por su traición. Así observamos otro de los argumentos del *western*: la venganza.

Javier toma la decisión de colaborar con la DEA. A cambio de su testimonio, pide electricidad en su barrio para que los niños puedan jugar al béisbol en la noche en lugar de ser tentados por las pandillas callejeras y la delincuencia. Con posterioridad a sus declaraciones, los negocios ilícitos de Salazar se revelan al público, él es arrestado y muere en la cárcel. Así se da de alguna forma la aplicación de la ley y el orden, propia del *western*. Esto, sin embargo, no termina con la guerra contra las drogas.

En esta trama Javier está caracterizado como el hombre de la ley y asociado al arquetipo del héroe solitario tan ligado al *western*, pero lo vemos diciéndole a la prensa que la corrupción está totalmente generalizada en la Policía y el Ejército. Por eso este héroe solitario se conforma con observar cómo los niños de su barrio juegan al béisbol por la noche en su nuevo estadio.

-Trama de la justicia norteamericana encarnada en la historia del juez Wakefield.

Paralelamente a esta historia, en Ohio el juez Robert Wakefield, de línea conservadora, es un hombre respetable y también está caracterizado como el incorruptible hombre de la ley y asociado al arquetipo del héroe solitario del *western*. Es nombrado jefe de la Oficina del Presidente de la Política Nacional de Control de Drogas, asumiendo el título de «Zar de las drogas». Cuando llega a su nuevo cargo, Wakefield va a una recepción donde se encuentra con distintas personas de la esfera pública y política. Entre los presentes se hacen explícitos los pensamientos y las posturas de la época respecto de cómo enfrentar el flagelo de las drogas. Uno de los hombres que está allí le advierte a Robert: «Solo le diré una cosa, Juez, jamás resolverá el problema de la distribución. Mientras haya demanda en nuestras ciudades, culpar a México no servirá de nada». Otro comenta: «Los que estamos en el negocio de las drogas legales y farmacéuticas sabemos que no peleamos una

guerra contra el tradicional ganador y perdedor». Se escucha a un hombre hablando con Robert: «No sé si pueda ganar esta guerra, todo el mundo dice que le declaremos la guerra a las drogas, pero si tenemos que un veinticinco por ciento de los estudiantes utilizan más drogas y lo reducimos a un diez por ciento, tendríamos un gran avance, aun así tendríamos otro diez por ciento consumiendo». Una mujer que habla con Robert le plantea que «El precio de la coca y la heroína han bajado, pero ahora son más puras, y lo que está pasando es que los jóvenes consiguen mejor producto. Y más barato». Otro de los invitados le aconseja: «Póngase en serio, no importan los políticos ni con quién tenga que lidiar. Si es independiente y usa su puesto de forma apropiada, tendrá poder». Otro comentario que se oye entre los asistentes es «La aplicación de la ley hace que las ganancias de los traficantes sean menores»; la escena en esta recepción cierra con un comentario tajante: «Los adictos no votan». Mediante esta recepción y estos comentarios de los asistentes, se le transmiten al espectador los debates y las preocupaciones en el momento en que se filma la película.

El juez Robert Wakefield está casado con Bárbara, y tienen una hija, Caroline, que es una brillante estudiante. Pero junto a su novio Seth Abrahams, comienza a consumir heroína.

Ambos jóvenes se encuentran con otros amigos para beber y consumir drogas. Uno de los chicos se descompone por una sobredosis. Tratan de dejarlo en el hospital sin ser vistos. Pero cuando intentan irse después de dejar al joven descompuesto en la entrada del hospital, son interceptados y arrestados. De este modo, Robert se entera de lo que está ocurriendo con su hija Caroline. Con su esposa Bárbara habla de cómo manejar el tema con Caroline, pero nota que su esposa es reticente a castigarla. Entonces descubre que Bárbara ya sabía lo que estaba pasando desde hacía tiempo. Así se presenta uno de los rasgos característicos del *western*, la familia, que en este caso particular se presenta profundamente comprometida por el estrago que están causando las drogas a un miembro en particular. Así Robert toma conciencia de que Caroline es una adicta a las drogas. Esto lo hace caer en un profundo conflicto, ya que debe luchar con las drogas dentro de su entorno familiar y además sobrellevar toda la presión que su nuevo cargo como funcionario le exige.

El juez Robert Wakefield va a México y se siente esperanzado por los éxitos logrados por Salazar contra el Cartel de los hermanos Obregón. En un momento pregunta a Zalazar sobre cómo manejan la recuperación de los adictos en México, y éste le responde que no son un problema, ya que cuando se pasan de vuelta, mueren y dejan de ser un problema, de esta forma se muestra a los adictos desde el arquetipo de subhumanos.
Wakefield habla con su equipo de gente, FBI, Aduanas. Les dice: «Tenemos que acabar con uno de esos carteles, ya sea el de Juárez o el de Tijuana».
De vuelta en Ohio, Robert se entera de que Caroline huyó a Cincinnati. Y no saben a ciencia cierta su paradero. Además comprueba que su hija ha ido a la casa de sus padres y ha robado. Caroline también se prostituye para procurarse dinero para drogas. Robert va hasta Cincinnati a buscar a su hija. Finalmente la localiza en la habitación de un hotel de mala muerte, la encuentra inconsciente y con un hombre.
Posteriormente Robert viaja a Washington D. C., donde dará un discurso para la lucha contra las drogas. Sin embargo, en medio del discurso, se desmorona y le expresa a los medios de comunicación que la lucha contra las drogas implica una guerra, incluso con los propios miembros de la familia de algunas personas. Sale de esta forma de la conferencia de prensa camino al aeropuerto. Robert y Bárbara se suman a las reuniones de Narcóticos Anónimos con su hija para mantenerla a ella y a los demás. Así se da por medio de esta comunidad terapéutica una comunidad defensiva, rasgo del *western*. En las películas del Oeste clásicamente este rasgo venía dado por los pequeños granjeros que se brindaban ayuda mutua. Aquí se hace visible en la comunidad terapéutica a la cual está concurriendo la hija del matrimonio y de la cual ellos deciden participar. Para dar la lucha en el primer ámbito que debe ser combatido, en la familia. Aquí observamos el rasgo de los ritos cotidianos, propio del *western*. Y está especialmente entroncado con el mensaje de la historia, ya que desde los tres lineamientos argumentales la película insiste en que el narcotráfico llegó para quedarse y en que de la misma forma que un adicto va siempre a las reuniones con su comunidad terapéutica, la sociedad desde todos sus actores debe seguir vigilante ante este flagelo, tal como lo hacen los adictos en vías de recuperación.

-Trama de los distribuidores norteamericanos y sus conflictos con la DEA

Paralelamente a estas dos historias, la tercera trama se centra en San Diego, donde una investigación encubierta por la DEA dirigida por Montel Gordon y Ray Castro conduce a la detención de Eduardo Ruiz. Convencen a este hombre —que en realidad es un distribuidor menor de droga— de que denunciar y declarar en un juicio contra su jefe Carlos Ayala le ayudará a reducir su pena y obtendrá inmunidad. Carlos Ayala es narcotraficante y el mayor distribuidor de los hermanos Obregón en los Estados Unidos.

De esta forma la DEA logra llevar a juicio a Ayala, quien es acusado por un fiscal designado por el juez Robert Wakefield. Ayala sabe que el juicio será complicado.

La esposa embarazada de Carlos Ayala, Elena, se entera de los negocios ilícitos de su marido y no sabe cómo afrontar la situación. Transcurrido un tiempo, está comenzando el juicio, y Ayala enfrenta una condena a cadena perpetua. Helena recibe amenazas de muerte a su hijo pequeño. Cuando va a ver a Carlos Ayala a la cárcel, este le da ciertas instrucciones en código. Así, Elena encuentra en un cuadro que tienen en su casa unos papeles y datos que le serán de utilidad. Nuevamente se presenta una caracterización de la familia, rasgo del *western*. Helena encuentra en ese cuadro la dirección del asesino a sueldo Francisco Flores, y toma la decisión de contratarlo para asesinar a Eduardo Ruiz, sabiendo que matando a este terminará efectivamente el juicio y será suspendida la causa. Francisco Flores pone una bomba en un coche de la DEA en un intento de asesinar a Ruiz. Flores no alcanza a subir al auto dado que prefería caminar, pero la bomba provoca la muerte del agente Ray Castro, mientras que su compañero, Gordon, y Ruiz sobreviven.

Poco después de colocar la bomba, Francisco Flores es asesinado por un francotirador en represalia por su cooperación con el general Salazar. Se da así nuevamente el argumento de la venganza, rasgo del *western*.

Elena, sabiendo que Ruiz pronto estará programado para testificar, hace un trato con Juan Obregón, señor del cartel de la droga, que perdona la deuda de los Ayala y mata a Ruiz envenenándolo. De este modo se hace presente la agrupación de defensa contra el otro, que también es un rasgo del

western. En esta parte de la historia llevada adelante por los bandidos para defenderse de caer en prisión y quedar indefensos ante la aplicación de la ley y el orden, Ayala es liberado, para disgusto de Gordon, quien todavía está enojado por la muerte de su compañero. Poco después de la liberación, Gordon irrumpe en la casa de Ayala pretendiendo un ataque de ira por la muerte de su compañero, y de esta forma, sin ser visto, planta un micrófono debajo de su escritorio y se va.

Los tres espacios, Columbus, Tijuana y San Diego, están configurados como un orfanato, ya que los huérfanos, como los mismos protagonistas plantean, huyen y van por distintos lugares, pero no tienen dónde esconderse. Las estructuras de poder funcionan, aunque no pueden acabar con el flagelo de las drogas, dado lo complejo de la trama de corrupción y la complejidad del drama de las adicciones por parte de los individuos.

La película se suscribe así a una ficción crítica pre 11-s, en momentos previos al atentado a las Torres. Existe una crítica sobre el manejo de las drogas y se echa un vistazo a los funcionarios y sus debilidades: por un lado, la corrupción; por otro, los dramas personales y el contexto político, que no ayuda a darle resolución.

4.2.3. *Crash* (2004), de Paul Haggis

Esta película se puede entroncar con películas anteriores, y se puede armar más de una genealogía. Siguiendo a Paredes Fernández (2008: 267), por la forma del relato en que se da un evento que va a unir y a entrecruzar historias, pertenece a un tipo de películas que se inició con *Grand Canyon* (1991), de Lawrence Kasdan (film que influyó sobre las que se hicieron en años posteriores); y siguió con *Short Cuts* (1993), de Robert Altman (que se convirtió en un modelo para las historias así contadas, sin ser la primera de ellas); *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson; *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu; y *Traffic* (2001), de Steven Soderbergh.

Pero además *Crash* (2004) se inscribe en otro grupo de producciones que no podrían entenderse sin remitirnos a las consecuencias de los atentados del 11 de septiembre, pues dan cuenta de una oposición a la administración de Bush Hijo y sus planteos en cuanto a política exterior. Este grupo de

películas se podría caracterizar como la ficción crítica que tanto de manera transversal como tangencial termina afectada por las consecuencias del 11-s. Entre otras producciones podemos mencionar *The Manchurian Candidate* (2004), de Jonathan Demme, y *Silver City* (2004), de John Sayles[226]; *Cold Mountain* (2003), de Anthony Minghella[227]; *Good Night and Good Luck*[228] (2005), de George Clooney; *Syriana* (2005)[229], de Stephen Gaghan; y *Lions for Lambs*[230] (2007), de Robert Redford; además de otra película de Paul Haggis, *In the Valley of Elah* (2007)[231].

La puesta en escena nos lleva al territorio norteamericano, puntualmente a Los Ángeles. Se nos muestra esta ciudad como una gran metrópolis donde colisionan las etnias y la violencia tanto como los prejuicios de unos contra otros. Esta película nos muestra claramente las consecuencias cinematográficas y sociales post 11 de septiembre de 2001, en tanto los argumentos están atravesados por una mirada crítica en que el miedo y la crispación no permiten a los ciudadanos reencontrarse en un nosotros como colectivo.

[226]Tanto *The Manchurian Candidate* como *Silver City* fueron hechas en 2004 y remiten a las elecciones y a candidatos que luchan de forma sucia por ganar, como ocurre con uno de los personajes de *Crash.*

[227]*Cold Mountain*, pese a ambientarse en la Guerra Civil norteamericana, al proyectarse desde una perspectiva pacifista, se entronca con los lineamientos de una ficción crítica.

[228]*Good Night and Good Luck* rescata la figura del periodista Edgard R. Murrow (David Straithairn), que se enfrentó desde su programa de la CBS See it Now al senador McCarthy y a su «caza de brujas» de mediados de los años cincuenta (guarda gran similitud con lo que pasaba con la administración Bush Hijo en medio del conflicto post 11-s).

[229]*Syriana*: mediante una estructura coral se establecen vínculos existentes entre las actividades de los servicios de inteligencia norteamericanos, los intereses petrolíferos en Oriente Medio y la formación de terroristas suicidas en escuelas islamistas. Se trata de exponer las causas y los efectos que se derivan de las decisiones políticas, económicas y de seguridad que se toman en un mundo globalizado en el que todo aparece entrecruzado porque forma parte de los mismos fenómenos.

[230]*Lions for Lambs*: también está contada en varios bloques narrativos, en los que los personajes están vinculados entre sí: un congresista concede una nota exclusiva a una periodista. Al mismo tiempo, un profesor trata de motivar a un alumno aventajado de su clase. Por último, dos soldados destinados a Afganistán (ex alumnos del profesor) resultan heridos, uno es afroamericano, y el otro latino. Se plantea que justamente son los más olvidados en las políticas internas del país, en educación, salud, etc., quienes ponen el cuerpo en las guerras externas.

[231]*In the Valley of Elah*: El director se centra en Hank Deerfield, un veterano de Vietnam que busca a su hijo, desaparecido durante un permiso a su regreso del frente de batalla iraquí. Tras la aparición de su cadáver salvajemente mutilado, se mezclan la intriga policial y la tragedia familiar. Sin embargo, este padre sufre una transformación profunda desde el inicio de la búsqueda hasta su vuelta al hogar, luego de haber descubierto la verdad de lo sucedido.

Según Iturriaga Barco (2008: 902), se ven en este cine los nuevos miedos norteamericanos, como la inmigración y la corrupción a gran escala.

En Los Ángeles la Policía descubre el cadáver abandonado de un hombre que fue asesinado dentro de un auto incendiado. Este hecho unirá a diversas personas durante treinta y seis horas en las que se desarrolla la historia.

Paredes Fernández (2008: 262-263) observa en esta película cinco bloques narrativos en los cuales está fragmentado el relato:

1-Historia del fiscal del distrito y su esposa.

2-Historia de los delincuentes afroamericanos.

3-Historia de la pareja negra y los policías blancos.

4-Historia del comerciante persa y el cerrajero latino.

5-Historia del detective negro y su compañera sudamericana.

De estos cinco bloques temáticos, según Paredes Fernández (2008: 263-264), ninguno sobresale encima de otros. Transcurren en simultaneidad. Aparecen poco a poco frente al espectador, de modo que los personajes secundarios pasan a ser protagonistas de nuevas historias. No se presenta, por tanto, un protagonista claro ni unívoco, así como tampoco hay un personaje claramente antagónico. El que fue villano en una situación se muestra como héroe más tarde y viceversa. El mismo autor observa el uso del tiempo de manera desordenada o no lineal, del *flash back* y también de la elipsis.

Luego de la aparición del cadáver, se produce un salto de tiempo a treinta y seis horas atrás, y nos encontramos de noche con un fiscal del distrito y su esposa, una atractiva pareja de anglos, a quienes dos delincuentes afroamericanos les roban el coche. La esposa del fiscal plantea su miedo a las personas de otras razas. Y plantea que el latino, que es cerrajero, lo más probable es que le venda la información de su casa a la pandilla a la que seguramente pertenece. Mientras tanto, el fiscal de distrito se enfrenta a la víspera de las próximas elecciones, por lo que el incidente para él plantea problemas con sus posibles votantes. La historia cierra su círculo cuando la esposa del fiscal sufre un accidente y cae en la cuenta de que nadie acude en su ayuda excepto su empleada de origen latino. Y finalmente le confiesa: «Eres la única amiga que tengo» (ver Capítulo 5).

Los asaltantes afroamericanos salen a toda velocidad y más tarde atropellan a un chino que trasladaba a indocumentados (hombres, mujeres y niños), que eran vendidos como esclavos. Uno de los ladrones decide poner a los inmigrantes en libertad. Los robacoches afroamericanos también intentarán robar el coche a un productor de televisión, pero el dueño se enfrentará a ellos, por lo cual no conseguirán alcanzar su objetivo.

Al mismo tiempo que ocurre esta historia, otra pareja (afroamericanos y de clase acomodada; él, productor de TV) es detenida para un control de rutina por dos policías anglos. Este matrimonio está intentando encajar en una clase social a la que solo acceden los anglos.

El matrimonio vuelve de una fiesta. El más experimentado de los policías realiza un cacheo poco apropiado a la mujer, mientras su marido lo observa y es denigrado por este agente. Luego de esto, la pareja tiene una fuerte discusión debido a que el marido no hizo nada al respecto. El policía más veterano cuida de su padre enfermo y se siente frustrado por la falta de apoyo tanto del Estado como de la sociedad ante su problemática. Este policía es descripto como alguien que siente envidia por la prosperidad sobre todo de algunas personas. Pero también en alguna forma justifica sus malos actos mostrándolos en un contexto donde su padre —un veterano que les ha dado trabajo a muchos inmigrantes— terminó por fundirse y quedar en la miseria. Más adelante la mujer afroamericana —la esposa del productor de TV— tiene un terrible accidente automovilístico y es rescatada por este policía que la había manoseado.

Por otro lado, el otro policía que había participado del operativo que incluyó el manoseo a la mujer, el agente más joven, les pide a sus jefes que lo cambien y trata de reportar la situación. Los funcionarios a los cuales acude en el Departamento de Policía le plantean que él pida el cambio, pero que debe poner que el motivo es su propio comportamiento inadecuado y no el de su compañero. Finalmente, este joven policía recoge, durante su regreso a casa, a un chico afroamericano y por un malentendido termina disparándole. Era el chico que había robado el auto del fiscal. El policía, en vez de reportar lo sucedido y alegar que fue un malentendido, opta por dejar dentro del auto el cadáver al lado de la carretera e incendiarlo (es el cadáver con el que comienza el film).

La tercera trama se centra en un comerciante persa. Este se siente acosado porque grupos de pandillas lo tratan —debido a su nacionalidad— como un terrorista, como uno similar a aquellos que volaron las Torres y atentaron contra el país. Estas pandillas provocan actos de vandalismo que perjudican la tienda del persa. Este entonces contrata los servicios de cerrajería de una empresa que le envía a un profesional de origen latino, que estaba trabajando en la casa del fiscal (ver Capítulo 5). El cerrajero le plantea al comerciante persa que debe cambiar la puerta, ya que la que tiene es inadecuada para evitar los robos. Sin embargo, el comerciante se niega. Por su parte, el cerrajero latino no la tiene fácil ya que lucha para sacar adelante a su familia frente a los prejuicios con los que se encuentra por ser hispano. Al otro día, la tienda es saqueada, y el comerciante piensa que fue el cerrajero. Por esto, y con toda la carga previa de maltratos sufridos en su vecindario, decide tomar justicia por su propia mano y va hasta la casa del latino para matarlo. En el medio se cruza a la hija del cerrajero, y es ella quien recibe el disparo. Luego nos enteramos que la hija del comerciante, previendo que su padre no estaba bien y que tenía un arma en el negocio, cambió las balas por unas de fogueo para que no intentara ninguna locura.
La cuarta trama tiene como personajes a una pareja de detectives que además son pareja sentimental: un afroamericano y su compañera sudamericana. Ambos están encargados de investigar el caso de un policía también afroamericano a manos uno de sus compañeros. Se sospecha que ha sido por un tema de racismo, pero luego sale a la luz que este era un corrupto. Pese a ello, el fiscal del distrito (el mismo que fue asaltado al principio) no quiere obstáculos con sus votantes afroamericanos. El detective entonces debe presentar los hechos como un tema de xenofobia, falseando la verdad. A su vez, también ella le cuestiona por qué no le dice a su madre que está saliendo con una mujer sudamericana (siempre hay discusiones respecto de su nacionalidad) (ver Capítulo 5). Al final se sabe que este policía es hermano del ladrón que le robó el auto al fiscal y es el delincuente asesinado por el joven policía al final de la película.
Este film podría pensarse como una oposición frente al *western.* Este género se caracteriza por una marcada distinción entre civilización y barbarie. En tanto, en *Crash* desde el principio su director muestra que la civilización

convive con la barbarie. Y nos lleva a observar que es muy difícil hacer una separación taxativa. Al naturalismo exigido por el *western*, la película opone una metrópolis altamente urbanizada, pero también dividida y fragmentada. Se muestra Los Ángeles como una urbe moderna que opera como un orfanato (ver Capítulo 5).

Como marcamos antes, no hay un personaje protagónico ni uno antagónico, a diferencia de lo que ocurre en el *western,* en que el solitario estaba caracterizado claramente como el incorruptible hombre de la ley o como el bandido. En *Crash* los hombres de la ley están ocupados por ganar elecciones, tienen fallas y cometen abusos de poder, o no saben cómo manejar sus errores. Los ladrones se redimen al salvar de forma involuntaria a personas víctimas de la esclavitud moderna. El director busca con esto también derribar algunos estereotipos acerca del otro. Lo que vemos son personas que operan en soledad: el persa que decide hacer justicia por mano propia, llevado por su propia impotencia y rabia; el joven policía honesto que finalmente comete un error fatal, pero que decide ocultarlo de la peor manera; el policía «malvado» que está solo cuidando de su padre enfermo y finalmente actúa en forma heroica; la mujer del fiscal que se da cuenta de que no tiene a nadie que la ayude cuando de verdad está mal.

Finalmente estos personajes, como los del *western*, están marcados por su entorno social, que es su familia. En esta película, una misma familia puede tener como integrantes sujetos muy distintos, como ocurre en el descubrimiento final de que uno de los ladrones es hermano del detective que declara en el caso del policía afroamericano asesinado.

Los personajes son situados en su cotidianidad, otro rasgo del *western*, pero esta es una cotidianidad crispada por los temores producidos por los atentados del 11 de septiembre.

Uno de los argumentos del *western* es la venganza, que en esta película se transforman en rabia, impotencia y furia contenida en el personaje del persa debido a que todos lo confunden con un terrorista; se transforma en envidia en el policía «malo» por tener a su padre enfermo en la miseria.

La aplicación de la ley y el orden es otro argumento del *western,* y en el personaje del fiscal esa aplicación tiene incumbencias políticas claras, ya que no le conviene lastimar las susceptibilidades de los votantes.

Sin embargo, en esta película está ausente el tópico de la asociación comunitaria de defensa contra otro, algo que también era propio del *western*, debido a este sentimiento de miedo y de desconfianza en el que todos están inmersos.

Crash tiene como temática principal el racismo, la xenofobia y la violencia en la ciudad de Los Ángeles y, como apunta Paredes Fernández (2008), hace que el espectador se interrogue acerca de estos asuntos, en la medida en que todo el tiempo está tratando de que se aparte de la empatía hacia los personajes y los vea con cierta distancia para poder poner en cuestión sus maneras de pensar y de actuar. Es decir, el sexo, la violencia, la delincuencia, la inmigración, los prejuicios, el desconocimiento y el miedo a otras razas; tanto como la pérdida de ideales. La misma autora plantea que en *Crash* tanto la temática como la narración son fragmentarias. Sobre eso podría decirse que este fraccionamiento múltiple es otro recurso estilístico para remarcar la escisión y la desolación que embargaban a la sociedad luego de los atentados del 11-s.

Como indica Iturriaga Barco (2008: 900), antes del 11 de septiembre de 2001 Hollywood solía mostrar en sus películas los atentados o catástrofes —ficciones, vale la aclaración— de modo descarnado: presentaba imágenes que podían haber sido captadas por una cámara en el lugar de los hechos, en vivo y en directo. Para este pensador, el 11-s fue un hecho que unió visualmente más que nunca ficción y realidad. Por esto, en *Crash* podría notarse un intento de marcar las diferencias entre ficción y realidad (aunque algunas de las historias que integran el film guarden cierta semejanza con historias que se han dado en la vida real). Este es el otro motivo que encontramos para que el director de la película haya optado por esta forma fragmentaria de contar esta historia.

Paul Haggis hace presente a las personas y sus estereotipos asociados y los pone en discusión para finalmente destruirlos y hacer emerger a seres humanos indescifrables e impredecibles. En términos de Paredes Fernández (2008: 261), el guion explicita esos prejuicios: los negros son delincuentes, los chinos traficantes de personas y usureros, los blancos están preocupados por las apariencias, los árabes son violentos. Los latinos son pandilleros o ladrones, como en el caso del cerrajero, o son aculturizados por otras razas,

como ocurre con la agente (latina) de policía que sale con su compañero de trabajo afroamericano, quien confunde el lugar de origen de ella.

Señala Paredes Fernández (2008: 266) que no podemos adscribir *Crash* a un solo género. En opinión de esta autora, podemos ubicarla dentro del melodrama, pero también del género de suspenso y del cine negro; destaca que todo esto es muy común en el cine posmodernista al que, de acuerdo con su parecer, pertenece *Crash.*

Según Tudor (1989: 195), los géneros de Hollywood constituyen una de las formas culturales más difundidas del mundo. Y son las características propias de los géneros las que empujan a los filmes a la norma. En términos de este autor, la inscripción de un film en un género se debe a que busca estimular, en el público, la seguridad en uno mismo, debido a su familiaridad. Por esto, podría pensarse que el director Haggis trata de apartarse de todos los géneros, reconstruyéndolos, pero nunca haciendo pie en ninguno de ellos. De este modo, se recrea a nivel del procedimiento cinematográfico la sensación de inseguridad tanto individual como colectiva que se ve en la trama argumental.

Además, esta dificultad de clasificar con precisión la película en un género es otra forma de romper con las estructuras cristalizadas, es decir, con los preconceptos del espectador en su visión del mundo, mediante la ruptura de los estereotipos y de las situaciones preestablecidas. Los miedos de los personajes en la ficción, y de los espectadores en la realidad de estar frente a la pantalla observando y escuchando el film, se disuelven frente a las situaciones extremas, y lo único que une a las personas es la solidaridad en medio del desastre. Como se apuntó antes, esta obra es una reelaboración u oposición del *western*, ya que este género apunta a una visión patriótica y expansionista de la nación norteamericana, y *Crash*, como ficción crítica, pone en cuestión ese sueño americano y su forma de vida e insta a una mirada de los Estados Unidos al interior del país.

La película da cuenta de sucesos que en tiempo real transcurren en treinta y seis horas, pero contados en los ciento trece minutos que dura el filme. En opinión de Paredes Fernández (2008: 265), este tiempo interno de la película remite a la circunstancia política que vivía la sociedad norteamericana profundamente herida y atemorizada por la situación de la

cercanía de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Nos plantea que quizás el modo de vida norteamericano, entre otras cosas, ha fomentado las divisiones, los miedos y la violencia de sus fronteras hacia adentro. Por lo que podemos suscribir la pelÍcula a la ficción crítica post 11-s.
La película da cuenta de la realidad norteamericana en esa actualidad de 2005, que aún no se ha alejado de la tragedia de los atentados del 11 de septiembre y que está frente a futuras elecciones.

4.2.4. *Bordertown* (2007), de Gregory Nava

Esta película se inscribe en una extensa genealogía de producciones que abarcan el cine, la TV y el video, tanto en lo que respecta a ficción como a documental. Y son producciones provenientes de filmografías de varias nacionalidades que, a lo largo de las últimas décadas, tratan los crímenes de Ciudad de Juárez[232]. Esta película también se inscribe en otra genealogía: aquella en la que Hollywood pone de relieve en la trama el rol periodístico y de los medios de comunicación[233]. Asimismo, *Bordertown* pertenece a una última genealogía de películas con el claro rastro del *western*, que incorporan a grandes estrellas de la música, en este caso el protagónico está a cargo de Jennifer López y tiene la participación de Juanes. Es decir, se suma a la genealogía compuesta por *Mc Bain* (1991) de James Glickenhaus; *Once Upon a Time in México* (2003), de Robert Rodríguez; *Bordertown* (2007), de Gregory Nava; *Machete* (2010), de Robert Rodríguez; y *FastFive* (2011), dirigida por Justin Lin, tradición que también se dio en el *western* (Ver Capítulo 5: apartado «El sistema de estrellas»)
La historia comienza con un largo prólogo:

[232]Entre otras, podemos mencionar *Señorita extraviada* (2001), documental norteamericano dirigido por Lourdes Portillo; *El otro sueño americano* (2004), película mexicana dirigida por Enrique Arroyo; *Miércoles de ceniza* (2005), película mexicana, del director Fernando Benítez; *Mother Juárez Fights for Femicid* (2005), documental norteamericano dirigido por Zulma Aguiar; *La Batalla de las Cruces* (2006), documental dirigido por Rafael Bonilla y Patricio Ravelo Blancas; *The Virgin of Juárez* (2006), film de Estados Unidos, dirigido por Kevin James Dobson; y *Backyard* (2009) película de los Estados Unidos dirigida por Carlos Carrera.
[233]*The Insider* (1999), dirigida por Michael Mann; *When The Sky Falls* (2000), dirigida por John MacKenzie; *The Fourth Angel* (2001), dirigida por Robin Hunter; *Verónica Guerin* (2003), de Joel Schumacher; *In My Country* (2004), dirigida por John Boorman; *The Hunting Party* (2007), dirigida por Richard Shepard. También están *Good Night and Good Luck* (2005), dirigida por George Clooney; y *Lions for Lambs* (2007), dirigida por Robert Redford; estas dos últimas conforman parte otra genealogía de ficción crítica del post 11 de septiembre de 2001.

> A raíz del NAFTA, el acuerdo de libre comercio de Norteamérica, empresas de todo el mundo han construido fábricas en México a lo largo de la frontera con los Estados Unidos. Aprovechándose de la mano de obra barata y de la falta de aranceles, dichas empresas fabrican mercancías a bajo costo para luego venderlas en los Estados Unidos. En Juárez, donde existen más de 1000 de esas fábricas llamadas maquiladoras, cada tres segundos se ensambla (monta) un televisor, y cada siete un ordenador. Las maquiladoras contratan mujeres jóvenes porque cobran sueldos más bajos y se quejan menos de las largas jornadas y las duras condiciones laborales. La mayoría de las maquiladoras operan las 24 horas del día. Muchas mujeres son agredidas mientras van y vuelven del trabajo a «última» hora de la noche y a primera hora de la mañana. Las empresas no proporcionan seguridad a las trabajadoras. Lo que verán a continuación está inspirado en hechos reales». Gregory Nava (director). (2007). *Bordertown* [cinta cinematográfica].EU.: Capitol Films.

Así nos informa de una de las consecuencias no deseadas de la globalización: la situación de las maquiladoras[234], lugares donde se terminan de ensamblar televisores, ordenadores y otros aparatos. Estas maquiladoras se encuentran a lo largo de toda la frontera que separa los Estados Unidos de México, y dan cuenta de los efectos del NAFTA[235]. La mayoría de las personas contratadas en esos lugares trabajan las veinticuatro horas del día; contratan a mujeres jóvenes porque no se quejan de los bajos salarios, ni de las largas jornadas. Esta introducción expone los asesinatos de estas mujeres ocurridos en Juárez. Concluye diciendo que lo que se verá a continuación está inspirado en hechos reales. Por otra parte, los rótulos del final nos indican que la película está dedicada a las mujeres asesinadas en Juárez.

A lo largo de la historia se verá cómo el arquetipo del héroe solitario —rasgo común al *western*— se presenta con dos variantes. Por un lado,

[234]Maquiladoras: el término es utilizado para hacer referencia a las fábricas o sitios dedicados a actividades relacionadas con la importación materias primas, su tratamiento y su exportación.

[235]NAFTA: siglas en inglés de North American Free Trade Agreement, es decir el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), también conocido por las siglas ALENA, en francés Accord de libre-échange nord-américain, es un acuerdo firmado por los gobiernos de Canadá, Estados Unidos y México para crear una zona de libre comercio. Este acuerdo comercial fue negociado durante la administración del presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari, del presidente norteamericano George H.W. Bush, y del primer ministro canadiense Brian Mulroney. El acuerdo fue firmado por México el 17 de diciembre de 1992 y entró en vigencia el 1º de enero de 1994, cuando se cumplió con el procedimiento de ratificación por parte del poder legislativo de cada país que lo suscribió.

aparece encarnado en las heroínas solitarias, asesinadas y enterradas en tumbas sin nombre (tópico, este último, largamente tratado en el cine del *western*[236]). Por otro lado, este arquetipo de la heroína solitaria está presente en Lauren Adrian y Eva.

La puesta en escena ubica al espectador en colonia Napra, un asentamiento precario e ilegal donde todo está ardiendo por las llamas de un incendio y con niños a su alrededor. Así se presenta este espacio como un desierto infernal. En ese lugar vive Eva Jiménez, de 16 años, trabajadora de una de las maquiladoras.

Iremos sabiendo que el incendio, como otras condiciones de precariedad o emergencia, dan cuenta de la cotidianidad de estas personas y su entorno, otro rasgo común con el *western*. La explotación de estas personas por muy bajos sueldos es moneda corriente en ese lugar, de hecho Eva gana cinco dólares al día.

En la fotografía de las imágenes de los exteriores, predominará el amarillo durante toda la historia, todo esto remarca la estética del desierto, con el cual es presentado este espacio. Por otro lado, los adversos paisajes del desierto, con su geografía extensa y sus numerosas viviendas precarias, expone el naturalismo propio del *western*.

Una voz en *off* nos anuncia las noticias del día en el diario *El Sol de Juárez*. Luego vemos un automóvil con altoparlante, que va anunciando las noticias del día y ofreciendo el diario a posibles compradores por toda la ciudad. De este modo, la película da cuenta del rol crucial que tendrán en esta historia los medios de comunicación. Vemos que la Policía trata de secuestrar la edición de los periódicos en los kioscos.

Toda esta presentación de la ciudad de Juárez nos da cuenta de su contexto hostil, así avanzará la historia, en la que prevalecerá el espacio como un desierto infernal.

Eva no se presentará como heroína solitaria al principio sino que irá evolucionando del arquetipo de buena salvaje al de heroína solitaria (ver Capítulo 5). Un día, luego de terminar su trabajo, sube a uno de los

[236]Recordemos. por ejemplo, la película *High Plains Drifter* (1973), dirigida por Clint Eastwood, en que el comisario del pueblo descansa en una tumba sin nombre, hasta que alguien llega a hacerle justicia.

colectivos que la acompañan a su hogar. El chofer del ómnibus se desvía del recorrido habitual y la ataca junto con otro hombre. La estrangulan, la creen muerta, y la entierran. Pero ya en esa tumba sin nombre en donde la dejan, Eva abre los ojos, y muy malherida se las arregla para llegar a la casa de su madre.

Eva, de orígenes muy humildes, vive junto a su hermana y su madre. Su padre ha cruzado la frontera y trabaja en los Estados Unidos desde hace muchos años; con él han perdido contacto. Ella es oriunda de Oaxaca, donde su familia tenía una tierra, pero el gobierno, con los impuestos impagables que imponía, terminó por echarlos y desplazarlos. Para ella su tierra es su identidad, su corazón. Así conocemos el entorno social del personaje, su origen, su identidad y su familia, rasgo común del *western*.

El gobierno les aconsejó a ella y a su familia que fueran a trabajar a la frontera. Pero allí las explotan. En la historia también están presentes no solo la familia de Eva sino las de miles de mujeres que desaparecen, y cuyos cadáveres son buscados por los parientes en los basurales, por ejemplo, en Loto Bravo, donde ha aparecido la mayoría. Los familiares también están presentes a la hora de ir a un juicio y manifestarse a la entrada de los tribunales.

Por otro lado, George, el director del diario *Chicago Centinel*, está interesado en el tema de los asesinatos de Juárez. Así convence a una de sus periodistas, Lauren Adrian, para que viaje a Juárez y redacte un artículo al respecto. Lauren considera que a nadie le interesa México, ella prefiere conseguir un puesto como corresponsal extranjera en Irak, donde se centra el foco de la atención pública, debido a la guerra que llevan a cabo los Estados Unidos. George convence a Lauren al plantearle que si ella logra investigar el tema, hará que a todos les interese. Debe cubrir esa historia, pues se trata de la desaparición y del asesinato de jóvenes mujeres, ante los que las autoridades no dan ninguna explicación, a pesar de la fuerte coincidencia que implica que la mayoría de las víctimas son empleadas en fábricas que están a lo largo de la frontera entre los Estados Unidos y México.

El arco dramático de la historia consiste en la transformación que van sufriendo Lauren y Eva, las dos protagonistas del film, en el marco de un

viaje a la periferia, en este caso Ciudad Juárez. Lauren Adrian aquí es presentada como una norteamericana de origen mexicano, que responde al arquetipo de veedora blanca. Esta heroína solitaria es fuera de lo común en tanto no está caracterizada como una bandida ni tampoco como un representante de la ley. Una singularidad de la trama es que se reivindica el rol de los medios de comunicación como el único control —no deseado— que llega hasta la periferia, en ausencia de la ley que era la presencia civilizatoria propia del *western*.

Lauren llega a Juárez y va hasta un diario local, *El sol de Juárez*, dirigido por un colega y ex pareja, Alfonso Díaz. En el pasado ambos habían tenido diferencias infranqueables respecto de cómo encarar la profesión. En Juárez, Alfonso se ha casado con Elena, y juntos tienen dos hijos. Él está muy comprometido con la ciudad, que se halla hundida en medio de una trama de corrupción y de miedo.

Los hechos alrededor de los cadáveres de mujeres son poco claros. Aparentemente nadie ha visto nada, tampoco hay sobrevivientes. Sin embargo, los periodistas se enteran de que una joven milagrosamente sobrevivió. Se trata de Eva, que junto a su madre busca ayuda en *El sol de Juárez*, absolutamente conscientes de que no podían recurrir a la Policía ni a las autoridades gubernamentales por la trama de corrupción enquistada en la ciudad.

Lauren y Alfonso escuchan la historia de Eva. Lauren presiente que esa será la gran historia que necesita para posicionarse en su carrera. Alfonso, sin embargo, le expone que no se trata tan solo de una buena nota periodística sino de la responsabilidad que ello conlleva, pues están en peligro Eva y también ellos mismos. Lauren lo convence de que haciendo pública la historia, lograrán proteger a Eva y que se investigue sobre lo que está ocurriendo en Juárez. Además, la atención sobre los hechos hará que el caso cobre importancia en la opinión pública.

Sin embargo, las cosas son mucho más difíciles de lo que Lauren y Alfonso suponen. Lauren también se contacta con Teresa Casillas, quien ha creado una agrupación que ayuda a las trabajadoras de las maquiladoras. Por esto, Eva se queda en la casa de Teresa, donde recibe cuidados y atención médica. Es en los breves momentos en que Eva recuerda Oaxaca, como

cuando es protegida por los periodistas y luego cuando se aloja con Teresa Casillas, que aparece el jardín.

Hay que destacar cómo es presentado el personaje de Teresa, en tanto es actor de una ONG: su organización trata de ayudar a las mujeres atacadas, pero le plantea a Lauren que es prácticamente imposible dar curso a una denuncia vía judicial, pues la justicia está cooptada. Las ONG y las familias de las jóvenes se presentan como las comunidades defensivas contra el otro, rasgo común del *western*. Aquí ese otro son los poderosos, los políticos y la Policía corrupta. Pero si estas ONG sobreviven, es por su ambigüedad, que las lleva a mantener buenas relaciones con el poder, en tanto que ayudan a estas mujeres.

La red de corrupción que envuelve el caso va complicando la situación de los periodistas, y todo se va haciendo más peligroso. Alfonso es apresado y logra salir; luego él y Lauren son perseguidos por una camioneta mientras sacan fotografías. Para despistar a los perseguidores, Alfonso le pide a Teresa que se lleve a Lauren a la fiesta de quince a la que ha sido invitada; ambas concurren junto con Eva. La quinceañera es la hija de don Felipe Salamanca. A esa fiesta concurren también un político de los Estados Unidos, el senador Rollyngs, que impulsa un proyecto para extender el tratado de libre comercio, el gobernador y el arzobispo locales y empresarios de Japón y de los Estados Unidos, dueños de las maquiladoras. Lauren le pregunta a Teresa quiénes son los Salamanca, y esta le cuenta que son los propietarios de las tierras donde se asentaron las maquiladoras. Y que sin los Salamanca prácticamente no habría existido tratado de libre comercio.

En medio de la fiesta, aparece un cantante colombiano: Juanes. En la fiesta Eva reconoce al atacante que estaba con el chofer. Lauren conoce a Marco Antonio Salamanca, con quien luego vivirá un breve romance. Lauren le pregunta a él quién es el hombre que Eva reconoció y así descubre que es Ari Rodríguez, perteneciente a una de las familias más poderosas de la región y que está protegido por la Policía. Por esto, Lauren comprende que hacer justicia respecto de él será una tarea casi imposible. Para los empresarios, tanto como para ambos gobiernos, es más barato encubrir el caso que hacer justicia.

Así, el argumento principal es el conflicto económico que enfrenta a débiles y a fuertes, rasgo común del *western*. Lauren, dispuesta a contar la historia, decide entrar a una de las maquiladoras haciéndose pasar por operaria. Para ello oscurece su pelo, y va a la casa de Eva para ponerse una ropa adecuada. Luego hace el mismo recorrido de Eva, y el chofer del micro la ataca. En un momento queda en medio de una fosa común llena de cadáveres de otras mujeres que han sido asesinadas. Así atrapan al chofer, pero el hombre que lo ayudaba no aparece.

Lauren escribe su artículo para el *Chicago Centinel*, pero un colega del diario le avisa que George no publicará su artículo. La única manera de lograrlo es viajar a Chicago y discutirlo personalmente. Antes de partir, Lauren le avisa a Eva que atraparon al chofer, pero no a Ari Rodríguez. Ante esto, Eva entra en pánico y decide huir y cruzar la frontera. Sin embargo, es deportada.

En tanto, Lauren llega a Chicago y en el diario descubre que George está reunido con el dueño del diario y con el senador Rollyngs, que estaba en la fiesta de los Salamanca y que no desea mala prensa en vistas de su proyecto para extender los alcances del NAFTA en el Congreso norteamericano. Lauren y George discuten. Ella lo insta a publicar su nota pese a todo. En ella culpa al NAFTA de lo ocurrido y responsabiliza a los gobiernos de México y de los Estados Unidos; sin embargo, George le dice que el periodismo de investigación murió, al igual que la máquina de escribir: «La agenda de la América corporativa es: libre comercio, globalización y entretenimiento».

Luego de eso, Lauren dice que igual publicará la historia. George le advierte que no podrá hacerlo, pues por contrato todo lo que escriba es del diario, al igual que ella misma. Pero Lauren responde que no tiene dueños. Por esto responde al arquetipo de una heroína solitaria, porque no pertenece a corporación alguna.

En tanto, en Juárez, Alfonso Díaz sufre un atentado y queda gravemente herido. Lauren, de regreso en la ciudad, llega al hospital y ahí se entera de la muerte de Alfonso.

Luego de eso, Lauren enfrenta a Marco Antonio Salamanca y le pregunta: «¿Qué eres?, ¿norteamericano o mexicano?». Salamanca le comenta que

hoy en día esos términos limitan. Lauren pregunta quién mató a Alfonso, y si Ari seguirá matando gente. Salamanca no responde a esas preguntas: solo contesta que hay dos tipos de leyes: unas para la gente rica, y el resto para los demás, y que él compra políticos en los dos países todo el tiempo. Se plantea así el vínculo entre los dueños de las maquiladoras y los criminales. La aplicación de la ley y el orden —rasgo propio del *western*— se ve condicionada en este caso por la corrupción y por la connivencia entre empresarios, policías y políticos de ambos gobiernos, tanto norteamericanos como mexicanos, quienes prefieren mirar para el costado.

A continuación, Lauren va hasta la colonia Napra para ver si encuentra a Eva. De repente se inicia un incendio. Y Lauren es atacada por Ari Rodríguez, que había estado siguiéndola. Pero llega Eva, que volvía luego de ser deportada, y ataca a Ari hasta dejarlo inconsciente. El fuego lo abrasa, y Ari termina muerto. De esta manera, el *argumento de la venganza*, característico del *western*, toma fuerza al final, en medio de tanta injusticia. Y todo empieza como termina: los incendios se producen porque en la colonia Napra no hay bomberos, ni tanques, ni agua. Lauren le dice a Eva que en adelante están solas y que deberán cuidarse la una a la otra, lo que muestra la preeminencia del desierto infernal, mostrando a este lugar de forma particularmente hostil.

El director focaliza en dos matices de la censura: por un lado, los diarios locales como el *Sol de Juárez*, sufren censuras, tiroteos en la redacción, requisas policiales, arrestos de sus directores y periodistas y hasta el asesinato de su director. En tanto, en los Estados Unidos, el país de la libertad de expresión, la censura es sofisticada, pero no por ello menos perversa. El dueño del *Chicago Centinel* es el presidente del sindicato del papel. Y junto con el senador que impulsa un proyecto para extender el NAFTA, presionan para que la nota no salga a la luz.

El tema que atraviesa toda la película es la búsqueda de la identidad. Con la particularidad de que, en este caso, es una adulta quien la encuentra por medio de la historia de una joven sobreviviente de dieciséis años. Lauren tiene recuerdos de sus padres inmigrantes mexicanos asesinados en los Estados Unidos, pero estos son recuerdos fragmentados. Aparentemente no le interesa México, es esa clase de chicana a quienes los mismos mexicanos

mirarían como alguien que se olvidó de sus raíces. Estos recuerdos son evocados mediante el recurso del *flashbacks*. Por otra parte, muchas situaciones entre ella y Eva se dan con un montaje paralelo, reforzando así el paralelismo entre las dos historias. Lauren se quedó huérfana y fue adoptada, por eso vivió el costado exitoso del sueño americano. Sin embargo, después de vivir los hechos de la película, comprende que pudo haber sido una de esas trabajadoras de Juárez.

Otro tema es el de la cosificación de la mujer por la sociedad globalizada. Como le plantea en un momento Alfonso Díaz a Lauren, de todo el mundo llegan a Juárez asesinos seriales y violadores. Otros utilizan a las chicas para películas condicionadas; o si no, para tenerlas trabajando largas jornadas por poca paga. Pero nadie se preocupa por garantizar la seguridad de las trabajadoras. No son importantes, porque además de pobres, aborígenes y en muchos casos desplazadas, son mexicanas y encima mujeres. Son las subalternas de las subalternas.

Pero esta cosificación se da también al otro lado de la frontera, y es Lauren Adrian quien se encarga de plantearlo. Se ha dedicado a lo que más ama, que es su profesión, para ello dejó de lado la posibilidad de tener pareja o formar una familia, y finalmente se da cuenta de que esa opción de vida no le ha servido para nada.

Por otro lado, se observa que *Bordertown*, al trabajar la imagen de las tumbas sin nombre en el medio de la inmensidad —como fue el caso de Eva—, toca un tema que tiene una larga tradición en el género del *western*. Esto es debido a que el *Fart West* se conquistó merced a las miles de vidas perdidas tanto de aborígenes que luchaban por no perder su territorio, como de colonos, soldados y bandidos que fueron a ganarlo para la nación norteamericana, muchos de los cuales no fueron enterrados por nadie. Para apelar precisamente a esas pretensiones de los Estados Unidos de anexar el territorio mexicano (y el latinoamericano después) y para construir ese mundo unipolar que el presidente Bush Hijo ha pretendido, se les debe dar derechos a esos ciudadanos. Esta película se adscribe a dos formas de representación. Por un lado, pertenece por los orígenes latinoamericanos de su director a la forma de rasgos autoetnográficos, ya que se compromete con los términos de la hegemonía dominante para dialogar con ella y dar cuenta

de su propia representación. Por otro lado, también se inscribe en la ficción crítica post 11 s, ya que se aleja de la mirada idílica de los Estados Unidos y su sistema-mundo y muestra los efectos no deseados del mundo unipolar que se está intentando construir. Y debido a las críticas de esta película al NAFTA, *Bordertown* no fue distribuida en las salas de cine norteamericanos y fue comercializada directamente en DVD. Por lo cual esta película podría dar cuenta de una especie de híbrido entre Hollywood y la industria del cine independiente de Hollywood.

Según el propio director, la película es un *thriller* enmarcado en la problemática de Juárez. Por esto se la puede también suscribir al cine negro.

Hasta aquí llegamos con el análisis de las películas del corpus. De esta forma cerramos también este cuarto de la tesis donde indagamos metodológicamente las genealogías del film noir, tanto critico como de reflexión. En ambos impera la crisis económica, política o social. Las problematicas de la inmigración y la delincuencia. Todos puntos en común que hemos expuesto. Los héroes solitarios pueden ser bandidos o marginales, a veces arrepentidos otras que tratan de reinvindicarse. También están los excluidos del sistema que luchan por incorporarse a la sociedad.

Capítulo 5. Analisis de los arquetipos

En este capítulo analizaremos, en primer lugar, los arquetipos de los sujetos latinoamericanos en el cine clásico norteamericano. Cuándo y cómo son vistos, en tanto arquetipos de nativos, héroes solitarios, bandidos, o veedores blancos. Asimismo revisaremos con especial atención la mirada hacia la mujer. Prestaremos atención también el sistema de estrellas, que supone tener en cuenta a los intérpretes que le dan vida a estos arquetipos. Asimismo, en este capítulo analizaremos los arquetipos de los espacios latinoamericanos en el cine clásico norteamericano. Cuándo y cómo son vistos, en tanto arquetipos el jardín-desierto, frontera y orfanato.

5 1. Análisis de las representaciones de los sujetos

5.1.1. Nativos

En *The North* (1982) todos los integrantes de la familia Xuncax y los habitantes de la aldea donde vive esta familia se presentan con el arquetipo de buenos salvajes, apacibles y hospitalarios, ya que tienen una vida tranquila. Pero además estos aldeanos son presentados con el arquetipo de subhumanos por su sumisión cultural y política. También están los miembros del Ejército guatemalteco que matan al padre de los Xuncax y a sus compañeros en forma sanguinaria. Luego van a buscar a los familiares y se llevan a la madre de la familia Xuncax: Lupe. Por esto, es decir, por su capacidad de destrucción de la etnia maya, son mostrados como seres subhumanos. Los hijos del matrimonio Xuncax que les sobreviven, Rosa y Enrique, así como otros migrantes que se encuentran en el transcurso del viaje que iniciarán los primeros por México, son vistos también como seres subhumanos que vienen huyendo de la muerte, ya que sus derechos son vulnerados.

En *Scarface* (1983) se nos muestra a Gina Montana con el arquetipo de ser bello por su apariencia estética y el atractivo sexual que provoca en los hombres, particularmente en Many Rivera. La madre de Tony y Gina es mostrada como buena salvaje debido a la aceptación de las normas. Tony y Many Rivera, así como otros recién llegados que llegaron en el Mariel y que

eran delincuentes en Cuba, son mostrados como seres subhumanos, por su capacidad de destrucción y de incidencia en la inseguridad y el crimen de Miami. Pero también por ser sobrevivientes de una dictadura de la cual huyen.

Además, son mostrados con el arquetipo de subhumanos todos aquellos que se autodestruyen drogándose, no importa si son anglosajones o latinos, tanto Elvira como Tony y Gina.

En *Romancing the Stone* (1984) la mayoría de los habitantes de los poblados que recorren Jack y Joan se destacan por su hospitalidad y su gentileza y son representados como buenos salvajes.

En *Commando* (1985) son subhumanos tanto el ex dictador Arius como su gente y los militares norteamericanos, como Bennet, a los cuales compra para ir matando al grupo de operaciones que logró que su dictadura fuese derrocada, dado su poder de destrucción.

En tanto que a Cindy se la muestra como un ser bello, como una mujer atractiva con un origen racial y étnico mixto; y también porque ayuda y colabora con el protagonista reiteradamente a lo largo de la trama, evitando que le disparen al principio, luego liberándolo del camión de policías; lo orienta con sus conocimientos sobre aviación.

En *Salvador* (1986) aparece María, a quien se la muestra como ser bello por la atracción sexual que genera en Richard, y de modo similar a otros personajes oriundos de El Salvador, que son apacibles, hospitalarios y aceptan las normas como buenos salvajes. Además, los habitantes salvadoreños, por su aceptación de las normas y del estado de cosas, son mostrados como buenos salvajes. Y por otra parte, el Ejército salvadoreño y la guerrilla son presentados como subhumanos por su poder de fuego y de destrucción a lo largo de la historia. También son mostrados como seres subhumanos los sobrevivientes que huyen de la dictadura y la guerra. Asimismo, se presentan como seres subhumanos todos aquellos que se autodestruyen drogándose, no importa si son anglosajones o latinos. En este caso particular, el mismo protagonista, que es Richard Boyle.

En *Predator* (1987) aparece Anna, una mujer que pertenece a la guerrilla y que en el arco dramático de la historia se nos va representando con el arquetipo de ser bello, no sólo por su preciosidad y su exotismo, sino por su

solidaridad con el protagonista. El Ejército Revolucionario de la guerrilla es presentado como compuesto por seres subhumanos, debido a su capacidad de destrucción.

En esta historia se presenta el monstruo predador, que adquiere una característica propia del infierno, se lo asocia con un ser demoníaco dado el rasgo de lo fantástico en el filme. (Categoría de Krotz que en primera instancia fue dejada de lado por su confusión con otras categorías, pero que vale la pena mencionar en tanto el tema puede ser retomado en otro trabajo de investigación, ya que aquí no va de la mano con lo latino, y esta cuestión de los seres demoníacos se vincula con el género híbrido de la fantasía de aventuras y del cine de terror, donde aparecen vampiros y hombres lobos, entre otros).

En *Delta Force II* (1990) se representa a Quiquina Esquilinta con el arquetipo de ser bello por su atractivo físico, luego de ser víctima de hechos sanguinarios colabora con el protagonista, por esto también entra en el arquetipo de heroína solitaria (ver más abajo). También los habitantes de la aldea donde vive Quiquina se presentan como buenos salvajes, apacibles y hospitalarios, ya que tienen una vida tranquila. Pero el narcotráfico irrumpe en sus vidas para destruirlos. Los narcotraficantes, empleados a sueldo de Cota, quienes cumplen órdenes sanguinarias, son presentados como seres subhumanos por su capacidad de destrucción.

Además, también en *Delta Force II* son mostrados con el arquetipo de seres subhumanos quienes se autodestruyen drogándose, no importa si son anglosajones o latinos: en este caso particular, los jóvenes que irrumpen para molestar en el restaurante donde están Scott McCoy y su amigo Bobby Chávez junto a la esposa.

En *Mc Bain* (1991) se presentan como buenos salvajes tanto los habitantes de la aldea de Vietnam de donde están yéndose los soldados norteamericanos como los de la aldea donde vive en Colombia la familia Santos. También Christina Santos es presentada como ser bello.

En *Mc Bain* (1991) son mostrados con el arquetipo de subhumanos los adictos que se autodestruyen con el consumo de sustancias ilícitas, no importa si son anglosajones o latinos, en este caso particular nos enteramos con el diálogo que mantienen Christina y Mc Bain en la cafetería, donde

ambos comentan las implicancias sociales de las drogas en ambas sociedades. Christina cuenta que el presidente Burke junto con el narco Simón Escobar permitió que circulara la droga entre la población y de este modo envileció a su pueblo. En tanto, Bobby McBain recuerda el concierto de Woodstock. Ambas situaciones refieren a la ruina que causa en las sociedades el consumo masivo de las drogas.

En *American Me* (1992) los habitantes del vecindario de Montoya Santana son presentados como buenos salvajes. También están Esperanza y July, que por su belleza y su calidez humana son presentadas como seres bellos. Además son mostrados con el arquetipo de seres subhumanos quienes se destruyen a sí mismos debido al consumo de sustancias ilegales, ya que abren la puerta a que sean víctimas de una venganza, tal como ocurre en el barrio de Montoya cuando su enemigo distribuye droga pura y causa una sobredosis masiva entre sus amigos y conocidos.

En *Clear and Present Danger* (1994) el personaje de Félix Cortez, con la identidad falsa de Roberto Landa, es mostrado como ser bello, por su atractivo sexual, su exotismo y su poder de seducción. Utiliza todo esto para seducir a la funcionaria Moira Wolfson, quien trabaja como secretaria del director del Federal Bureau of Investigation (FBI). Mediante esta relación con Moira, Cortez obtiene toda la información para hacer espionaje.

En *My Family* (1995) la familia Sánchez y su entorno de amigos y conocidos son presentados como seres bellos, por su hospitalidad y sus sentimientos de amor hacia la familia, las tradiciones y el trabajo. Y también como buenos salvajes, por su aceptación de las normas.

Particularmente está el personaje de Isabel Magaña, que es una refugiada salvadoreña que viene huyendo del horror de la guerra; Chucho Sánchez, que es víctima del gatillo fácil; y Jimmy Sánchez, que queda traumatizado al ver cómo la Policía dispara contra su hermano. Los tres personajes son mostrados como subhumanos.

En *Stand and Deliver* (1988) y en *Dangerous Minds* (1996) los estudiantes de Escalante y los de LouAnne al principio son mostrados como desinteresados y problemáticos y oriundos de barrios marginales que deben aceptar su destino de subalternos, y por lo mismo son presentados como subhumanos. Pero con el transcurso del arco dramático de las historias, se

los observa como seres bellos cuando sus respectivos docentes logran por fin llegar a ellos y generar un vínculo de empatía.

También se muestra como seres subhumanos a aquellos que se drogan, y es el caso del joven adicto que termina matando al estudiante Emilio Ramírez.

En *The Mask of Zorro* (1998) los habitantes del pueblo de Alta California que el Zorro protege son presentados como buenos salvajes por lo apacibles y por ser habitantes que no transgreden las normas. En particular son vistos además como espectadores que sólo se limitan a aplaudir al héroe que lo arriesga todo para salvarlos. Es decir, son representados como clásicamente han sido vistos los buenos salvajes. La esposa de Diego de la Vega, Esperanza, y la hija de ambos, Elena, son presentadas como seres bellos.

Traffic (2000) presenta con el arquetipo de ser bello a Elena Ayala, esposa del distribuidor de droga de los hermanos Obregón en California. El atractivo sexual que provoca tanto en su esposo como en el amigo de ambos es lo que la lleva a estar a merced del socio de su esposo. Este hombre la ahoga económicamente sin decirle que tiene dinero disponible para que ella y su hijo no pasen necesidades, ya que el esposo dejó esa previsión por si le llegaba a pasar algo. Esta situación es la que la lleva a tomar decisiones drásticas para poder salvar a su esposo y mantener la seguridad de su hijo. De esta forma Elena pasa a contratar a un sicario para que mate al testigo que tienen contra su marido y haciendo un nuevo trato con los hermanos Obregón.

En *Blow* (2001) la mujer de Jung se presenta como ser bello por la mezcla de salvajismo y atracción sexual que genera en su marido, dicho de otra manera, la capacidad de seducción de su exotismo.

En *Collateral Damage* (2002) el niño colombiano adoptado por Claudio y su mujer es presentado como buen salvaje, un huérfano desprotegido que ha perdido a sus padres.

En *Once Upon a Time in México* (2003), Carolina, la difunta pareja del mariachi, y la agente Ajedrez son mostradas como un seres bellos debido a su atractivo físico y su exotismo.

A lo largo de *Crash* (2004), hay tres personajes que jamás se resquebrajan, que no tienen un quiebre, es decir un costado oscuro, a diferencia del resto. Los tres tienen en común su origen latino. La inspectora (centroamericana)

es presentada como una profesional que trata de cumplir con su deber. Sufre una discriminación constante por ser latina. Todos la confunden con mexicana, la llaman «Espalda Mojada», apodo peyorativo que alude a los mexicanos que atraviesan la frontera ilegalmente. Mantiene una relación sentimental con su compañero de trabajo, que es afroamericano, pero este le oculta a su madre que está saliendo con una mujer latina. Es presentada como buena salvaje por ser una habitante de los Estados Unidos que no transgrede las normas y tampoco resulta ser invasiva. También es presentada como un ser bello por su exotismo y su atractivo físico.

El cerrajero (norteamericano de origen latino) es mostrado como un honesto trabajador, pero siempre es acusado de ser pandillero. Estos prejuicios que sufre tienen que ver, además, con las características de su vestimenta, sus tatuajes y su corte de cabello. Sin embargo, se lo muestra como un sacrificado padre de familia que ha tenido que mudarse muchas veces por tiroteos e inseguridad en los barrios pobres donde ha vivido. Es un honesto trabajador que sólo busca lo mejor para su familia. Pese a que sufre la discriminación, la frustración por la falta de una vida mejor y el miedo, como los demás personajes de origen latino en esta película, nunca transgrede las normas. Por esto responde a las características del buen salvaje.

La mujer que limpia la casa del fiscal (norteamericana de origen latino) es quien auxilia a la mujer de este cuando es víctima de un accidente doméstico y nadie puede ir en su ayuda. También sufre la discriminación y escucha a la esposa del fiscal todo el tiempo hablando mal de los latinos, diciendo que son pandilleros, ladrones y adictos. Por esto es mostrada como una buena salvaje en tanto un ser dócil y hospitalario.

Estos tres personajes, por ser presentados con el arquetipo de buenos salvajes, guardan similitud con el personaje del niño huérfano de *Collateral Damage* (2002). En ambas películas los personajes latinos también son presentados como subhumanos por su sumisión cultural y política.

En *Apocalypto* (2006), los habitantes de la aldea de Garra Jaguar se presentan en cambio como seres bellos, apacibles y hospitalarios, ya que tienen una vida tranquila, lejana a los vicios de las sofisticadas

civilizaciones que luego irrumpirán en su mundo para destrozarlo. Es decir, son representados como clásicamente han sido vistos los buenos salvajes. En *Apocalypto* los personajes de la tribu de pescadores que fueron arrasados y están en busca de un nuevo comienzo son presentados como buenos salvajes que buscan cobijo y un nuevo comienzo, pero también con el arquetipo de seres subhumanos que traen en sus rostros el horror del infierno. Estas características los hacen similares al niño huérfano de *Collateral Damage* (huérfano colombiano) y los personajes latinos en *Crash.*

También los cazadores del imperio maya que capturan a Garra Jaguar y a su pueblo son seres subhumanos, pero en este caso particular, por su capacidad de destrucción de aldeas, capturan a sus habitantes y tienen ritos crueles y sanguinarios.

En *Miami Vice* (2006), Isabella es una bella mujer cubana de origen asiático, que es pareja de Montoya y tiene un romance con el agente Sonny Crockett. Esto la caracteriza como un ser bello por la atracción sexual que genera tanto en este agente, como en su pareja Montoya y en el mismísimo Yero. Este es un punto en común con el personaje de Gina Montana en *Scarface*, Cindy en *Commando*, Elena Ayala en *Traffic*, la esposa de Jung en *Blow*, Carolina y Ajedrez en *Once Upon a Time in México*, y el personaje de la inspectora latina en *Crash.*

Pero también Isabella es mostrada como buena salvaje, en el sentido de la indefensión que la ha llevado a tomar el rumbo equivocado cuando le explica a Crockett que se ha quedado sola desde los dieciséis años, debido a la muerte prematura de su madre.

En *Bordertown* (2007) las trabajadoras mexicanas que son explotadas por las maquiladoras y también son víctimas de asesinatos impunes son presentadas con el arquetipo de seres subhumanos para las autoridades gubernamentales de los dos países: México y los Estados Unidos, que no hacen nada por protegerlas, y así aparecen ante los ojos de los empresarios que son dueños de estas empresas multinacionales. Pero también son presentados como seres subhumanos por subordinación política. Esto guarda relación con los personajes latinos de *Crash.*

En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) los nativos o pueblos originarios que se van encontrando a lo largo del recorrido por distintos lugares de América Latina son presentados como seres bellos, pues llevan una forma de vida totalmente opuesta a los ciudadanos de las metrópolis imperiales. No conocen de intrigas ni de conspiraciones de política internacional. En este sentido, estos personajes se asemejan a los seres bellos de *Apocalypto*. Son presentados como buenos salvajes por su hospitalidad y su indefensión. Un ejemplo de esto es cuando Irina Spalko y su gente en uno de los momentos finales los matan a mansalva para que no los molesten. También son presentados como seres subhumanos por su sumisión política. Un parecido con *Crash* y *Bordertown*.

En *Machete* (2010) la caracterización de los migrantes latinos como seres subhumanos es mostrada por medio de la opinión de los antimigrantes y racistas de esta historia. En los cortos publicitarios de la campaña del senador Mc Lauhglin se habla de ellos como una plaga de insectos que está invadiendo la sociedad; esta subhumanidad, catalogada como tal por la mirada anglo, también está presente en las escenas de cacería por parte de Von Jackson. Esta característica los emparenta con los seres subhumanos de *The North*, *Salvador*, *Delta Force II*, *My Family*, *Crash*, *Bordertown* e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*.

También están la agente de migraciones Santana Rivera y Luz o *She,* que son mostradas como seres bellos por su atractivo físico; y mediante el arquetipo de heroínas solitarias: a Santana Rivera como una incorruptible mujer de la ley, y a Luz o *She* como una bandida protectora del pueblo.

En *Fast Five* (2011), la mujer de Vince (brasileña) es un ama de casa hospitalaria con los recién llegados a quienes atiende, por lo que es presentada como buena salvaje.

La oficial Elena Neves (brasileña) puede ser presentada también como buena salvaje por ayudar y orientar en su investigación al equipo de agentes norteamericanos que llegan a Brasil. Estos dos personajes guardan similares características con los buenos salvajes de las películas *Collateral Damage* (huérfano colombiano), *Crash* (latinos), *Apocalypto* (pueblos arrasados) e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (aborígenes).

Por su belleza y sus orígenes latinos, Mía es mostrada como un ser bello desde su exotismo. Esto la asemeja con la esposa colombiana de Jung en *Blow* (2001), con Ajedrez en *Once Upon a Time in México,* con la inspectora de origen centroamericano de *Crash* y con Isabella en *Miami Vice*.

5.1.2. Héroes solitarios

A lo largo de los análisis del corpus se observó una repetida visita y homenaje a los héroes y víctimas de los grandes carteles de la droga, con particular énfasis el caso de Enrique «Kiki» Camarena, responsable, gracias a su trabajo como agente encubierto de la DEA, de que se destruyera el Rancho Búfalo, donde había una plantación de marihuana de más de mil hectáreas. Esta repetición en poner de relieve a héroes y víctimas de los carteles de la droga se vincula con lo que ocurre en el *western* clásico, en que se homenajeaba de forma reiterada en diferentes películas, entre otros, a George Custer y a sus hombres, el Séptimo Regimiento de Caballería, cuando seiscientos soldados se inmolaron junto a Custer, luchando contra seis mil guerreros aborígenes. Esto podría ser una particular manera de relacionar los sucesos pasados con los presentes. Se busca homenajear al Estado norteamericano, pero también a los caídos y a sus familias, levantando la moral del cuerpo burocrático al cual pertenecían.

En *The North* Rosa y Enrique Xuncax son respectivamente una heroína y un héroe solitarios ya que no pertenecen a corporación alguna. El acto de heroísmo que implica partir de Guatemala, atravesar México y cruzar la peligrosa frontera con los Estados Unidos sólo persigue su propio sueño de llegar al Norte.

En *Scarface* la historia nos muestra de forma tácita a héroes que no se ven, y se trata de los hombres de la ley, la Policía y las agencias gubernamentales que siguen trabajando en silencio para atrapar a los delincuentes.

Cuando Tony deja al banquero Jerry por querer aumentarle el porcentaje para lavar dinero de la droga, Many Rivera lo contacta con otro banquero que le cobra un porcentaje menor, se trata de Seidelbaum, quien finalmente resulta ser un oficial de policía encubierto y es el responsable de la cámara

oculta que lleva a Montana a tener que dar cuentas ante la ley. Por su parte, Montana nos trae la figura del solitario, del *western*, que aquí asume la caracterización de bandido peligroso, huyendo del comunismo cubano. Además de los agentes de migraciones que se sienten impotentes ante la política garantista de los derechos humanos de Jimmy Carter, está el Dr. Gutiérrez, un hombre de nacionalidad boliviana que se prepara para denunciar ante los organismos internacionales las organizaciones criminales de la droga y a los funcionarios corruptos de su país que están involucrados. Hay que destacar la semejanza entre el Dr. Gutiérrez y el profesor Escalante en *Stand and Deliver*, ambos de nacionalidad boliviana, que luchan en forma desigual por lograr objetivos que parecen inalcanzables: Dr. Gutiérrez trata de evitar que su país sea cooptado por funcionarios ligados al narcotráfico, y Escalante lucha para que sus estudiantes salgan adelante por medio de la cultura del esfuerzo. Ambos persiguen sus objetivos sin contar con apoyo de las respectivas autoridades que hacen a sus aéreas de incumbencia, en el caso del Dr. Gutiérrez serían las fuerzas de seguridad, y en el caso de Escalante, el cuerpo docente de la escuela preparatoria donde trabaja.

En *Romancing the Stone* Joan y Jack son respectivamente una heroína y un héroe solitarios, que se manejan con su propia individualidad y persiguen sus propios objetivos.

En *Commando, Predator, Delta Force II, Mc Bain, Clear and Present Danger, Traffic, Collateral Damage, Miami Vice* y *Fast Five,* los personajes masculinos responden al solitario del *western* clásico con su estampa del incorruptible Marshall del Oeste que llega como funcionario, como un control no deseado para las periferias. Están en coincidencia con el veedor blanco de Pratt (2011) (ver apartado: «Veedor Blanco»).

En *Commando* tanto el coronel John Matriz como Lawson y Forrestal, integrantes de un grupo comando de operaciones de las Fuerzas Especiales del Ejército de los Estados Unidos, son mostrados como héroes que se han retirado, y Lawson y Forrestal son además, siguiendo a Vanhala (2011: 144) víctimas «no combatientes»: eran personal militar que en el momento del hecho estaban desarmados o fuera de servicio y mueren asesinados en atentados.

En *Salvador* el obispo Arnulfo Romero, John Cassidy, Cathy Moore y las misioneras entran dentro de la categoría de héroes solitarios cuyas acciones heroicas y desprovistas de egoísmo sellan sus destinos, ya que terminan sufriendo torturas o muriendo. Richard Boyle evoluciona a lo largo de la historia hasta convertirse en héroe, en la medida en que observa la realidad salvadoreña, por su parte también el embajador de los Estados Unidos, Robert White, que busca resolver por sí mismo las injusticias y los asesinatos como el de las religiosas americanas, sin contar con apoyo político alguno.

En *Stand and Deliver* y en *Dangerous Minds* los héroes solitarios son docentes, que deben lograr que a sus estudiantes les llegue el conocimiento, para lo cual deben superar problemas y adversidades personales. En este sentido, también existe coincidencia con el veedor blanco de Pratt (2011) (ver apartado: «Veedor Blanco»).

En *Delta Force II* observamos a Quiquina Esquilinta, quien además es presentada con el arquetipo de heroína solitaria, ya que luego de perder a su marido y a su hijo, ayuda y le da apoyo logístico en Colombia a Scott Mc Coy y termina perdiendo la vida.

En *My Family* varios miembros de la familia Sánchez son mostrados desde el arquetipo de héroe solitario: el padre por ser fiel a sus principios del trabajo duro y decente, como motor para sacar adelante a la familia; la madre porque pese a ser deportada logró volver a salvo y llevar adelante su familia sin perder sus valores; el Californio porque se mantiene fiel a su pasado y considera que el lugar donde ha nacido todavía es México y pide ser enterrado en el terreno de su casa.

En *The Mask of Zorro* el personaje de Diego de la Vega es el héroe solitario ya que sus gestos desprovistos de interés propio lo han llevado a perderlo todo, incluso su propia familia. También lo es Alejandro Murrieta, a quien lo guía la venganza por su hermano muerto y por proteger a su pueblo.

En *Collateral Damage* el bombero Gordon Brewer (norteamericano) es presentado como el héroe solitario de esta historia, quien ha perdido a su familia. Llega a Colombia en busca de los asesinos de su gente, a cobrar venganza. Pero además lleva adelante hechos que ayudarán al resto de la sociedad, sin que a él le reporten beneficio alguno. Por ejemplo: destruye

por completo un asentamiento donde se produce pasta base, impide otro atentado que se está por perpetrar en los Estados Unidos y adopta a un niño colombiano huérfano. No responde a ningún jefe, ni a un gobierno; sólo a su propio código moral.

En *Once Upon a Time in México* existen dos héroes solitarios, es decir, dos personajes que realizarán actos desprovistos de interés personal: uno es el mariachi (mexicano), quien lo ha perdido todo, al parecer está retirado de la actividad en la lucha contra el narco, y salvará al presidente; y el otro es el ex agente Ramírez, que vigila y matará al capo narco Barillo.

En *Apocalypto*, Garra Jaguar evoluciona a lo largo de la historia hasta convertirse en héroe, en la medida en que vence o supera su inocencia o sus miedos iniciales para poder recuperar a su mujer y a su hijo. Es un héroe «familiar» en el sentido de que los beneficiarios de su coraje son los integrantes de su núcleo social más íntimo. Este héroe solitario se diferencia de los que hemos visto hasta ahora y de los que veremos a continuación.

En *Miami Vice* los héroes solitarios son los detectives Ricardo Tubbs y Sonny Crockett, quienes para poder dar con el soplón de una de las agencias gubernamentales, se infiltran en esta organización delictiva arriesgando su propia integridad tanto como la vida de sus familias.

En *Bordertown* las heroínas solitarias son Lauren Adrian (norteamericana de origen mexicano) y Eva Giménez (mexicana). Por comunicar la verdad de los acontecimientos de Juárez, Adrian sacrifica su seguridad y su carrera. También Eva Giménez pone en riesgo su seguridad y su propia vida para testimoniar en favor de la verdad. Por último se encuentra Alfonso Díaz (mexicano), que es presentado como un héroe solitario**,** pues se arriesga diciendo la verdad en el diario del cual es editor, ha recibido muchas amenazas, y finalmente es asesinado. También guardan similitud con los héroes de *Once Upon a Time in México* por la nacionalidad: en una el héroe solitario es de México, y en la otra es de los Estados Unidos, pero de origen mexicano.

En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, el profesor Indiana Jones ha sido héroe de guerra en la Segunda Guerra Mundial, viaja a la periferia a buscar a un amigo que ha desaparecido en confusas circunstancias. Este héroe solitario guarda similitud con el de *Collateral*

Damage, pues se trata de un norteamericano de origen anglosajón, y ambos además están fuertemente anudados a sus familias.

En *Machete* los héroes son el ex agente mexicano Machete Cortez, Luz/*She* (norteamericana de origen mexicano), Sartana Rivera (norteamericana de origen mexicano) y el hermano cura de Machete (mexicano). En Machete y en Sartana el heroísmo radica, en primer lugar, en su cualidad de agentes de la ley incorruptibles; en el caso de Machete, esos principios le costaron su familia y su carrera. El heroísmo de Luz/*She* es singular, distinto de los otros dos personajes, ya que está fundado en su solidaridad desinteresada hacia los inmigrantes latinos, ayuda que la hace ser perseguida por la ley. En tanto que el hermano cura de Machete es ahora un sacerdote que intenta hacer lo mejor por su comunidad, en el pasado fue un agente federal mexicano incorruptible al igual que su hermano. Por ayudar a Machete muere crucificado y torturado; en todo esto radica su heroicidad. Hay similitud en la nacionalidad de los héroes solitarios (son mexicanos o bien norteamericanos de origen mexicano) en las películas como *Once Upon a Time in México* y *Bordertown*.

En *Fast Five* los héroes son Dominic Toretto (norteamericano de origen latino), su hermana Mía Toretto (norteamericana de origen latino), su cuñado Brian O' Connor (norteamericano de origen anglosajón), su amigo y ex socio Vince (norteamericano de origen anglosajón) y el resto de su equipo de trabajo: Roman Pearce (norteamericano, de origen afroamericano), Tej Parker (norteamericano, de origen afroamericano), Han Lue (norteamericano, de origen asiático), Tego Leo (dominicano), Rico Santos (dominicano), Gisele Yashar (norteamericana de origen israelí), quienes son héroes solitarios ya que no responden a corporación alguna, tienen una enorme pertenencia a sus equipos de trabajo, a los que ven como su familia.

El agente del FBI Lucke Hobbs, con la matanza de su equipo de trabajo, se muestra como un héroe solitario que no responde más que a su código moral y se une a Dominic y su gente para vengarse por la muerte de su gente. Elena Neves (brasileña) es la oficial de tránsito que solicita Hobbs para que sea su traductora. Ella se ha enlistado en la Policía a raíz del asesinato de su esposo, un oficial de la misma fuerza local a manos de los sicarios de Reyes.

Esto la convierte en otra heroína solitaria que busca imponer la ley pese a que la Policía local está totalmente comprada por el jefe narco; y no puede ser comprada a diferencia de sus otros compañeros.
En estos héroes solitarios hay similitud, por el origen multicultural, con la película *Miami Vice.*

5.1.3. Bandidos

A lo largo de los análisis del corpus se observó una reiterada referencia al crimen organizado, al prontuario delictivo de Pablo Emilio Escobar Gaviria, uno de los míticos líderes del Cartel de Medellín, y a sus socios, como Carlos Ledher, y otras organizaciones delictivas asociadas a este famoso cartel colombiano, como el Cartel de Cali. Por otra parte, también a Amado Carrillo Fuentes, «El Señor de los Cielos», junto a los carteles mexicanos tales como el de Juárez y el de Guadalajara o Jalisco.
Esta repetición en poner de relieve graves hechos criminales que tienen que ver con los grandes bandidos que el Estado norteamericano combatió se vincula con lo que ocurría en el *western* clásico, en que se recordaba a bandidos tan peligrosos como Billy el Niño, Frank y Jessy James, Butch Cassidy y Sundance Kid, entre otros.
Esto podría ser una particular manera de evocar los sucesos pasados con los presentes. Es decir, el Estado norteamericano atrapó a los antiguos bandidos, que luego fueron plasmados e idealizados en el *western* clásico. Y también venció al Cartel de Medellín. Además, muchas veces se enmascara que se está hablando de esto con nombres y referencias ficticias o solapadas, mientras en paralelo la justicia estaba buscando a los líderes del Cartel de Medellín, y luego se habla directamente de estos sucesos, cuando ya se había atrapado a los respectivos delincuentes. Esto es lo que ocurre en las últimas películas: se lo muestra al personaje de Escobar con cierta admiración, pero no por hacer apología de sus fechorías sino más bien para homenajear al Estado norteamericano, que para Hollywood y sus producciones fue quien venció a uno de los delincuentes más peligrosos del siglo XX. Lo mismo ocurre con los capos mexicanos como Amado Carrillo Fuentes, entre otros. Algo similar podríamos plantear en las diferentes

representaciones que en Hollywood se hacen del Che Guevara, en las que suspicazmente se lo muestra como atractivo, después que fue vencido por el Estado norteamericano en Bolivia. Es decir, lo que se busca es un homenaje no sólo a los Estados Unidos sino al cuerpo burocrático que participó en esos sucesos, tanto como a los familiares de los caídos en diferentes operaciones militares y de inteligencia, a través de la valorización de los antagonistas a los que se logró vencer.

De esta forma el cine de Hollywood bucea entre los arquetipos y los estereotipos, siguiendo Bhabha (2002: 91); el uso del estereotipo es muy específico y está vinculado a una intención de gobernabilidad. Este uso se sostiene en cuestiones políticas y económicas, pero también culturales y raciales.

Para Fojas (2011) el del bandido no solo es uno de los estereotipos más perdurables de los mexicanos en la historia de Hollywood, sino también el centro simbólico y el ícono cardinal de lo que ella llama una narrativa del límite fronterizo. Para esta autora el bandido mexicano continúa viviendo en Hollywood mediante varias encarnaciones y múltiples géneros, muchos de los cuales se cruzan con el cine fronterizo, incluidos los *westerns*, las películas sobre narcotráfico, las de pandillas urbanas y las pertenecientes al género de inmigrantes. El bandido rara vez permanece sin ser castigado o desafiado por su antagonista, el personaje que representa la ley, generalmente el Texas Ranger, el agente de la patrulla fronteriza o el agente de la DEA. También podemos decir que, tal como señala Glick (2010), las películas en las que Pancho Villa fue criminalizado por Hollywood no tratan específicamente del Viejo Oeste, pero guardan gran similitud en tiempo y espacio y muchas veces son catalogadas de *westerns*. Estas películas no fueron recibidas con pasividad por el público latino, por ejemplo, la película *Viva Villa* (1934) tuvo drásticos cambios luego de la mala acogida de parte del gobierno mexicano y de la viuda del caudillo mexicano. Con posterioridad, sin nombrar a esta figura histórica, se han creado personajes que guardan enormes similitudes con Villa. (Ver apartado: «El sistema de Estrellas»).

En *Scarface* está Tony Montana, quien es un bandido peligroso por su deseo de dinero y poder desmedido. Sin embargo, son más peligrosos que el

propio Montana sus jefes pertenecientes a las elites de América Latina, que controlan el negocio del narcotráfico, Frank López y Omar Sosa. Lo mismo ocurre con el exitoso abogado penalista George Sheffield quien, por una muy buena suma de dinero, toma el caso para defender a Tony por las acusaciones de lavado de drogas debido a la cámara oculta que le hizo Seidelbaum. También el detective Mel Berstein es un corrupto, por lo cual es mostrado como un bandido traidor que da lugar a una ola de crímenes.
En *Romancing the Stone* está el ministro Zolo como el bandido peligroso abyecto ligado a la corrupción y el poder local. Mientras que Ralph e Ira son dos bandidos de la venganza de sangre ya que pertenecen a su propia familia.
En *Delta Force II, Mc Bain* y *Traffic* el bandido peligroso es el narcotraficante con vínculos directos con el poder local.
En *American Me, Carlito´s Way* y *Blow* el protagónico está llevado adelante por un bandido de la venganza de sangre que indaga y reflexiona sobre su pasado. Este bandido tiene su grupo de pertenencia. Montoya es el líder de la Eme, Briganti no puede desligarse de la gente de su barrio, que son delincuentes del Harlem Latino. Mientras Jung se suscribe al Cartel de Medellín.
En *Clear and Present Danger* Escobedo es un bandido peligroso del Cartel de Cali, y son bandidos traidores tanto los corruptos agentes de la CIA como el ex agente de espionaje cubano Félix Cortez.
En *The Mask of Zorro* los bandidos protectores del pueblo son Diego de la Vega y Alejandro Murrieta, quienes se esconden con falsas identidades y son protegidos por los sacerdotes y el pueblo.
En *Traffic* el capo del narco Ayala es un bandido peligroso por liderar una red de narcos, pero también lo es el general Salazar mexicano, que se hace pasar por incorruptible hombre de la ley cuando está operando para otro cartel de la droga.
En *The North, Scarface, Commando* y *Salvador,* se da la presencia del bandido traidor y peligroso asociado a las dictaduras en América Latina, sean de izquierda o derecha y cuyos integrantes de cuerpos militares violan las libertades individuales y los derechos humanos. También está presente esta cuestión en *Romancing the Stone* en el personaje de Zolo.

En *Blow* Diego Delgado (colombiano) puede ser clasificado como bandido, en tanto traidor para con sus propios compañeros, y peligroso por lo impredecible de sus acciones, ya que no tiene códigos ni lealtades que respetar.

También en esta película Pablo Escobar (colombiano) es presentado como bandido, y el jefe de Jung y capo de la organización para la cual trabaja se ve como un profesional del crimen al cual no le gustan los problemas ni los errores. El propio George Jung (norteamericano) se presenta a sí mismo como un bandido caído en desgracia que está pagando con prisión los delitos cometidos. Por la suscripción de este personaje como el hombre de Escobar y por considerarlo como a este capo del narco, es presentado como bandido de la venganza de sangre ya que responde a un grupo de pertenencia, en este caso al Cartel de Medellín. Tanto Delgado como Escobar y el propio Jung son mostrados como peligrosos por haber liderado las redes del narcotráfico.

En *Collateral Damage* nos encontramos con el guerrillero Claudio Perrini (colombiano), mostrado como bandido de la venganza de sangre al suscribirse a un grupo que opera fuera de la ley para vengar los actos criminales de su propio gobierno, tanto como el de los Estados Unidos, y como bandido peligroso por permitir que en el territorio que ellos regentean se produzcan drogas ilegales para financiar a la guerrilla. También es considerado así porque al ingresar a territorio norteamericano y poner una bomba, se ha convertido en un terrorista peligroso. A medida que trascurre la trama, sabemos que antes fue un maestro de escuela que vio cómo en un enfrentamiento entre militares norteamericanos y guerrilleros mataron a su hija. Es decir, se lo describe anteriormente como un ser hospitalario y pacífico (buen salvaje) que al ser agredido injustamente sufrió un cambio radical.

Selena (colombiana) es la esposa de Claudio, y al principio es presentada como una mujer dócil y sumisa que ama a su marido, es decir como un ser bello y por ende otra víctima más de Perrini, a quien pese a sus actos criminales, no puede dejar. Pero luego se descubre que ella comparte las ideas y las acciones de su marido. Y que también es un ser peligroso que ha

ayudado a Claudio en todos los atentados perpetrados, y traidora por intentar engañar a Gordon.

Félix Ramírez (norteamericano de origen latino) fabrica pasta base para la guerrilla, es presentado como un bandido traidor a su patria que hace todo por dinero y está en connivencia con los terroristas. Solo busca juntar dinero para grabar un disco, su interés y su vocación están en el entretenimiento. No le interesan ni las ideologías, ni las consecuencias que sus propios actos tendrán para su nación.

En *Once Upon a Time in México* el agente Sands (norteamericano) es un bandido traidor por su corrupción: aprovecha su cargo de agente norteamericano para hacer sus propios negocios millonarios. El agente Sand tiene una similitud con el policía corrupto de *Crash*.

También la agente Ajedrez (mexicana) es presentada como corrupta; finalmente sabemos que se infiltró en la AFN para ayudar a su padre, el capo narco Barillo. Otro bandido es Armando Barrillo (mexicano), un jefe narco presentado como ser peligroso. Sin embargo, en este punto hay que decir que tanto Ajedrez como Barrillo son presentados como bandidos de la venganza de sangre por responder a su propia gente. También está Cucuy (mexicano), un matón a sueldo, mostrado como ser peligroso y desleal que se vende al mejor postor. Mientras que el Mariachi se esboza además como bandido protector del pueblo, que es protegido por la población y que vive entre sus habitantes.

En *Crash* nos introducimos con un formato en que todos los personajes al parecer están claramente definidos, pero a lo largo de la trama la gran mayoría rompe con estos patrones. Los dos jóvenes que roban camionetas (afroamericanos) claramente son mostrados como bandidos. Por un lado, son vistos de este modo por los prejuicios de los anglicanos, pero está presente el hecho de que ellos son realmente bandidos por sus propias acciones. Uno de ellos termina muerto por un policía accidentalmente, y el otro en uno de sus robos salva a víctimas de la trata de personas y las libera, por lo que se vuelve un héroe sin buscarlo.

El comerciante (persa) es mostrado como un honesto trabajador, pero es acusado de ser peligroso, y por ello es confundido con los árabes. Sin embargo, por toda esta situación de enojo cotidiano por esas agresiones

injustas e infundadas, tiene su día de furia y está dispuesto a atacar, por lo que su enojo y su rabia lo convierten realmente en un ser peligroso**.**

Tanto los asaltantes afroamericanos como el comerciante persa deciden accionar como bandidos en venganza por la discriminación sufrida por pertenecer a una determinada etnia. De alguna forma también responden al bandido de la venganza de sangre.

El policía (anglosajón) que manosea a una mujer es presentado como corrupto que abusa de su poder como agente de la ley y transgrede las leyes que debiera defender; también se lo muestra como un racista. Luego nos enteramos de que todo esto ocurre por su propio enojo con su vida, y al final termina mostrándose como héroe arriesgando su propia vida para salvar a una mujer en peligro (la misma que antes había manoseado).

El fiscal que tapa un caso de racismo para que no peligre su candidatura en las elecciones es presentado como deshonesto y ambicioso de poder. En ese sentido, también es mostrado como un hombre con doble moral, que se burla de las normas y de las leyes que dice defender. Por lo cual es presentado como un bandido traidor, alguien profundamente incluido en la sociedad, pero que no tiene escrúpulos en tapar delitos para sobresalir en las elecciones.

El tratante de personas (chino) es visto como ser peligroso por su avaricia/codicia desmedida por conseguir dinero, lo que lo lleva a hacer cualquier cosa por conseguirlo, incluso vender personas.

En *Miami Vice* Isabella es la encargada de negociar los términos económicos, el manejo de la red de lavado y el blanqueo del dinero. Por esto, ella también puede calificarse como un ser peligroso: por su capacidad de trabajo en la red criminal.

En *Miami Vice* José Yero es un bandido con un rol específico dentro de una red criminal internacional, es considerado como ser peligroso por pertenecer a los AUC, los paramilitares derechistas de Colombia, por esto también es bandido de la venganza de sangre ya que responde a un grupo de pertenencia. Se encarga de operaciones de inteligencia y de contrainteligencia tanto como de perseguir, investigar, torturar y matar a quienes son considerados traidores ante la organización; todas estas tareas que otros no harían Yero las realiza con asertividad. Este hombre es el que

hace la logística y la inteligencia de la organización. Es el encargado de comprar voluntades y soplones en las agencias gubernamentales. El arco dramático de la historia presenta a estos soplones, pero están omnipresentes a lo largo de la trama como bandidos traidores y corruptos. También nos encontramos con asociaciones que Yero contrata para sus encargos, como la Hermandad Aria, los integrantes de estos colectivos también son presentados como bandidos de la venganza de sangre ya que responden a su propia gente.

José Yero, a diferencia de Diego Delgado (colombiano) en *Blow,* no es un capo de la organización criminal sino un empleado; y a diferencia de Perrini y su esposa (colombianos) en *Collateral Damage*, tampoco es un terrorista con ideales de liberar Colombia. Sin embargo, su peligrosidad está relacionada con la situación particular de Colombia. Su dinero lo invierte en discotecas en distintas partes de América Latina, es decir, está más interesado en el entretenimiento —una de las consecuencias de la globalización— que en las ideologías. José Yero es un personaje que nos brinda la posibilidad de ver cómo ha evolucionado la representación de la peligrosidad del latinoamericano, y más específicamente del colombiano, de una década a otra. Y en ese sentido podemos decir que la peligrosidad ha mermado, pues se trata de un delincuente común que es peligroso, pero que ya no posee ni poder, ni adscribe a ideología alguna.

Otro bandido es Jesús Arcángel Montoya, jefe directo de José Yero y el jefe más alto visible de esta organización criminal globalizada. Es un bandido de guante blanco, que da las órdenes, pero que no se mancha las manos. No sabemos a ciencia cierta de qué nacionalidad es, se nos dan indicios de que es un hispano porque escucha noticieros en español. Es un ser sin arraigo y que además prescinde de los códigos del mundo de los bandidos: cuando alguien deja de serle útil, lo manda a eliminar, por lo cual también es caracterizado como un traidor. Esta es una similitud con el fiscal de *Crash*.

En *Bordertown,* Ari Rodríguez (mexicano) es el bandido peligroso y corrupto por sus turbias relaciones con el poder, que le otorgan total impunidad para sus actos sanguinarios, en las que radica también su peligrosidad. También está el chofer del micro (mexicano), presentado

como un bandido y como un ser peligroso, el secuaz de Ari Rodríguez en los crímenes que ha cometido.

Otros personajes presentados como bandidos traidores son los miembros de la familia Salamanca, quienes tienen doble nacionalidad y vínculos con el poder en las altas esferas. Pueden comprar funcionarios en los dos lados de la frontera, por lo cual son caracterizados como corruptos. Al parecer, están al tanto de los asesinatos y también de que gente vinculada a sus empresas, son los principales responsables, pero a ellos lo único que les importa son sus réditos económicos. No tienen arraigo a ningún país y prescinden de los códigos de los bandidos. Esta última característica los asemeja con el personaje del fiscal de *Crash* y de Montoya en *Miami Vice,* en tanto traidores.

En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull,* el comando soviético que irrumpe en territorio de los Estados Unidos, al mando de la comandante Irina Spalko, puede ser considerado como un grupo de bandidos, en el sentido de que son criminales que violan el territorio de un país y por lo tanto son seres peligrosos para la seguridad nacional. Son mostrados como bandidos de la venganza de sangre por suscribirse a un grupo de pertenencia, el comunismo soviético. Por esto, la película guarda similitud con *Collateral Damage.*

En *Machete,* Rogelio Torres (mexicano) es el bandido traidor que ha transgredido la ley ya que es un ex policía que se corrompió y que compró a policías y a políticos tanto de México como de los Estados Unidos. Von Jackson (norteamericano) y sus justicieros (norteamericanos) se definen a sí mismos como patriotas. Von Jackson dice ser un descendiente de los que murieron en el Álamo. Es mostrado como un bandido de la venganza de sangre y un ser peligroso; un asesino racista que caza como animales a los migrantes que cruzan la frontera de forma ilegal.

En esta doble moral Von Jackson guarda similitud con otro personaje de la misma película: el senador Mac Laughin (norteamericano, con un origen incierto), que se presenta a sí mismo como alguien que quiere ser representante de los norteamericanos para que estos no pierdan sus derechos frente a la invasión de migrantes, pero en realidad es un racista que sale de cacería a matar a personas por cruzar la frontera. Por otro lado, el asesor

Michel Booth (norteamericano) también es un personaje corrupto en la medida en que es quien contacta a Rogelio con el senador y Von Jackson a fin de que crezcan sus beneficios económicos. Es visto por la sociedad como un empresario y asesor de un respetable senador de los Estados Unidos, pero realmente es un bandido**.** Es decir, tanto Mac Laughin como Von Jackson y Michel Booth son traidores por burlar los valores que dicen defender, y por tener doble moral.

Está también *She,* que es investigada por la justicia norteamericana, pero que es vista como una bandida protectora del pueblo, ya que protege y vive entre su gente y es protegida por ellos.

En *Fast Five* tenemos a Dominic Toretto (norteamericano de origen latino), su hermana Mía Toretto (norteamericana de origen latino) y su cuñado Brian O' Connor (norteamericano de origen anglosajón) como bandidos de la venganza de sangre perseguidos por la justicia norteamericana. Huyen a Brasil en busca de una guarida que les permita esconderse. Vince (norteamericano de origen anglosajón) es otro bandido que ha huido antes a Río de Janeiro por haber caído en desgracia en los Estados Unidos. En Brasil pudo rearmarse en la carrera delictiva y ha conseguido formar una familia.

Roman Pearce (norteamericano, de origen afroamericano), Tej Parker (norteamericano, de origen afroamericano), Han Lue (norteamericano, de origen asiático), Tego Leo (dominicano), Rico Santos (dominicano) y Gisele Yashar (norteamericana de origen israelí) son bandidos que llegan a Río de Janeiro para un trabajo delictivo que les dejará millonarios réditos económicos. Todos ellos son excelentes corredores de autos y se han conocido en su mayoría en carreras clandestinas o bien trabajando juntos como experimentados piratas del asfalto. Todos ellos al responder a un grupo de pertenencia por el cual luchan y defienden son mostrados como bandidos de la venganza de sangre.

Hernán Reyes (brasileño) es el capo del narco en esa ciudad. Es mostrado como un bandido traidor y un corrupto que ha comprado a toda la Policía de Río de Janeiro; también como un ser peligroso por sus vínculos con el poder, pues se presenta ante la sociedad como un distinguido hombre de negocios, pero que en realidad no tiene ni principios morales ni responde a

los códigos de los bandidos, a quienes también termina burlando. Por esto es mostrado como un traidor, lo que constituye una similitud con el personaje del fiscal en *Crash*, Jesús Arcángel Montoya en *Miami Vice*, la familia Salamanca en *Bordertown*, y los personajes de Mac Laughin, Von Jackson y Michael Booth en *Machete.* La singularidad de Hernán Reyes es que se presenta a sí mismo como un dominador de la sociedad.
Zizi (brasileño) es un bandido que comanda a los delincuentes que responden a Reyes; también es presentado como un ser peligroso por su capacidad de mando en la red criminal y como un ser peligroso por la crueldad de sus actos.

5.1.4. Veedor blanco

Pratt (2011: 68) se refiere con esta categoría a aquel sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo, es decir, a aquel sujeto por cuya mirada conocemos los espacios y los sujetos que este ha contemplado. El veedor blanco es el protagonista de los relatos imperiales. Estas historias tienen la finalidad de poner en práctica estrategias narrativas que se asocian con el expansionismo imperial, esto es, estrategias de inocencia y de afianzamiento de la hegemonía.
Se observó una repetida reminiscencia de ciertos personajes del *western* clásico, tal como el alguacil Patt Garret o Wyatt Earp, entre otros, con los cuales ciertos personajes del corpus guardan similitudes. Tal como el coronel John Matrix en *Commando*, el mayor Alan «Dutch» Schaeffer junto a sus compañeros Blain Cooper, Mac Eliot, Billy Sole, Jorge «Poncho» Ramírez, y Rick Hawkins, además de George Dillon de la CIA y el general Homer Phillips en *Predator*; el coronel Scott McCoy y el mayor Bobby Chávez en *Delta Force II*; Boby Mc Bain y sus camaradas Eastland, Gill y Dalton, tanto como Frank Bruce y el joven piloto Daily en *Mc Bain*; Jack Ryan además de John Clark y sus hombres, el capitán Ramírez tanto como Domingo Chávez en *Clear and Present Danger*; el bombero Gordon Brewer en *Collateral Damage;* los detectives Sonny Crockett (de origen anglosajón) y Ricardo Tubbs (de origen afroamericano) en *Miami Vice;* y el agente del FBI Lucke Hobbs en *Fast Five.* Todos estos sujetos masculinos dan cuenta

del veedor blanco de Pratt y además pertenecen o han pertenecido al cuerpo burocrático de los Estados Unidos, ya sea al Ejército o a algunas de las agencias de control de seguridad o drogas. Por ende están ligados al control no deseado para imponer el orden. Han observado con sus ojos imperiales, y con sus acciones militares han defendido las políticas de los Estados Unidos en Centroamérica o bien en Medio Oriente y en distintas regiones del mundo. Además, estos sujetos tienen la estampa de los *marshalls* del Viejo Oeste, muchas veces asociada a la estética musculada de los actores de la era Reagan.

Por otra parte, en *The North*, *Scarface*, *Salvador*, *My Family*, *Bordertown* y *Machete,* los veedores blancos que se presentan son los agentes de migraciones.

En las películas *The North*, *Stand and Deliver* y *Dangerous Minds*, los veedores blancos son docentes que mediante la enseñanza de una disciplina en particular —sea el inglés para que accedan a desenvolverse y conseguir trabajo, o las matemáticas o la literatura inglesa— buscan lograr el cumplimiento efectivo de las políticas públicas del Estado norteamericano. Eso está de manera tangencial presentado en la trama de *The North*. Y en cambio, los docentes son los protagónicos de *Stand and Deliver* y *Dangerous Minds*, que deben, como funcionarios del sistema educativo, velar por que las políticas públicas realmente se apliquen y los usuarios del sistema educativo salgan beneficiados.

En *Romancing the Stone*, *Salvador*, *American Me*, *Carlito´s Way*, *My Family*, *The Mask of Zorro*, *Blow* y *Bordertown,* los veedores blancos no pertenecen a ninguna agencia gubernamental, en algunos casos son periodistas, como en *Salvador* y *Bordertown*, o escritores como en *Romancing the Stone* y *My Family*, y en otras son bandidos, como en *American Me*, *Carlito´s Way*, *The Mask of Zorro* y *Blow*.

En *Blow* el veedor blanco es George Jung, quien además es el protagonista y relator de la historia. Por medio de sus recuerdos, conocemos la situación por la cual partió del centro y luego fue a las periferias sudamericanas, lugares a los que arriba con el objetivo de hacer fortuna.

En *Collateral Damage* el veedor blanco es Gordon Brewer, que va a la periferia en busca de restablecer un orden que considera roto y que expresa

su origen y su formación como ciudadano de una metrópolis donde existen la seguridad y la justicia. Restablecer esa seguridad y esa justicia implica dar con los terroristas que atacaron a su familia.

En esta película está Peter Bran (norteamericano), agente de la CIA en Colombia, presentado como veedor blanco por ser quien dirige una base militar norteamericana en territorio colombiano. Sin embargo, ha cometido errores en su misión, como matar a población civil indefensa en enfrentamientos con la guerrilla y los paramilitares.

También está Sean Armstrong (canadiense), un mecánico que solo va a trabajar y pasarla bien en Colombia. Por esto es presentado como un veedor blanco que no va de la mano ni de la ley ni del orden, sino que movido por fines laborales, aporta sus conocimientos adquiridos en el centro imperial y cuando tiene que tomar una postura termina ayudando al héroe de la historia.

Otro personaje presentado como veedor blanco es Félix Ramírez, quien va a la periferia a hacer un trabajo que otros no harían, pero esa es la única manera de lograr su sueño, que es grabar un disco y convertirse en estrella. Este personaje guarda similitud con el personaje de George Jung en *Blow*, que va a cumplir la meta de hacer fortuna a cualquier precio.

En *Once Upon a Time in México*, el agente Sands, en tanto norteamericano de origen anglosajón que llega México para cumplir las órdenes de sus jefes, es el veedor blanco. Como tal, observa y juzga a México y a sus habitantes desde su visión norteamericana. Va «a poner la casa en orden». Sin embargo, todos sus planes saldrán mal por su error de juicio. Por llevar a la periferia el control no deseado del centro imperial, Sand guarda similitud con Peter Brand de *Collateral Damage*.

El ex agente Ramírez es otro veedor blanco que busca la venganza en esta periferia. En esto tiene similares características con Gordon Brewer de *Collateral Damage*, pues va a buscar una justicia que el centro imperial no pudo darle.

En *Miami Vice* los dos detectives y agentes de la ley son también los veedores blancos en tanto norteamericanos. Sonny Crockett (de origen anglosajón) y Ricardo Tubbs (de origen afroamericano) viajan por diferentes lugares persiguiendo una red criminal a fin de esclarecer el

entramado de conexiones corruptas. Guardan similitud con Peter Brand de *Collateral Damage* y con el agente Sands de *Once Upon a Time in México,* ya que llevan a la periferia el control no deseado del centro.

En *Bordertown,* Lauren Adrian es la veedora blanca de esta historia ya que llega a Ciudad de Juárez para cumplir un encargo de su jefe, el editor del diario *Chicago Centinel*: hacer una nota sobre las desapariciones de Juárez. En ese rol tratará de cumplir con lo que ella supone será un trámite para poder conseguir su ansiado puesto como corresponsal en Irak, sin embargo, su juicio es erróneo, porque los hechos que vivirá en Juárez tendrán gran repercusión en el periodismo y en su propia vida, al punto de que sus planes iniciales se verán modificados.

Este personaje de alguna manera guarda similitud con el personaje de Félix Ramírez en *Collateral Damage,* que tiene que ir a la periferia a hacer un trabajo que otros no harían para conseguir financiar el disco que quiere grabar.

También se puede decir que Teresa Casillas (mexicana) de alguna forma es presentada a mitad de camino de dos clasificaciones para las cuales no llega completamente a calificar. Podría ser una veedora blanca por su educación, su distinción y su posición de prestigio social. Es muy respetada en todos los estamentos de poder por ser la fundadora de una ONG que ayuda a las mujeres de Juárez. Y tiene una relación neutral con el poder, por lo que nunca es amenazada ni sufre atentados. Sin embargo, sigue siendo una mexicana más que tiene que lidiar con una cotidianidad que naturaliza los crímenes y la corrupción del poder. Por otra parte, al recibir y proteger a una de las víctimas, podría ser vista como un ser hospitalario, que cuida y brinda cobijo, y ser clasificada entonces como buena salvaje. Por lo controvertido de su personaje, se vuelve difícil su clasificación.

Es interesante observar que se trata de un personaje que está entre dos mundos, que puede marcar un esfuerzo del director de esta película por superar los estereotipos. Por lo que más que un problema sería hallazgo. Podría relacionarse con que el director Gregory Nava trabaja en un cine que está a mitad de camino de Hollywood y del cine independiente, por lo cual le puede resultar más fácil romper ciertos estereotipos, tal como apuntó Ramirez Berg, C. (2002).

En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, el profesor Indiana Jones es presentado como veedor blanco en el sentido de que es el hombre instruido, en este caso un académico que va a la periferia con su conocimiento a desentrañar los misterios de los lugares más exóticos. Por esto guarda similitud con el personaje de Amstrong en *Collateral Damage*. La principal motivación de Indiana son sus seres queridos al igual que Gordon Brewer de *Collateral Damage*. Además, con este personaje tiene otra característica en común y es que ambos son norteamericanos de origen anglosajón.

Otra veedora blanca es Irina Spalko (soviética), quien va a la periferia en búsqueda un tesoro para su gobierno (similitud con los personajes de los agentes norteamericanos de *Collateral Damage, Once Upon a Time in México, Miami Vice*); en este caso viene con un control no deseado por un gobierno imperial distinto al norteamericano. Y es un control no deseado tanto para la periferia como para el gobierno norteamericano. El objetivo de Irina es encontrar un objeto que le dará a su gobierno ventaja sobre los norteamericanos, y también ella conseguirá un ascenso, más poder y conocimiento.

Dominic Toretto, su hermana Mía Toretto, su cuñado Brian O Connor, su amigo y ex socio Vince y el resto de su equipo de trabajo (Roman Pearce, Tej Parker, Han Lue, Tego Leo, Rico Santos y Gisele Yashar) son veedores blancos porque vienen a trabajar desde el extranjero trayendo sus conocimientos técnicos y su particular visión del mundo de la delincuencia. Esto hace que duden en enfrentarse al dueño del poder local; de alguna manera vienen a restaurar el orden, aunque este sea el orden de los códigos que entre bandidos hay que mantener.

Dominic es muy buen mecánico y sabe modificar y personalizar los autos para volverlos más rápidos. Brian es un ex agente del FBI y domina las técnicas de inteligencia de esa agencia gubernamental. Tej sabe organizar carreras clandestinas y es experto en informática. Han, por su parte, tiene la facilidad de infiltrarse en cualquier parte. Giselle tiene la habilidad de seducir a los hombres, y esto es de gran ayuda para conseguir resultados en el equipo que conforma. Tego y Rico son los únicos que no son norteamericanos, pero puede decirse que se han ganado su ingreso a este

equipo por ayudar en los malos tiempos a Dominic y esconderlo en República Dominicana. Junto a él han asaltado camiones con gasolina para ayudar a los pobres.
El agente del FBI Lucke Hobbs es un veedor blanco que viene con el control no deseado de la ley para imponer el orden. En esto se parece a los agentes de las películas *Collateral Damage, Once Upon a Time in México, Miami Vice* e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull.*

5.2. Mujeres latinas en Hollywood

Podemos preguntarnos cómo encontramos en estas producciones los significados de lo femenino. Kunn (1991) repasa varias investigaciones anteriores sobre la mujer, entre otras refiere a Haralovich[237], quien ha llegado a la conclusión de que el cierre narrativo está siempre subordinado a la resolución de temas que se centran en el cortejo heterosexual.
Por tanto, además de restituir a la mujer a su papel en el vínculo hombre/mujer, el proceso del enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera. En este sentido, la resolución de la película depende de la resolución del particular «problema femenino» planteado por el relato: la mujer ha de volver a su lugar para que se restaure el orden en el mundo. Esto podría relacionarse con lo observado en nuestro corpus, en que las mujeres ocupan casi con exclusividad la categoría de los arquetipos de seres bellos, en primera instancia por su belleza física y su atractivo sexual. Esta cuestión no está ligada a las mujeres latinas en particular, sino que se da con todas las mujeres en general.
Kunn (1991) destaca también la investigación hecha por Haskell (1975), quien analiza los personajes de mujeres en las películas, a partir de los roles o imágenes, perspectiva que se acompaña del supuesto de que existe una relación directa o de reflejo entre esas películas y la organización social de la que forman parte, dando cuenta de las transformaciones producidas a lo largo de la historia en las imágenes femeninas de las películas de

[237]Comenta Kuhn (1991) el trabajo de Mary Beth Haralovich, quien tomó películas de la Warner Brothers desde la década del treinta hasta el cuarenta. Este trabajo sigue un modelo explicativo de la narrativa de las películas, su localización, y los roles de las mujeres dentro de su contexto institucional inmediato y de un contexto histórico más amplio.

Hollywood. Desde la vampiresa de los años veinte hasta la mujer golpeada de los sesenta y los setenta. Luego relaciona estos roles con las imágenes de las estrellas femeninas en cada uno de los períodos en cuestión.
Maciel (2000) recuerda a las divas latinas en Hollywood y plantea que Lupe Vélez aparecía representando a las morenas, y Dolores del Río interpretaba a españolas blancas. Este autor señala que en la época del cine clásico hubo poca diversidad en los personajes concedidos a actrices chicanas. Para él la excepción es *High Moon* (1952), en que Kathy Jurado interpreta a Helen Ramírez. Se la mostraba como una mujer muy fuerte y valiente, dueña de su propio destino. También apunta que a partir de los sesenta apareció en la pantalla la *dark lady* en la película *El Álamo* (1960). La *dark lady* es una forma de referirse a las vampiresas que seducían a los hombres en las películas y que, generalmente, eran el personaje que alejaba al protagonista masculino de su verdadero interés romantico. Pero en el recorrido de nuestro corpus no la hemos encontrado asociado a personajes de mujeres latinas. Quizás se trate de algo propio del periodo de los años sesenta, pero la indagación, que excede este trabajo, merecería continuarse más adelante.
En nuestro corpus, observamos que es en el cine que incorpora la frontera difusa entre el cine de Hollywood y el cine independiente donde se hace un trabajo más profundo y elaborado de los personajes femeninos latinos. Por ejemplo, *Mc Bain,* con Christina Santos; también los personajes femeninos latinos presentan mayor elaboración en las películas *The North, Stand and Deliver, American Me*, *My Family*, *Once Upon a time in México, Bordertown* y *Machete,* que pertenecen a la forma de representación de Rasgos autoetnográficos. En estas películas las mujeres son mostradas como seres bellos. Se trata de seres hospitalarios y gentiles, pero no porque acepten su rol subalterno, más bien porque los directores ahondan en la profundidad humana: Rosa Xuncax en *The North,* la esposa de Escalante y las jóvenes estudiantes que participan de sus clases en *Stand and Deliver,* tanto como Esperanza, la madre de Montoya, y July, la vecina e interés romántico del bandido en *American Me*. María, la madre de los Sánchez, en *My Family,* Carolina y Ajedrez en *Once Upon a Time in México,* la periodista y la sobreviviente en *Bordertown,* Sartana y *She* en *Machete*. Están a la par de sus equivalentes masculinos. Esto por oposición, por

ejemplo, a lo que plantea Maciel (2000) en *Colors,* dirigida por Dennis Hopper, en que la actriz María Conchita Alonso interpreta a Luisa, que al principio aparenta ser una chicana diferente, pero con el correr de la historia cae en el típico personaje de prostituta atribuido por lo común a las mujeres de su grupo étnico con personajes sin mayor complejidad y desarrollo, como los personajes femeninos de *American Me* (1992), July y Esperanza la madre del protagonista.

También hay que decir que las películas que responden a la estética de la era Reagan pertenecen a la forma de representación de anticonquista conservadora; según Vanhala (2011) en ellas los personajes femeninos estaban muy acotados. Sin embargo, se observó en el análisis que juegan un rol crucial para el giro argumental de la trama: en *Commando*, la auxiliar de vuelo llamada Cindy ayuda al protagonista, dándole apoyo y asesoramiento logístico, al final se sugiere un incipiente vínculo amoroso entre ellos. En *Delta Force II*, aparece Quiquina Esquinilla, cuya lealtad es incuestionable y es el apoyo local para Scott Mc Coy; en *Mc Bain*, Christina Santos retoma la lucha que comenzó su hermano asesinado y finalmente triunfa. También en esta película ocurre algo similar a lo que ocurre en *Commando,* se esboza un vínculo sentimental entre Bobby Mc Bain y Christina Santos.

5.3. Relaciones de las representaciones de los sujetos

De las veintiséis películas que integran el corpus, ocho fueron realizadas previamente a la caída del Muro de Berlín, diez fueron producidas con posterioridad a la caída del Muro de Berlín y antes de septiembre de 2001, y ocho fueron producidas con posterioridad a septiembre de 2001.

Scarface da cuenta de una de las preocupaciones que la administración Reagan tenía respecto de los regímenes comunistas y de las elites latinoamericanas que controlaban el narcotráfico.

The North, Scarface, Salvador, My Family, Traffic, Crash, Miami Vice, Bordertwon, Indiana Jones IV y *Machete* nos muestran las preocupaciones y los problemas de las personas que migran tanto hacia los Estados Unidos como desde los Estados Unidos, en total diez películas del corpus.

The North, Stand and Deliver, American Me, Carlito´s way, Mi Family, Dangerous Minds y *Bordertwon* nos traen las historias complejas de los sujetos latinos, el éxito asociado al esfuerzo y al complejo convivir de una identidad como la latina en una cultura distinta como la anglicana, en total siete películas del corpus. También incorporan la reflexión sobre los casos de personajes que han fracasado.

Scarface, Commando, Salvador, Predator, Delta Force II y *Mc Bain* nos muestran sujetos atravesados por el conflicto bipolar en el contexto de la Guerra Fría. O bien que combaten gobiernos comunistas, o son perseguidos políticos o bien que han sufrido gobiernos vinculados a las dictaduras de izquierdas asociadas al narcotráfico.

Blow da cuenta de una de las preocupaciones que los Estados Unidos tenían los años anteriores a septiembre de 2001: el narcotráfico. *Collateral Damage* explora los errores cometidos por la saliente administración Clinton en torno a la guerrilla vinculada al terrorismo y al narcotráfico, y los problemas que recaerán en la recién llegada administración de Bush Hijo. En ambos largometrajes, el sujeto latinoamericano es presentado como ser peligroso, terrorista o antihéroe.

El resto de las películas muestra como preocupación de los Estados Unidos todos los fenómenos ilegales: narcotráfico, venta de armas, inmigración, trata de personas, crímenes. En estos filmes los sujetos latinoamericanos son bandidos, seres peligrosos, buenos salvajes e incluso héroes. Pero la peligrosidad que puedan presentar ya no está relacionada con el terrorismo.

Miami Vice tiene similitud con *Fast Five* por la presencia de personajes multiculturales de nacionalidad norteamericana que trabajan con un objetivo común. En ambas se ve el rastro de la sublimación de los atentados del 11-s: norteamericanos de diversos orígenes sacando adelante la nación y su proyecto expansionista. Ambas películas presentan, además, el espacio caracterizado como frontera.

Miami Vice se relaciona además con *Bordertown* porque ambas dan cuenta de los efectos no deseados de la globalización y de cómo en esa sociedad globalizada las ideologías han caducado para dar paso al entretenimiento: en el primer caso, por tratarse de un bandido colombiano que se refiere a la muerte de las ideologías por el advenimiento de la globalización. Vemos a

José Yero más interesado en invertir su dinero en discotecas alrededor de América Latina que en financiar a la guerrilla o a los paramilitares colombianos. Es decir, es un sujeto desconfiado y peligroso, pero sin ideología. En el segundo caso, porque en un mundo complejo y global ya no cabe la búsqueda de la verdad periodística, ni para las nacionalidades ni las identidades por parte de los sujetos. Los medios de comunicación deben entretener a los espectadores, pero no informarlos en profundidad.

Los arquetipos de héroes solitarios del jardín son norteamericanos anglicanos sólo en *Romancing the Stone;* en *The Mask of Zorro* son de origen español y mexicano; y en *My Family* son de origen mexicano, aunque de nacionalidad norteamericana en su mayoría, salvo el padre de la familia Sánchez, que es el único nacido en México. Los héroes solitarios del desierto, tanto como los del jardín, son latinoamericanos o norteamericanos de origen latino en *Blow*, *Once Upon a Time in México*, *Apocalypto*, *Bordertown* y *Machete*; los de la frontera tienen raíces multiculturales en *Miami Vice* y *Fast Five*; y los del orfanato son de raíz anglosajona en *Collateral Damage*, *Crash*, e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*. Quizás los héroes latinoamericanos aparezcan asociados al jardín o al desierto porque a estos espacios ha llegado muy poco o para nada la civilización; la excepción que ocurre con *Romancing the Stone* parecería provenir de que en esta película en particular prevalece el jardín.

Las películas del corpus en que no hay arquetipos de héroes solitarios de ningún tipo son *American Me*, *Carlito´s way*, *Blow* y *Crash*: en los primeros tres casos, por tratarse de filmes de bandidos; en el último caso, porque busca romper con los estereotipos (ver Apéndice 2: Cuadro de cruces posibles de sujetos y espacios).

En *Romancing the Stone, The Mask of Zorro, My Family, Once Upon a Time in México, Apocalypto, Bordertown*, *Machete* y *Fast Five*, encontramos héroes solitarios norteamericanos de origen latino o bien latinoamericanos.

En algunas películas del corpus, los latinoamericanos encarnan, además del arquetipo del héroe solitario ya mencionado, el de veedor blanco (menos en *The North*, *Scarface*, *Romancing*, *Commando*, *Salvador*, *Crash*, *Apocalypto* y *Machete*) o el de bandidos (excepto en *Apocalypto*). Lo interesante, sin

embargo, es que en ninguna de las películas que integran el corpus faltan los sujetos latinoamericanos presentados como nativos, sea como seres bellos, subhumanos o buenos salvajes. Es decir que el arquetipo de nativo es el que con mayor frecuencia se utiliza para representar a los sujetos latinoamericanos en el período histórico estudiado (ver Apéndice 2: Cuadro de cruces posibles de sujetos y espacios).

En *The Mask of Zorro*; *Once Upon a Time in México* y *Machete* los héroes son al mismo tiempo bandidos (Diego de la Vega y Alejandro Murrieta, el mariachi mexicano, Daniel Machete Cortez y Luz o She), y esto puede entenderse en cuanto son las películas del corpus que más se acercan a la figura de bandido pensada por Hobsbawm: un héroe para el pueblo y simultáneamente un bandido para las autoridades.

Los veedores blancos son aquellos arquetipos que en general se asocian a la periferia que llega a ser influenciada por un centro. Quizás por esto, se observa que en películas del corpus que transcurren totalmente en los centros (*Stand and Deliver*, *Dangerous Minds*, *Crash* y *Machete*) no hay veedores blancos. En el resto, en las que hay periferia, la figura del veedor blanco está presente. La excepción es *Apocalypto*, y esa ausencia puede explicarse en que la trama se sitúa en un tiempo en el cual esa periferia/jardín aún no ha sido descubierta o controlada por ningún centro imperial (ver Apéndice 2: Cuadro de cruces posibles de sujetos y espacios).

En varias películas el personaje que es héroe es al mismo tiempo veedor blanco: *Collateral Damage* (Gordon Brewer, norteamericano de origen anglosajón), *Once Upon a Time in México* (ex agente Ramírez, norteamericano de origen mexicano), *Bordertown* (Lauren Adrian, norteamericana de origen mexicano), *Miami Vice* (Sonny Crockett, norteamericano de origen anglosajón, y Ricardo Tubbs, norteamericano de origen afroamericano), *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (el profesor Indiana Jones, norteamericano de origen anglosajón) y *Fast Five* (el agente Lucke Hobbs, norteamericano cuyo origen no es específico). Si tenemos en cuenta que esto ocurre en seis de las diez películas del corpus, podríamos decir que da cuenta de una tradición del cine de Hollywood que muestra a los ciudadanos norteamericanos en diferentes partes del mundo

luchando por conquistar sus objetivos personales y que están estrechamente relacionados con objetivos imperiales.

Fast Five es una excepción respecto de las otras películas del corpus, en cuanto un personaje (Dominic Toretto, bandido, y, extensivamente, su gente) es a la vez héroe solitario, bandido y veedor blanco. Esta característica tiene que ver con la trama tan particular de la saga, en que policías y bandidos a veces pugnan y otras veces pactan y colaboran unos con otros para cumplir objetivos.

Entre los arquetipos de nativos latinoamericanos que encontramos caracterizados en las películas podemos distinguir:

a- Seres subhumanos: son aquellos arquetipos que se caracterizan por la sumisión política y cultural. En particular esta categoría de arquetipo de nativos parece imbricarse con la de estereotipo siguiendo a Bhabha (2002), en que el uso del estereotipo está relacionado con mostrar la incapacidad de autogobernarse. De esta forma se los muestra como seres incapacitados para ser verdaderos ciudadanos que ejercen deberes y derechos y están por alguna razón en situación de indefensión:

-Son obligados a cumplir órdenes injustas, torturando, desapareciendo y asesinando conciudadanos. Por lo cual no cumplen con sus deberes cuando son parte de cuerpos burocráticos vinculados a dictaduras.

-No pueden ejercer sus derechos cuando estos son vulnerados y se ven obligados a huir de forma ilegal o bien son torturados, desaparecidos o asesinados.

-No pueden cumplir con sus deberes ni ejercer sus derechos cuando sustancias ilegales permean su capacidad de discernimiento y se ponen en peligro a sí mismos y a los demás. Esto está siempre vinculado a la irrupción en las sociedades de las drogas duras, que son liberadas por carteles de narcotráfico que están ligados a elites de izquierda y a cuerpos burocráticos corruptos. En *Traffic* se expresa de manera directa cuando el juez Robert Wakefield le pregunta al general Salazar cuáles son los programas para los adictos en México. Salazar le responde que de los adictos no se ocupan porque las mismas drogas se encargan.

Es decir, la subhumanidad de estos personajes en todos los casos se da por la erosión del Estado.

Se pueden ver en la década del ochenta en personajes que huyen de las dictaduras en tres películas: *The North*, *Scarface* y *Salvador*. En la década de los noventa, en dos películas, *Mc Bain* y *My Family*. En *Mc Bain* se lucha contra la dictadura del narcotráfico asociado a la izquierda, mientras que en *My Family* no queda claro cuál es el lineamiento del gobierno de El Salvador, pero está claro que de volver a su país, Isabel morirá.

Los seres subhumanos arrasan poblados y causan muerte y destrucción cumpliendo órdenes de los poderosos. En la década del ochenta, son los integrantes de ejércitos estatales y paraestatales así como sicarios contratados por delincuentes poderosos, destruyendo poblados indefensos y sanguinarios hechos, en cinco películas: *The North, Romancing the Stone*, *Commando, Salvador* y *Predator.* Y en la década del noventa en cinco películas: *Mc Bain, Delta Force II, Clear and Present Danger*, *The Mask of Zorro* y *Traffic.*

En la primera década del siglo XXI esta sumisión política y cultural se presenta más ligada a la inmigración, los pueblos nativos, las mujeres y en general al otro. Esto se observa en *Crash*, *Collateral Damage*, *Bordertown*, *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* y *Machete*. En un total de cinco películas del corpus encontramos varios personajes con características de subhumanos.

En *Carlito´s Way* (1993) los habitantes del Harlem latino donde se crio Briganti son presentados como buenos salvajes, apacibles y hospitalarios.

El rasgo de autodestrucción que puede caracterizar a los seres subhumanos, y que viene dado por el consumo de drogas está presente en un total de dos películas en la década del ochenta, en *Scarface* son Elvira, Tony y Gina; en *Salvador*, el protagonista Richard Boyle. Y en la década del noventa está en cinco películas del corpus: en *Delta Force II,* los jóvenes inadaptados que irrumpen en el restaurante donde están Scott McCoy y su amigo Bobby Chávez junto a la esposa de Chávez; en *Mc Bain* lo sabemos por el relato de Christina, quien cuenta que el presidente Burke, junto al narco Simón Escobar, permitió que circulara la droga entre la población y de este modo envileció a su pueblo, en tanto Bobby recuerda el concierto de Woodstock;

en *American Me* todos aquellos que se autodestruyen drogándose han abierto la puerta para ser víctimas de una venganza, tal como ocurre en el barrio de Montoya cuando su enemigo distribuye droga pura y causa una sobredosis masiva entre sus amigos y conocidos; en *Carlito´s way,* Lalin Miasso, que traiciona a Briganti, y David Kleinfeld, cuyos excesos con la droga lo llevan a traicionar y matar a uno de sus clientes y meter en un problema a Briganti, también los que participan de las fiestas que organiza David Kleinfeld caen por el uso y abuso de las drogas, pero además perjudican a la sociedad norteamericana; y en *Dangerous Minds* un joven adicto termina asesinando a uno de los estudiantes de LouAnne. En la primera década del siglo XXI se da en dos películas: en *Traffic* observamos a la hija del juez Robert Wakefield, que termina prostituyéndose y destruyendo su vida y la de sus propios padres, y también es la causa de las desgracias en *Blow,* ya que el protagonista y su entorno se drogan.

b- Seres bellos*:* son aquellos arquetipos de nativos que poseen un fuerte atractivo sexual y además un componente de exotismo. Esto ocurre en *Scarface, Salvador, Predator, Delta Force II, Mc Bain, American Me, Clear and Present Danger, My Family, The Mask of Zorro, Traffic, Blow, Once Upon a Time in México, Crash, Miami Vice* y *Fast Five.* En *Miami Vice* existe el caso de una mujer que se presenta como ser bello y es al mismo tiempo una bandida peligrosa, y está encarnado en el personaje de Isabella. Y en *Clear and Present Danger* se da el caso de un hombre presentado como ser bello, se trata de Félix Cortez, de nacionalidad cubana, al que se lo muestra así por su atractivo sexual, su exotismo y su poder de seducción con una funcionaria a quien le puede sacar información para hacer espionaje, y es al mismo tiempo como un bandido peligroso. En ambos casos, estas singularidades quizás podrían explicarse con la presencia de Cuba en la trama, espacio que, desde la mirada anglosajona, reúne, históricamente, exotismo y peligrosidad. Encontramos en total catorce películas del corpus con personajes femeninos abordados como seres bellos. Sólo en una película del corpus es un hombre el personaje abordado como tal.

c- Buen salvaje*:* es aquel arquetipo cuyo rasgo más conspicuo lo constituyen la hospitalidad, la colaboración y su aceptación de las normas. Nuevamente observamos que una categoría de arquetipo parece imbricarse

con la de estereotipo siguiendo a Bhabha (2002), en que el uso del estereotipo podría estar solapadamente relacionado a una base racial con la que los dominadores pretenden justificar su dominio. En un total de dieciséis películas del corpus, encontramos uno o varios personajes con estos rasgos. Se pueden observan en los habitantes de poblados y aldeas en *The North, Romancing the Stone, Commando, Salvador, Predator, Delta Force II, Mc Bain, The Mask of Zorro, Apocalypto* e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*. En *Stand and Deliver y Dangerous Minds* el buen salvaje se puede ver en el conjunto de las respectivas comunidades educativas que pese a los problemas aceptan las normas y las respetan; en *The North,* en los integrantes de la familia Xuncax*;* en *Scarface,* en la madre de Tony; en *My Family,* en la familia Sánchez y su entorno; y en *American Me* y en *Carlito´s Way,* en los habitantes de un vecindario. En *Collateral Damage* se observa encarnado por un huérfano colombiano; en *Crash* por latinos; y *Fast Five,* por Rosa, la mujer de Vince, y la agente Elena Neves, ambas brasileñas. En un total de diecisiete películas del corpus encontramos uno o varios personajes con características de buen salvaje.

Entre los arquetipos de bandidos latinoamericanos que encontramos caracterizados en las películas podemos distinguir:

-El arquetipo del bandido de la venganza de sangre, que se da en *Romancing the Stone* (Ralph y su primo Ira), *American Me* (Montoya), *Carlito´s Way* (Carlito), *My Family* (Jimmy), *The Mask of Zorro* (Alejandro), *Clear and Present Danger* (Escobedo), *Traffic* (los hermanos Obregón., Carlos y Helena Ayala), *Blow* (George Jung, Pablo Escobar), *Collateral Damage* (Claudio Perrini y Selena), *Once Upon a Time in México* (Ajedréz, Barillo), *Machete* (Von Jacson) y *Fast Five* (Dominic Toretto), un total de once películas del corpus. Estos bandidos están ausentes en la frontera y el orfanato de la década del ochenta y ausentes en la frontera del noventa (Ver Anexo III). En todos los casos estos bandidos están asociados al rasgo de la familia del *western*. A veces se trata de una familia extendida, en que se incorpora, además de a consanguíneos, a amigos o cómplices, o bien a alguien que pertenece a una pandilla u organización delictiva.

-El arquetipo del bandido protector del pueblo en *The Mask of Zorro* (Alejandro Murrieta y Diego de la Vega), en *Once Upon a Time in México* (Mariachi) y en *Machete* (Machete, Luz/ She). Este arquetipo está ausente en jardín, desierto, frontera y orfanato de los ochenta. También está ausente en frontera y orfanato de los noventa y primera década del siglo XXI (Ver Anexo III). En un total de tres películas del corpus hay bandido protector del pueblo. Y este arquetipo aparece relacionado con cierto rasgo del *western* cuando se da o se conforma una comunidad defensiva. Ya que se da como condición que las personas del pueblo lo resguarden y protejan de ser capturado por las autoridades.

-El arquetipo del bandido como traidor aparece en *Scarface* (Tony Montana, Frank López y Sosa muestran el rasgo de la traición en algún momento de la trama); *Romancing the Stone* (Zolo), *American Me* (Mundo Méndez y J.D.); *Carlito´s way* (Pachanga y David Kleinfeld), *Clear and Present Danger* (Félix Cortez y agentes de la CIA); *Traffic (*General Salazar); *Crash* (el fiscal); *Miami Vice* (Jesús Arcángel Montoya); *Bordertown* (la familia Salamanca); *Machete* (el senador Mc Laughin, Von Jackson y Michael Booth) y *Fast Five* (Hernán Reyes). En todos los casos estos bandidos están asociados al poder en las altas esferas. En un total de cinco películas del corpus hay bandidos traidores.

-La peligrosidad en arquetipos del bandido se da de dos formas: una es la peligrosidad que tiene que ver con los orígenes inciertos de ciertos personajes; la otra forma de peligrosidad es la que está vinculada a la seguridad norteamericana y remite a temás relacionados con atentados.
El arquetipo del bandido como ser peligroso que tienen orígenes inciertos se da en: *Bordertown* (la familia Salamanca tiene doble nacionalidad), *Miami Vice* (Jesús Arcángel Montoya es hispano, pero no se especifica bien la nacionalidad), *Machete* (el senador Mc Laughin es también un forastero en Texas y no se sabe de dónde procede). En todos estos personajes la peligrosidad de estos personajes se asocia con esa procedencia incierta.
El arquetipo del bandido con peligrosidad para la seguridad norteamericana está presente en siete películas: *Scarface, Romancing, Delta Force II, Clear and Present Danger, Traffic, Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* y *Collateral Damage*. Se trata del arquetipo de extranjero que irrumpe

en territorio de los Estados Unidos y genera graves atentados. En el caso de *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, remite a los grandes «malos» de la Guerra Fría, los soviéticos comunistas (ex URSS), y en el caso de *Collateral Damage* a un terrorista sudamericano, que remite a la situación pre 11-s. Observamos que la peligrosidad para la seguridad norteamericana parece imbricarse con la definicion de estereotipo, siguiendo a Bhabha (2002), para quien el uso del estereotipo está relacionado con cuestiones fundamentalmente políticas ligadas a los gobiernos socialistas y comunistas.

Un personaje es bandido y veedor blanco al mismo tiempo en *Romancing the Stone* (Ralph e Ira), en *Scarface* (policía corrupto Mel Berstein, banquero Jerry Franck López, Sosa), *American Me* (Montoya, Mundo Méndez y J.D.), *Carlito´s way* (Carlito, Pachanga y David Kleinfeld), *Clear and Present Danger* (Agentes de la CIA), *My Family* (Jimmy), *Traffic* (Carlos y Helena Ayala), *Blow* (George Jung), *Once Upon a Time in México* (Agente Sands de la CIA), *Miami Vice* (Jesús Arcángel Montoya), *Bordertown* (la familia Salamanca), *Machete* (el senador Mc Laughin, Von Jackson y Michael Booth) y *Fast Five* (Dominic Toretto); en *Blow* (personaje de George Jung, norteamericano de origen anglosajón), *Once Upon a Time in México* (el agente Sands, norteamericano de origen anglosajón) e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Irina Spalko y su grupo de operaciones, soviéticos rusos). De un total de veintitrés películas donde hay veedor blanco, en dos este es además bandido; en cinco el veedor blanco es además héroe; y en una hay un veedor blanco héroe y un veedor blanco bandido (*Once Upon a Time in México*). En este film el agente Sands es un veedor blanco y al mismo tiempo bandido, y el ex agente Ramírez es veedor blanco y héroe. Esto se explica desde la trama porque la película cuenta una operación de las agencias gubernamentales de los Estados Unidos en su guerra contra las drogas en un país latinoamericano como México.

Entre los arquetipos de veedores blancos que encontramos caracterizados en las películas podemos observar que los veedores blancos suelen buscar algo lejos del centro al cual pertenecen:

-Justicia, como en *Mc Bain* (McBain y su equipo de veteranos), *Collateral Damage* (Gordon Brewer) y *Once Upon a Time in México* (ex agente Ramírez).

-Fortuna o reconocimiento, como en *Romancing the Stone* (Jack, Ralph e Ira); *Salvador* (Richard va a buscar una gran historia que encausará su carrera como periodista); *Blow* (George Jung); *Collateral Damage* (Félix Rodríguez); *Bordertown* (Lauren Adrian); y *Fast Five* (Dominic y su equipo).

-Llevan a la periferia un control no deseado del centro, como ocurre en *Delta Force II* (miembros del grupo Delta Force y de la DEA); *Clear and Present Danger* (Ryan y la tropa del Ejército norteamericano destinada a Colombia); *Commando* (tropas del Ejército norteamericano destinadas al país)*; Salvador* (embajador de los Estados Unidos en El Salvador); *Predator* (tropas del Ejército norteamericano destinadas al país)*; Delta Force II(el coronel Scott McCoy, el mayor Bobby Chávez,el general Taylor, el Agente Page); Collateral Damage* (Peter Brand); *Once Upon a Time in México* (agente Sands); *Miami Vice* (agentes Sonny Crockett y Ricardo Tubbs); *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Irina Spalko); y *Fast Five* (agente Lucke Hobbs).

Algunos veedores blancos prejuzgan lo que ven. Esto ocurre en *Collateral Damage*, en que el agente de la CIA Peter Bran, determinado a poner fin a la guerrilla y la producción de drogas en Colombia, subestima las consecuencias de sus errores en su trabajo como jefe a cargo de una base militar en ese país matando inocentes civiles en enfrentamientos con guerrilleros y paramilitares. También lo vemos en *Once Upon a Time in* México, ya que el agente Sands se equivoca al juzgar a quienes contacta para que trabajen con él en la operación. Asimismo, en *Bordertown*, la periodista Lauren Adrian subestima la verdadera complejidad y gravedad de los hechos que debe investigar poniendo en riesgo su propia vida. Finalmente, en *Fast Five* vemos que el agente Lucke Hobbs subestima la capacidad y el poder de la red criminal a la que va a combatir, por lo que asesinan a su equipo de trabajo y casi lo matan a él.

5.4. El sistema de estrellas

El sistema de estrellas se inició en los comienzos del cine. Muchos actores del teatro se sumaron a las películas mudas, en particular de aquellos realizadores que ponían sus caras en los carteles de difusión de los filmes. Hoy en día se usa el nombre de las grandes estrellas y sus vidas y entretelones fuera de la pantalla para promocionar las películas.

El *Star System* o sistema de estrellas que caracteriza a Hollywood funciona para que asociemos a ciertos actores y determinado tipo de personajes. Por ejemplo, *Che!* (1969), dirigida por Richard Fleischer, en que el personaje del Che fue interpretado por Omar Shariff, y el de Fidel Castro por Jack Palance. Jack Palance se destacó por interpretar personajes de villanos del cine. Entre otras películas trabajó en *Arrowhead* (1953), de Charles Marquis Warren, en que interpreta a Toriano, el hijo del jefe apache, quien es enviado, con ayuda de los norteamericanos, a estudiar en el Este. Cuando regresa con su pueblo decide atacar a los blancos. No olvidemos que Fidel Castro vivió en los Estados Unidos y buscó allí apoyo para levantarse en armas contra Fulgencio Batista. Por su parte, Omar Shariff, el año anterior a esta película trabajó en *Mayerling* (1968), de Terence Young, en que interpreta al archiduque Rodolfo, heredero del Imperio austro-húngaro, quien contradictoriamente y pese a su vida de lujos y placeres se involucra con los líderes rebeldes al gobierno de su padre, el emperador Francisco José. Del mismo modo, Ernesto «Che» Guevara provenía de una familia de origen acomodado y terminó abrazando la ideología comunista.

Un rol destacado lo jugó el mismísimo Pancho Villa como una de las primeras estrellas latinoamericanas en Hollywood. Esto debido a que *Mutual Film Corporation* le propuso pagarle por filmar sus batallas. Para esto comisionó al productor Frank Thayer. De este compromiso surgieron dos películas: la primera fue *The Battle of Ojinaga*, y la segunda *The Life of General Villa*. Además, siguiendo a García, C.G. (2000) esta historia es recordada por el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003), dirigido por Gregorio Rocha Valverde y producido por la Compañía Productora Archivia Films, Banff Center For The Arts y la Universidad Autónoma de Guadalajara. También la película de ficción hecha para

televisión *And Starring Pancho Villa as Himself* (2003), dirigida por Bruce Beresford cuenta este hacercamiento de Hollywood con Pancho Villa. Ambas producciones nos muestran cómo Pancho Villa recorrió los pasos que ha hecho tradición en Hollywood ya que muchas de sus estrellas tienen el arte de hacer de sí mismos en la pantalla, como es el caso de Humphrey Bogart, Bette Davis y James Cagney, entre otros.

También es importante recordar los aportes de Glick (2010), quien plantea que los personajes masculinos mexicanos eran representados como feroces tomando como inspiración la figura del revolucionario mexicano Pancho Villa, sujeto que era criminalizado. En este sentido, hay que destacar los hechos protagonizados por Pancho Villa, entre otros en los que tuvo participación, por ejemplo, encabezó una invasión a los Estados Unidos, cuando unos seiscientos soldados de la División del Norte atacaron el pueblo de Columbus, Nuevo México. Además de hacer las dos películas hollywoodenses ya mencionadas en Hollywood.

En nuestro corpus se ven además cantantes estrellas que participan de las películas: en *Mc Bain* (1991), María Conchita Alonso; *Once Upon a Time in México* (2003) incorporó al cantante Enrique Iglesias como uno de los laderos del Mariachi y a Rubén Blades como el ex agente Ramírez; *Bordertown* (2007) fue protagonizada por la cantante Jennifer López y tuvo la participación de Juanes; y *Machete* (2010) cuenta en su reparto con la participación de una estrella de la música, Lady Gaga. *Fast Five* (2011) incluyó la participación de dos estrellas de la música, Don Omar y Tego Calderón. Todo esto nos remite a una tradición que se dio también en el *western*, en películas como *Rio Bravo* (1959), de Howard Hawks, que contaba en su reparto con otra estrella de la canción: Ricky Nelson, antecesor de Elvis Presley. La película se inscribía en una genealogía de films como *Charro* (1969), dirigida por Charles Marquis Warren y protagonizada por Elvis Presley. También podemos mencionar *Blindman* (1971), dirigida por Ferdinando Baldi, *western spaghetti* que contó con la estrella de rock Ringo Starr.

Particularmente, en el caso de nuestro corpus vemos que Danny Trejo tuvo su primer protagónico en *Machete*, luego de trabajar en muchas películas tanto con Robert Rodríguez como con otros directores, y se dio en el

contexto de la aprobación de Ley Apoye Nuestras Fuerzas de Orden Público y los Vecindarios Seguros, conocida como Arizona SB 1070, también llamada por los opositores Ley del Odio, cuyo objetivo era una acción más estricta contra la inmigración ilegal. Luego de esta experiencia Trejo tuvo una seguidilla de filmes de bajo presupuesto en los que fue protagonista. Los personajes encarnados en este corpus por Arnold Schwarzenegger, tanto en *Commando* como en *Predator*, se asocian al anglosajón que asume el protagónico de héroe asociado al veedor blanco de Pratt (2011), siempre siguiendo los lineamientos de la era Reagan. El actor Arnold Schwarzenegger ha incursionado en política, llegó a convertirse en gobernador de California en el año 2003 y fue reelecto en 2006, por el Partido Republicano.[238] Es interesante recuperar un momento de la película *Demolition Man* (1993) dirigida por Marco Brambilla, donde John Spartan, que es interpretado por Silverster Stallone (rival en la taquilla de Schwarzenegger) es un policia condenado a prisión criogénica a quien despiertan treinta y seis años después, ya que es el único que puede atrapar a un peligroso criminal. En su investigación, es ayudado por la teniente Lenina Huxley quien le propone buscar información del caso en la Hemeroteca Schwarzenegger. Cuando le dicen el nombre, Spartan (Sylvester Stallone) se sorprende y le pregunta: «¿Cómo?¿Llegó a presidente?» Entonces, Lenina le responde que se trató de un presidente que no había nacido en los Estados Unidos pero que gracias a su popularidad en las películas de Hollywood, logró que se reformara la enmienda constitucional que le impedía a un extranjero ser presidente del país. Spartan la interrumpe y le pide que por favor deje de informarle ya que no quiere enterarse. Con esta venia a los espectadores se reforzaba el vínculo entre ser estrella de Hollywood y la política. De forma muy similar a lo que ocurrió con Reagan. Es interesante este vínculo de Hollywood con la política, que merecería profundizarse en investigaciones posteriores, ya que supera el alcance de esta tesis.

[238]Partido Republicano: Republicano (en inglés, Republican Party; o bien GOP, de Grand Old Party, «Gran Partido Viejo») es un partido político norteamericano. Además del Partido Demócrata, es el único partido que ha ejercido el poder en dicho país desde mediados del siglo XIX.

Edward James Olmos, actor, director, productor y activista político en los Estados Unidos, ha tenido una larga filmografía con personajes de latinos, desde el musical *Zoot Suit* (1981), en que encarnó al Pachuco, hasta *Stand and Deliver* (1988), en que interpretó al profesor Escalante, de quien se hizo amigo y cuidó en su vejez. En *American Me* (1992), película que dirigió, fue un chicano que pasó prácticamente toda su vida preso formando una red mafiosa en el interior de las cárceles norteamericanas. En *My Family* interpreta al escritor y narrador de la historia Paco Sánchez y en *Selena* interpretó al padre de la famosa cantante tex-men Abraham Quintanilla, Jr. (ambas películas dirigidas por Gregory Nava).

Luis Guzmán es Pachanga, un delincuente y antiguo amigo que termina traicionando a Briganti en *Carlito´s Way*, y Polo, un distribuidor de drogas menor en *Mc Bain*. En *Traffic* interpretó a Ray Castro. En televisión fue René Calderón en la serie *How to Make It in America* y Gonzalo Rodríguez Gacha en la serie *Narcos*.

Cliff Curtis es un actor neozelandés, quien tiene varios trabajos en el cine, en que varias veces interpretó a latinos. Entre otras, podemos mencionar *Blow* (2001), en que fue Pablo Escobar; *Collateral Damage* (2002), Claudio Perrini; *Runaway Jury* (2003), Frank Herrera; *Fracture* (2007), el detective Flores; *Colombiana* (2011), el tío de la protagonista Emilio Restrepo; *Last Knights* (2015), el Teniente Cortez.

Robert Loggia encarna al personaje de Frank López en Scarface, un cubano exiliado durante la Revolución cubana, pero antes había formado parte del reparto en la película *Che!* (1969) dirigida por Richard Fleischer, antes mencionada donde encarnó a Faustino Morales quien se une a los insurgentes para destituir a Batista.

Steven Bauer es otro actor de origen cubano cuya familia se exilió con la llegada de Fidel Castro a Cuba. En *Scarface* interpreta a Manny Rivera, quien es socio, mano derecha y amigo del distribuidor de drogas Antonio «Tony» Montana. En *Traffic* interpreta a Carlos Ayala, quien vive en San Diego, California. Y es el distribuidor de drogas del Cartel de Tijuana, liderado por los hermanos Obregón.

John Leguizamo, de origen colombiano, aparece en el corpus analizado interpretando a Benny Blanco, ambicioso distribuidor de drogas en *Carlito´s*

Way, mientras en *Collateral Damage* interpreta a un productor de pasta base que tiene tratos comerciales con la guerrilla colombiana.

Al Pacino, de origen italoamericano, encarna dos protagónicos de malvivientes de latinos en nuestro corpus, el primero es el de Antonio «Tony» Montana en *Scarface* y con posterioridad un arrepentido y perseguido por su pasado Carlito Briganti en *Carlito´s Way*.

El actor Sean Penn interpretó en *Carlito´s Way* al controvertido y corrupto abogado David Kleinfeld. Su interpretación le llevó a creer a Alan Dershowitz, un destacado abogado penalista norteamericano, que Penn estaba tratando de parecerse a él, amenazó a los productores con una demanda por difamación. El actor Penn ha tenido una férrea posición de defensa de los gobiernos del socialismo del siglo XXI y particularmente del gobierno de Hugo Chávez en Venezuela.

La cantante y actriz María Conchita Alonso, además de participar como actriz en películas como *Colors* junto a Sean Penn, ha estado en películas como *The Running Man* y *Predator II*, entre otras. Colaboró en la banda sonora de *Scarface*, interpretando la canción «Vamos a bailar», que compusieron Giorgio Moroder y ella misma.

Además Alonso encarnó a la protagonista femenina de *Mc Bain* (1991), dirigida por James Glickenhaus, cuyo argumento tiene sugestivos puntos en común con su propia vida y la de su hermano Robert Alonso. Hay que marcar la gran similitud en la historia de los hermanos Roberto y Christina Santos. La familia Alonso tuvo que exiliarse de Cienfuegos, Cuba, de donde son oriundos, ya que eran opositores al régimen de ese país. También la familia se exilió de su segunda patria, Venezuela. Y se manifestaron también contra los gobiernos de Hugo Chávez y de Nicolás Maduro.

El hermano mayor de esta actriz y cantante es Robert Alonso, que nació el 23 de agosto de 1950 en Cienfuegos, Cuba. En 1960, junto a sus padres y sus hermanos Ricardo Junior y María Conchita, se exilió en Venezuela huyendo del gobierno de la Revolución cubana. Además de Administración Comercial, estudió Comunicación Social y Dirección de TV y Cine. Fue productor en Puerto Rico de RCTV, VTV y WAPA TV. Es autor de varios libros: *Regresando del mar de la felicidad* (2000), *Los generales de Castro* (1985), *Cómo se perdió Venezuela* (2003). Robert Alonso, estuvo en

Vietnam y a partir del año 1972, comenzó a trabajar activamente por liberar a su tierra natal de la opresión que la tiene sometida, en sus términos, liberar Cuba del «Régimen Castro-estalinista de Cuba». En la época en que vivió en Berlín Occidental, fue reclutado por lo que luego se conoció como la «Guerra por los caminos del mundo», una organización que atacaba los intereses castristas a lo largo y lo ancho del planeta. Con posterioridad, en sus diferentes ensayos, libros y videos que recorren las redes sociales, explica abiertamente que el régimen cubano lo define como un «terrorista» porque desde muy joven encaró la lucha frontal por «liberar» a su patria. En oposición a esto, Robert Alonso se define como un luchador por la «libertad» de su país, además contra el «castro-estalinismo internacional», y el único reproche que se hace a sí mismo es haber fracasado. Robert Alonso también declara que al observar la destrucción de su segunda patria, se dedicó a luchar por evitar que Venezuela siguiera la misma orientación que Cuba. Promovió la «guarimba» en Venezuela a partir del año 2003, lo que lo llevó a exiliarse por segunda vez, en Miami. Este vocablo «guarimba», de origen aborigen, significaría refugio. Es una forma de protesta, en términos de Robert Alonso de no confrontación, para cortar calles y caminos e ir a esconderse a algún lugar donde se guardan provisiones y se puede estar a salvo. Y de esta forma evitar confrontar a las autoridades y también el derramamiento de sangre. En términos de Hugo Chavez, la «guarimba» se trata de una forma de golpe de Estado blando. Robert Alonso también promovió esta actividad llamada «guarimba» en otras ocasiones. El 2 de diciembre de 2002 comenzó lo que llamó su «apostolado cibernético», empleando la red para enviar sus artículos de alerta. Es decir, Alonso utilizó los medios de comunicación alternativos para el llamado a las protestas en Venezuela. Este hecho guarda cierto paralelismo con la ficción, en que Roberto Santos primero y su hermana Christina después arengaron a su pueblo para salir a las calles a apoyar la revolución por medio de la televisión.

María Conchita Alonso presentó una moción en el Congreso de los Estados Unidos, solicitando sanciones contra el régimen venezolano, y apoyo para los estudiantes y opositores venezolanos en sus reivindicaciones. También

ha roto amistad con su compañero de rodaje en *Colors*, Sean Penn, ya que como explicamos antes, está en las antípodas de su pensamiento ideológico. Elpidia Carrillo es una actriz mexicana, y también activista política. Ella está en nuestras mentes asociada a Centroamérica porque sus papeles en el cine internacional así lo han marcado. En *Under Fire* (1983), dirigida por Agustín Ituarte, tiene un papel muy secundario como revolucionaria sandinista en Nicaragua durante los últimos días de la dictadura de Somoza. En la televisión norteamericana interpretó a Coana, una nativa en la miniserie *Christopher Columbus*. Su consagración llegó con la interpretación de la salvadoreña María de la película *Salvador*. En *Predator* encarna a Anna, una guerrillera de un país centroamericano. E interpreta a Isabel Magaña, una refugiada salvadoreña, en *My Family*. En el caso particular de Joaquim de Almeida, actor portugués, se destacó en la película *Sandino* (1999), dirigida por Miguel Littin, en la que encarnó al líder nicaragüense. Ha tenido una larga carrera en Hollywood interpretando a copiosos malvivientes, por ejemplo, en *The Soldier* (1982), de James Glickenhaus; *Good morning, Babilonia* (1987), de los hermanos Taviani; *Clear and Present Danger* (1994); *Desperado* (1995), de Robert Rodríguez y Hernán Reyes, y como un capo del narcotráfico en Río de Janeiro en la película *Fast Five* (2011).

Fast Five se caracterizó por un elenco multiestelar y multicultural. Entre otras estrellas, podemos mencionar a Paul Walker (de origen anglosajón) como Brian O'Conner; Dwayne Johnson (de origen samoano) como Lucke Hobbs; Jordana Brewster (panameña) como Mía Toretto; Tyrese Gibson (afroamericano) como Roman Pearce; Ludacris (afroamericano) como Tej Parker; Matt Schulze (anglosajón) como Vince; Sung Kang (de origen asiático) como Han Lue; Don Omar (dominicano) como Rico Santos; Tego Calderón (dominicano) como Tego Leo; Gal Gadot (israelí) como Gisele Yashar; Elsa Pataky (española) como Elena Das Neves; Joaquim de Almeida (portugués) como Hernán Reyes. Vin Diesel (de origen italiano y afroamericano) encarna al otro protagonista, Dominic Toretto. Este actor saltó a la fama por un corto en que él actúa, produce y dirige, *Multi-Facial* (1995), en el que habla de las peripecias de un actor «multicultural».

Gracias a este papel, Spielberg lo incluyó en el reparto de *Saving Private Ryan* (1998) y le creó un personaje especial.

5.5. Análisis de las representaciones de los espacios

5.5.1. Jardín-desierto

Las películas que asumen la configuración de jardín-desierto en el corpus analizado son diez en total, *Romancing the Stone* y *The Mask of Zorro* (ambas de acción). *American Me*, *Carlito´s Way*, *My Family*, *Blow* (las cuatro de cine *noir* de reflexión) y *Bordertwon* (cine *noir* crítico), *Once Upon a Time in México, Apocalypto* y *Machete* (las tres de acción). No aparece la configuración de jardín-desierto en los *teacher films*.

En *Romancing the Stone, The Mask of Zorro* y *Apocalypto* el jardín convive en el presente con el desierto, que irrumpe con la inseguridad que amenaza el entorno del protagonista.

En *Romancing the Stone* también hay un jardín evocado, la antigua periferia del Oeste norteamericano de las novelas románticas de Joan, donde ella idealiza las aventuras de los antiguos pioneros del Oeste. Esta periferia evocada como jardín es puesta en contraste con la periferia del presente y sus verdaderos peligros. Los espacios del presente en la periferia colombiana son caminos selváticos, poblados y aldeas rurales. La selva es presentada como jardín y como desierto a la vez. Como jardín muestra la vida sin sobresaltos de los lugareños: tomando el ómnibus rural lleno de gallinas y trastos, o participando de sus festejos tradicionales. Pero como desierto refiere a la irrupción inesperada del peligro por parte de un bandido: Zolo. En las breves operaciones de Zolo en Nueva York, pero más que nada en su dominio de la periferia colombiana donde opera con vínculos con el poder local. Esta película presenta y evoca una vieja periferia el oeste norteamericano, y lo mismo ocurre con la secuela de *Romancing the Stone*, la película *The Jewel of the Nile* (1985), de Lewis Teague, cuestión antes explicada en el análisis de esta película.

Sin embargo, podemos observar que el director Robert Zemeckis repone el tema del Oeste como una periferia evocada en contraste con nuevas periferias, o bien con un presente dudoso o cuestionado. Este mecanismo

vuelve a ser utilizado por este director también en *Back to the Future III* (1990): en sus viajes continuos al futuro y al pasado, los protagonistas, Martin y el «Doc», inventor del auto que viaja en el tiempo, luego de ir varias veces al futuro en las anteriores entregas de la zaga, termina viajando hacia el pasado. En el mismo lugar donde vive en el tiempo actual, se reencuentra con el Viejo Oeste, los pueblos originarios en tanto gloriosos guerreros, el Ejército norteamericano, los *marshalls* del Oeste, los bandidos, el tren que apenas está llegando a un poblado que comienza a formarse y su antepasado, un granjero irlandés que fue a vivir a un lugar inhóspito y construyó su casa, armó su sembradío, formó y cuidó de su familia junto a su mujer. Al conocer a su antecesor, Martin descubre que no hay que responder provocaciones, ya que este granjero convive en el Oeste con hombres armados. Sin embargo, no necesita de armas para demostrar que es valiente. Por lo que la evocación de la antigua periferia del Viejo Oeste se podría tratar de una renovación de votos con la propia identidad y un contraste con la actualidad de los protagonistas.

En *American Me*, *Carlito´s Way*, *My Family*, *Blow* y *Once Upon a Time in México*, el espacio del jardín es el espacio anhelado, recordado, evocado por alguno de los protagonistas o narradores de la historia. El jardín evocado, cargado de la subjetividad del personaje, contrasta con otro espacio, el del presente, el real: el desierto de la cárcel, que depara para el protagonista el encierro, la soledad, la pobreza o la muerte, tanto propia como la de los seres queridos. O la soledad para todos aquellos que han perdido lo más amado.

El jardín está todo el tiempo presente en *My Family*, ya que es el lugar evocado por el relator, el hermano mayor de los Sánchez. El poblado de México del cual partió su padre, el camino que hizo hasta llegar a los Estados Unidos y el encuentro con su tío el Californio, que se quedó en el «México perdido». Y también los Estados Unidos como tierra de oportunidades, que lo acoge, donde conoce a María, y donde forma su familia.

El jardín es el lugar de la oportunidad para bandidos como Ralph y su primo Ira, donde reina un bandido peligroso como Zolo en *Romancing the Stone.* También es el lugar donde Diego de La Vega tenía su hogar y su refugio

antes de caer en desgracia y a donde vuelve a entrenar al nuevo Zorro que será Alejandro Murrieta. También son esos lugares donde Alejandro junto a su hermano Joaquín vivían de los asaltos a los ricos, y donde han hechos grandes negocios los hidalgos asociados al poder del antiguo imperio español en *The Mask of Zorro.*

En *American Me* conviven el desierto y el jardín, se trata aquí de las cárceles donde cumple condena el protagonista. Constituyen jardín porque en ellas se logra constituir y organizar una hermandad, y es el lugar de la oportunidad y los negocios, además de lograr prestigio en el mundo del hampa. Cuando Montoya sale de la cárcel, el jardín está particularmente reducido a algunos momentos de libertad compartidos por el protagonista con July, el interés romántico que tiene cuando consigue la libertad, sus salidas por su barriada humilde en los Estados Unidos.

En *Carlito´s Way* el jardín es el lugar al que Briganti quiere irse a vivir en su retiro, pero al que no llega porque se está muriendo.

En *Blow* el jardín es una periferia entendida como una serie de lugares tales como Bahamas, Cayo Norman, sur de los Estados Unidos, en los que se podía distribuir la droga sin el control del centro. Es el espacio anhelado en la memoria del protagonista, Jung, ya que él pudo así convertirse en uno de los mayores distribuidores de droga del cartel de Medellín y se volvió millonario.

En *Blow,* entonces, los espacios se excluyen: el jardín es posible cuando no existe el desierto; cuando existe el desierto de la prisión, es porque el jardín ya no existe y ha pasado a ser una entidad de la memoria y la imaginación. Es interesante observar que lo que para Jung es un jardín, desde la administración norteamericana es considerado un desierto, en tanto el control no podía ejercerse y se daba un contexto hostil para la aplicación de la ley y el orden. En ese sentido, el desierto en que se convierte luego el presente de Jung tiene un valor positivo desde el punto de vista del gobierno de los Estados Unidos. El jardín de Jung ha concluido en el desierto de la cárcel gracias la evolución y la profesionalización que ha llevado a cabo el Estado norteamericano en su lucha contra las drogas y en su búsqueda de expandir su forma de vida.

El jardín de *Machete* está muy acotado y lo constituye la ilusión de los migrantes a los que ayuda Luz en su sueño de llegar a los Estados Unidos y tener una vida mejor. También podría observarse en las tradiciones y costumbres mexicanas que siguen vivas en aquellos que ya son ciudadanos norteamericanos.

En *My Family* el desierto aparece en situaciones específicas en que el contexto se vuelve adverso, cuando María intenta cruzar con su hijo Chucho siendo bebé el río Bravo, los momentos en que Chucho mata a Buch Mejía, y cuando estando escondido, finalmente la Policía le dispara. También en el recuerdo traumático que esto le provocó a Jimmy, su hermano menor; en los recuerdos que Isabel Magaña tiene del asesinato de su padre en El Salvador; y en la muerte de Isabel, que deja a Jimmy solo y con un hijo recién nacido.

En *Romancing the Stone* aparece el desierto cuando el espacio se vuelve intrínsecamente hostil y hay que abrirse paso en el medio del follaje espeso de la selva a machetazos. Vemos a Joan y Jack dirigirse por un espacio agreste, donde hay animales salvajes y una vegetación exuberante. Los caminos prácticamente no existen o están en mal estado, se ven puentes en medio de la selva, que han sido construidos de manera precaria y manual, y que se encuentran herrumbrados. Las inclemencias climáticas los afectan y para refugiarse de la intensa lluvia sólo encuentran las ruinas de un viejo avión estrellado. Los protagonistas van huyendo de sus perseguidores, pero el peligro también está constituido por lo agreste del espacio.

En *The Mask of Zorro* el desierto aparece cuando destruyen la vida de Diego de la Vega, matando a su mujer y separándolo de su hija, en el encierro que sufre durante años, y en la persecución de los Murrieta, que termina en la muerte de Joaquín. Es decir, el espacio se vuelve hostil de la mano de un poder corrupto y desmedido.

En *American Me* y *Carlito´s Way* el desierto siempre está presente en el cumplimiento de sus condenas y sus largos años en prisión, pero finalmente irrumpe cuando llega la muerte de ambos bandidos que no pueden salir del mundo delictivo.

En *Once Upon a Time in México*, México es el espacio en que se desarrolla la trama, y está presentado como un desierto, en tanto el país está inmerso en un presente hostil debido a sus poderosos carteles de la droga, sus

servidores públicos corruptos, las intervenciones desafortunadas de los Estados Unidos y sus agentes de la ley y los cíclicos atentados y magnicidios a figuras cruciales de la política mexicana. El México del pasado puede asociarse al jardín, según se lo presenta —mediante el procedimiento de *flashbacks*— en los recuerdos y en la evocación de buenos tiempos, felices, del mariachi. Está claro que el desierto desfavorable que presenta el film está asociado a una lucha infructuosa contra las drogas y sus carteles, que data de muchos años. Con ese objetivo se ha invertido presupuesto, grandes despliegues y operativos conjuntos de las agencias de ley norteamericanas y mexicanas. En esos intentos por quitarles poder a los capos del narco, tanto el gobierno mexicano como el norteamericano se han visto obstaculizados por la corrupción de sus agentes de la ley y por la capacidad que tiene el dinero del narcotráfico de comprar voluntades.

En *Apocalypto* los espacios que aparecen son precolombinos: una selva, una aldea precaria y una avanzada ciudad. La selva es presentada como jardín y como desierto a la vez: es un lugar bello, rico y atractivo, pero al mismo tiempo peligroso y amenazante. Como jardín muestra la vida sin sobresaltos de los pueblos cazadores precolombinos; como desierto refiere a la irrupción de pueblos dominadores que esclavizaban a esos indefensos pobladores, a rituales alrededor de la sangre y de la muerte. La selva es al mismo tiempo el espacio en que se sitúan (y que rodea) la aldea y la ciudad. La aldea está presentada como un jardín porque para el protagonista es el hogar, el refugio, la seguridad, el lugar de pertenencia y de lo familiar. En cambio, la ciudad se muestra como un desierto en tanto es el espacio del sacrificio, la tortura y la muerte, la separación del protagonista respecto de su gente.

Gran parte de la trama de *Bordertown* sucede en colonia Napra. Aunque está situada en la ciudad de Juárez, que es frontera de México con los Estados Unidos, no tiene la carga simbólica que se le otorga en esta tesis a frontera, porque no se trata de un espacio en que rija ley alguna. Al contrario, colonia Napra tiene los valores del desierto, que es tratado en este film como un espacio infernal. Esta idea se ve en los incendios tanto del principio como del final en el humilde asentamiento de colonia Napra, en sus habitantes, que son explotados, y en la censura que existe (el diario local el *Sol de Juárez* padece el secuestro de

toda una tirada del diario, balaceras en la redacción, requisas policiales, arrestos de sus directores y periodistas, incluso el asesinato de su director). Otros hechos de la película suceden en los Estados Unidos, espacio que también se presenta con rasgos propios del desierto: en el país de la libertad de expresión, la censura es sofisticada, pero no por ello menos perversa (el dueño del *Chicago Centinel* es el presidente del sindicato del papel; y junto con el senador que impulsa un proyecto para extender el NAFTA, presionan para que la nota no salga a la luz).

En tanto, el jardín queda recluido a ciertos momentos de sosiego del personaje de Eva en la casa de Teresa Casillas, cuando pasea por el jardín de la casa y se acerca a una flor para oler su perfume. También en la evocación que Eva hace de su hogar en Oaxaca, de donde el gobierno mexicano expulsó a su familia por no poder pagar los impuestos.

Tanto en *The Mask of Zorro* como en *Bordertwon* aparece una imagen que enlaza lo mejor del jardín y lo mejor del desierto. Es un jardín con flores en el caso de *Bordertwon,* la casa de Teresa Casillas, donde se está refugiando Eva, mientras que en *The Mask of Zorro* es el momento en que Elena recuerda el perfume de la flor romneya, una variedad de amapola que es nativa de la zona de Alta California. En ambos casos es una referencia a una película *western, The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), dirigida por John Ford, en que Tom Doniphon arma su futuro hogar poniendo en el jardín flores de cardos, una planta desértica que tiene flores hermosas y que para él simbolizan la posibilidad de conservar lo mejor del desierto y lo mejor del jardín, siguiendo a Tudor (1989), o bien lo mejor del Viejo Oeste y lo mejor de la civilización.

En *Machete* aparecen los siguientes espacios: México y Texas, donde sucede la mayor parte de la trama. Ambos espacios tienen el valor del desierto porque son lugares adversos en tanto son captados por los narcos, la inmigración ilegal, la desaparición de personas, etc. Aun cuando Texas es un estado que jurisdiccionalmente pertenece a los Estados Unidos, tiene autoridades corruptas, asociadas con el narcotráfico mexicano. Por eso, Texas remite al «México perdido» y a la amenaza que experimenta el anglosajón de no contar con ese último territorio debido al desbalance étnico que supone la inmigración masiva de latinoamericanos.

En el film los capos narcos compran voluntades de políticos y policías corruptos tanto en México como en los Estados Unidos, no solo para el tráfico de drogas sino para eliminar a la competencia. Se observa cómo un espacio que ya había sido ganado para la civilización se degrada al extremo de convertirse en desierto. Un desierto en el cual el sistema legal no funciona, pues solo se persigue a pobres indocumentados e ilegales, y en cambio se apaña a los poderosos. Asimismo, se nota que la lucha contra las drogas encarada por los Estados Unidos se encuentra profundamente obstaculizada por la corrupción en todos los niveles, que promueve el narcotráfico. En este caso, podríamos revisar los aportes de Fojas (2011), quien nos habla de películas que exploran la frontera entre los Estados Unidos y México. Podríamos caracterizar este tipo específico como el espacio del desierto fronterizo, ya que como plantea Tudor (1989), es del contraste entre el jardín y el desierto que surge la frontera. Por un lado, prácticamente no hay jardín en este desierto, tal como ocurre en *Machete*. Su estética es desértica, como en *Bordertown*, *Traffic* y *Machete*, entre otras. Sin embargo, estas películas que exploran la frontera entre los Estados Unidos y México no coinciden con la categoría del desierto que aquí desplegamos, ni tampoco en la frontera (ver apartado «Frontera»). *Traffic*, por ejemplo entra en la categoría orfanato (ver apartado «Orfanato»). En su temática siempre están presentes los cruces ilegales de las fronteras de México y los Estados Unidos, las peripecias de los migrantes y los agentes de migraciones tanto como el fantasma de la deportación. El conflicto del tráfico de drogas está ligado a los límites fronterizos.

5.5.2. Frontera

Las películas que asumen la configuración de frontera en el corpus analizado son seis en total: *Commando* (ucronía), *Predator* (fantasía de aventuras), *Stand and Deliver y Dangerous Minds* (ambas del teacher film), y *Miami Vice* y *Fast Five* (ambas de acción). La frontera no aparece en ninguna de las películas de los dos tipos de cine *noir*.

Commando nos trae como espacio, además de los Estados Unidos, un país ficticio llamado Valverde. Este fue creado originalmente por el guionista y

productor norteamericano Steve E. de Souza especialmente para esta película y con posterioridad fue utilizado en otras producciones, usualmente cuando se requiere hacer una referencia a algún país de América Central o del Sur sin incurrir en posibles problemas legales o diplomáticos. En general, es descripto como un país hispanófono reminiscente de países como Panamá o Cuba. En este caso particular remitiría a Panamá. Y a once horas de viaje desde los Estados Unidos. Por otro lado, también hay una isla del Pacífico Norte a dos horas de viaje de donde se encuentran en territorio norteamericano y donde esconden a la hija secuestrada del protagonista.

En *Predator* sabemos que se trata de un país cercano al Amazonas y limítrofe con Guatemala, donde la guerrilla de izquierda ha trastocado el orden de cosas, un lugar exótico y selvático donde el peligro desconocido acecha tras el follaje espeso.

En *Stand and Deliver* se muestran los barrios del este de Los Ángeles, donde viven los migrantes latinos con grandes dificultades.

En *Dangerous Minds* también se trata de jóvenes que provienen de barriadas humildes de la ciudad. Estas dos películas transcurren completamente en los Estados Unidos.

Miami Vice presenta como espacios Miami, las afueras de La Habana (Cuba), Puerto Príncipe (Haití), Ciudad del Este (la triple frontera de Paraguay, Brasil y Argentina), Barranquilla y la Península de la Guajira (Colombia). Todos estos espacios tienen las características de la frontera: son lugares recónditos en que la ley se aplica con dificultad justamente por la distancia respecto del centro. La falta de seguridad y la corrupción podrían hacer que estos espacios se asocien con el orfanato; sin embargo, en esta película la inseguridad se genera por un tema de corrupción en una institución gubernamental y no ya por la irrupción de terroristas en los Estados Unidos, como suele suceder en el orfanato; y la corrupción involucra a un soplón que finalmente es desenmascarado. En el espíritu de la frontera está presente la voluntad de forjar la civilización, pero esta no se ha constituido en su totalidad.

Los viajes a distintas geografías también podrían asociarse con el orfanato, pero a diferencia de este, en la película está presente la voluntad de proteger

al indefenso (no a los huérfanos, que no los hay) y de que la ley y el orden funcionen en esos lugares lejanos, aunque lo hagan con dificultad.

La ley y el orden funcionan con dificultad en Ciudad del Este, lo que permite que la red delictiva se reúna a negociar y pergeñar sus operaciones; ahí tienen prósperos negocios que tapan sus otras empresas ilícitas; en la Península de la Guajira y Barranquilla, donde se embarca droga hacia los Estados Unidos; y en la norteamericana ciudad de Miami, donde se recepciona la droga que han traído de América Latina.

Los agentes encubiertos averiguan los lugares clave donde se mueve esta red de delincuentes trasnacional y buscan sumar estos lugares a la civilización y restarla a la barbarie.

En esta película, en comparación con *Blow*, *Collateral Damage* y *Once Upon a Time in México*, se observan cambios en las redes criminales, que afectan también la forma en que el Estado norteamericano lucha contra las drogas. Vemos aquí también que el principal problema al que se enfrentan las estructuras gubernamentales norteamericanas es la capacidad de comprar voluntades de los capos del narco.

Cuba es frontera no por la delincuencia sino por el comunismo, presentado como peligro por su cercanía con la civilización y por su poder de irradiación al resto del continente latinoamericano. El comunismo se vincula con las nuevas izquierdas latinoamericanas que llegaron a los gobiernos de los distintos países sudamericanos. En este contraste entre la civilización y la barbarie también se inscribe la frontera.

Miami aparece como una ciudad que está jurisdiccionalmente en territorio norteamericano, pero que por la población diversa que la habita, puede pensarse como una ciudad imperial que recibe el tratamiento de frontera, por ser frontera cultural y étnica ya que sus habitantes son latinos de diversos orígenes: cubanos, colombianos, venezolanos, brasileros, etc., en convivencia con los angloamericanos y los afroamericanos.

En *Fast Five* los protagonistas arriban a un lugar alejado del centro imperial del que partieron: Río de Janeiro. Este espacio latinoamericano recibe en la película el tratamiento de frontera, porque si bien hay construcción de la civilización gracias al advenimiento de un nuevo eje multipolar al mando de Brasil con los BRIC, también existe una red de delincuencia con contactos

con la Policía y el poder. Los bandidos que llegan a este lugar, tanto como los hombres de la ley norteamericanos, tienen que generar una alianza para poder salir adelante con sus respectivos propósitos ya que se enfrentan a un poder con códigos ajenos a los de ellos. Gracias a esta alianza inesperada, aun en un lugar tan alejado del centro, se puede hacer llegar el control y la justicia norteamericana.

La lucha contra el narcotráfico por parte del Estado norteamericano en esta película da cuenta de que el éxito en esta empresa solo se dará mediante alianzas estratégicas y de un accionar en conjunto. No solo se necesitará de los incorruptibles hombres de la ley sino de la colaboración de los propios bandidos, y de aquellos que en lugares muy lejanos al centro hayan padecido los efectos negativos del narcotráfico.

5.5.3. Orfanato

Las películas que asumen la configuración de orfanato en el corpus analizado son diez en total: *The North, Traffic*, *Crash* (las tres de cine *noir* critico), *Scarface, Salvador, Delta Force II y Collateral Damage* (las cuatro de acción), *Mc Bain* y *Clear and Present Danger* (ambas de ucronía), e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (fantasía de aventuras). El orfanato no aparece en ninguna de las películas de cine *noir* crítico ni en *teacher films*.

The North, Scarface, Salvador y *Mc Bain* refieren a las estructuras de poder ligadas a los gobiernos dictatoriales en América Latina de la década del ochenta. Todas estas películas nos retrotraen a la violación de los derechos humanos: en las tres primeras claramente hay alusión directa en la trama de la desaparición forzada de personas, en tanto que en *McBain* vemos a un dictador fusilar frente a la televisión a uno de los rebeldes que intentan destituirlo.

En *The North*, Enrique y Rosa salen perseguidos por el terrorismo de Estado que ejerce el Ejército de Guatemala. Corren enorme peligro de ser deportados a su país, tanto en los Estados Unidos como en México, cruzan con gran dificultad la frontera, en los Estados Unidos, siguen temiendo ser deportados y viven prácticamente escondidos, es decir, no existe la

seguridad para los huérfanos que no tienen dónde huir. También muestra el doble juego del Estado norteamericano con los migrantes: por un lado les enseña a hablar inglés para que puedan entender las órdenes y lo que tienen que hacer en sus respectivos trabajos, y por otra parte, los busca para deportarlos.

En *Scarface*, vemos el arribo en el *Mariel* de muchos perseguidos políticos cubanos, pero con ellos también llegan peligrosos delincuentes. Esto colapsa el sistema de seguridad y da como resultado una nueva ola de inseguridad en las calles de Miami. Existen también viajes a distintas geografías ligadas a las redes del narcotráfico. Observamos la facilidad con que se le puede provocar un atentado a un hombre como el Dr. Gutiérrez, quien intenta aportar pruebas para cuestionar al gobierno de Bolivia y a funcionarios corruptos ligados al narcotráfico. Si se logra evitar, es debido al entredicho de los delincuentes y no a la intervención de los agentes de seguridad.

Hay una visión muy clara de cómo se destruye la sociedad y sus estructuras, mediante la corrupción y la compra de voluntades que hace el narcotráfico, los funcionarios de los bancos de los Estados Unidos que aceptan lavar dinero de las drogas, los abogados que aceptan defender por elevados montos de dinero a narcotraficantes como Montana buscando pretextos legales o bien vicios jurídicos, los policías corruptos que permiten que los distribuidores operen con tranquilidad, etc. Aquí el delincuente cae por su propia locura y el abuso de las drogas duras que él mismo distribuye más que porque las estructuras burocráticas y sus agentes de la ley y el orden funcionen bien.

En *Salvador* surgen como orfanatos los lugares rurales en la montaña controlados por la guerrilla, donde viven comunidades enteras que se han organizado para luchar por esa causa. Por otro lado, en las calles surge el orfanato porque las dominan los escuadrones de la muerte, lo que hace a este país un lugar inseguro para sus habitantes. Por otra parte, cuando finalmente están a salvo en los Estados Unidos, María y sus hijos son deportados por las autoridades, también se impone el orfanato. Es decir, los inocentes no tienen dónde esconderse.

Tanto *Mc Bain* y *Delta Force II* como *Clear and Present Danger* nos muestran una Colombia con un gobierno ligado al narcotráfico y a la izquierda latinoamericana.

Mc Bain y *Delta Force II* apuntan contra el Cartel de Medellín. En *Delta Force II* observamos los sucesos de la destrucción del gran laboratorio en Tranquilandia en los llanos del Yarí, pero además estos ocurren en un país ficticio llamado San Carlos, que remite por los símbolos patrios a Colombia. *Clear and Present Danger*, en cambio, apunta contra el Cartel de Cali como sucesores y antiguos socios del Cartel de Medellín. Los atentados perpetrados al embajador de los Estados Unidos en Colombia, tanto como al jefe del FBI, que son armados por un agente retirado del servicio secreto cubano, nos muestran el problema de la inseguridad generalizada y cómo grupos de inteligencia operan al margen de las autoridades.

En *Delta Force II* es precisamente el manejo de la legalidad y el respeto por la soberanía por parte del gobierno de los Estados Unidos lo que hace que las estructuras de poder funcionen de manera imperfecta o incompleta. En cambio, en *Mc Bain* han sido los renunciamientos de los gobernantes norteamericanos a seguir luchando por las causas en las que los pueblos creían, como en Vietnam en el pasado. Y en el presente de la historia al dejar librada a su suerte a Colombia. Allí tienen que ir ex soldados retirados, que siguen creyendo en esas causas, y autofinanciarse para poder derrocar a un gobierno ligado a las dictaduras comunistas y al narcotráfico.

Como planteamos antes, *Traffic* es una película que remite al orfanato, si bien parte de su trama trascurre en ciudades de paso como Tijuana en México, el cruce entre los dos países, Columbus en Ohio y Los Ángeles en California (estas dos ciudades norteamericanas forman parte de dos de los ocho estados que México perdió luego de la Guerra contra los Estados Unidos, es decir forman parte del «México perdido».) También tiene en común que aquí observamos la corrupción de la mano de la compra de voluntades por parte del narcotráfico. Por esto las estructuras gubernamentales funcionan, pero de manera imperfecta o incompleta, ya que al operar en un sistema más complejo, depende del trabajo de otras dependencias, otras agencias u otros gobiernos. La lucha contra las drogas se encuentra obstaculizada, pero no hay lugar, por ejemplo, para el

tratamiento de los adictos, ni políticas que propongan planes concretos para la rehabilitación o el acompañamiento del adicto y las familias. Si bien se trata de una película que siguiendo los aportes de Fojas (2011), explora la frontera entre los Estados Unidos y México, no entra específicamente en la categoría del desierto, ya que aparte de la hostilidad del territorio, los huérfanos se encuentran atrapados en redes de poder de las cuales no pueden salir: la Policía, las estructuras políticas, la justicia, la comunidad terapéutica, etc. Tampoco pueden ser clasificadas en la frontera. Si bien *Traffic* explora el conflicto del tráfico de drogas ligado a los límites fronterizos, va más allá al plantear que el problema hace a todo el sistema mundo y no es un conflicto aislado, sino mundial.

En California la ley funciona, pero de manera imperfecta. El distribuidor de drogas, Ayala, es llevado a juicio, pero ocurre un atentado donde muere el testigo clave. En Columbus, el juez Robert Wakefield es nombrado el zar antidrogas, debe renunciar por los problemas de consumo de su hija, que desestabilizan su propia vida y su trabajo al tener que salir a buscarla él mismo ya que ella ha huido de su comunidad terapéutica. En Tijuana el policía que declara y denuncia la red de corrupción frente a la DEA decide retirarse viendo que la corrupción está enquistada, ya que el general Salazar, lejos de ser el funcionario que luchaba contra las drogas, es miembro de uno de los carteles de la competencia. Así observamos el orfanato cuando los hombres y las mujeres que forman parte de las estructuras burocráticas se encuentran exhaustos/as o vencidos/as moralmente.

Los espacios de *Collateral Damage* son mostrados como partes de un orfanato. Es orfanato tanto lo que constituiría el centro (Los Ángeles, Estados Unidos) como lo que constituiría la periferia respecto de ese centro (ciertas regiones de Colombia, como Mompo's Harbor, que es una base norteamericana en Colombia, la selva, el río Magdalena, San Pablo, ciudad controlada por la guerrilla en la película, los establecimientos rurales dedicados a la producción de pasta base en connivencia con la guerrilla, y Panamá como puerta de entrada de atrás de Colombia, frontera selvática). Estos espacios manejados por la guerrilla escapan por completo al control de los Estados colombiano y norteamericano. En esta película, la existencia de establecimientos donde se producen drogas en el territorio cooptado por

la guerrilla muestra una de las preocupaciones de los Estados Unidos, porque pese a encarar una lucha contra las drogas destinando presupuesto para una base militar en Colombia, no logra terminar con ese flagelo, y la situación se complejiza aún más porque los guerrilleros consiguen los recursos económicos para financiar operativos terroristas.

En la trama, Los Ángeles recibe el impacto del atentado del grupo guerrillero colombiano. Es decir, este centro opera como un orfanato porque ya no puede brindar seguridad ni garantías a sus ciudadanos. Esto puede pensarse en relación con el abandono que hace la saliente administración Clinton de Colombia y la decisión del (hoy ex) presidente colombiano Pastrana de emprender negociaciones de paz con la guerrilla que se dieron entre 1999 y 2002.

Ambos hechos históricos son aludidos en la trama de la película como responsables de haber fortalecido a la guerrilla, que es presentada como causa de la inseguridad en el centro y en las periferias.

Panamá y la selva colombiana operan como un orfanato porque las autoridades existen, pero los kilómetros de selva fronteriza lo hacen un territorio permeable para que el protagonista ingrese sin ser controlado. Asimismo, por allí ingresan y egresan tanto guerrilleros como paramilitares y narcotraficantes.

Mompo's Harbor opera como un orfanato, porque está al mando de Peter Brand, un agente de la CIA que comete graves errores en su administración y en su accionar, y que es incapaz de generar un control efectivo.

La ciudad de San Pablo, la hacienda donde se procesa pasta base y el río Magdalena son territorios controlados por la guerrilla, pero operan como un orfanato en la medida de que quienes viven allí están a merced de una estructura jerárquica de la que no pueden escapar, pero que tampoco les brinda seguridad.

En este film el orfanato también se hace presente cuando el gobierno de los Estados Unidos le explica al protagonista que hacerle justicia a su familia no es prioridad nacional, con lo cual se muestran leyes que funcionan de manera imperfecta o incompleta.

En *Crash*, la ciudad de Los Ángeles (California, Estados Unidos) opera como un orfanato donde transcurre la totalidad de la historia. La película se

inscribe en la ficción crítica post 11-s, completamente opuesta a la tradición hollywoodense de presentar una imagen idílica de los Estados Unidos. La ficción está situada en una época posterior a hechos perpetrados en el corazón del territorio norteamericano, donde la seguridad de la nación ha sido totalmente vulnerada. Esto convierte a este espacio en un orfanato. En Los Ángeles la ley funciona, pero de manera imperfecta o incompleta. El ejemplo claro es que el fiscal que debe llevar a cabo una acusación contra un sospechoso lo hace del modo que menos costo político pueda ocasionarle; el orfanato se ve también cuando la Policía corrupta comete hechos de gatillo fácil y luego esconde sus crímenes.

En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* tanto las geografías del centro imperial (Área 51 en Nevada y Nueva York en los Estados Unidos) como las geografías de las diferentes periferias que se presentan (Cuzco y Nazca en Perú; Brasil y la triple frontera en Cataratas del Iguazú) tienen un tratamiento de orfanato. Esto ocurre porque en todos los lugares reina la inseguridad. Un comando de soviéticos ha ingresado en el territorio norteamericano y perpetrado incidentes contra la seguridad nacional. El director busca presentar el comunismo en el pasado y el socialismo del siglo XXI en el presente como un foco de peligro para la seguridad norteamericana. Los tesoros y las ruinas de grandes civilizaciones son objeto de disputa de los poderes mundiales, quienes nada les dejan a los huérfanos, habitantes de ese orfanato.

5.6. Relaciones de las representaciones de los espacios

-De las películas que conforman el corpus, diez pertenecen al jardín-desierto: *Romancing the Stone* (1984), dirigida por Robert Zemeckis; *American Me* (1992), dirigida por Edward James Olmos; *Carlito`s way* (1993), dirigida por Brian de Palma; *My Family* (1995), dirigida por Gregory Nava; *The Mask of Zorro* (1998), dirigida por Martin Campbell; *Blow* (2001), dirigida por Ted Demme; *Once Upon a Time in México* (2003), dirigida por Robert Rodríguez; *Apocalypto* (2006), dirigida por Mel Gibson; *Bordertown* (2007), dirigida por Gregory Nava; y *Machete* (2010), dirigida por Robert Rodríguez. De ellas, dos remiten a Colombia:

Romancing the Stone y *Blow*. Tres remiten a México: *Once Upon a Time in México, Apocalypto* y *Bordertown.* Una remite a Puerto Rico, *Carlito`s way*; y cuatro al «México perdido»: *My Family, The Mask of Zorro, American Me* y *Machete.*

-De las películas que conforman el corpus, seis pertenecen a la frontera: *Commando* (1985), dirigida por Mark L. Lester; *Predator* (1987), dirigida por John Mc Tienan; *Stand and Deliver* (1988), dirigida por Ramón Menéndez; *Dangerous Minds* (1996), dirigida por John N. Smith; *Miami Vice* (2006), dirigida por Michael Mann; y *Fast Five* (2011), dirigida por Justin Lin.

-De las películas que conforman el corpus, diez pertenecen al orfanato: *The North* (1982), dirigida por Gregory Nava; *Skarface* (1983), dirigida por Brian De Palma; *Salvador* (1987), dirigida por Oliver Stone; *Delta Force II* (1990), dirigida por Aaron Norris; *McBain* (1991), dirigida por James Glickenhaus; *Clear and Present Danger* (1994), dirigida por Phillip Noyce; *Traffic* (2000), dirigida por Steven Soderbergh; *Collateral Damage* (2002), dirigida por Andrew Davis; *Crash* (2004), dirigida por Paul Haggis; e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), dirigida por Steven Spielberg.

En *Romancing the Stone, My Family* y *The Mask of Zorro,* se desarrolla más el arquetipo del jardín que el desierto. En *American Me, Carlito´s Way* y *Blow,* el desierto del bandido es el jardín para los hombres de la ley y viceversa. Y en *Once Upon a Time in México, Apocalypto, Bordertown* y *Machete,* el jardín se va acotando, y se expande el desierto.

En *Once Upon a Time in México, Apocalypto* y *Fast Five* las tramas se sitúan en su totalidad en diferentes periferias: México, la selva yucateca y Río de Janeiro respectivamente. En *Comando, Stand and Deliver, American Me, Carlito´s Way, Dangerous Minds, Crash* y *Machete* las tramas se sitúan en su totalidad en territorio norteamericano, es decir, en el centro imperial, pero en tanto el centro que vemos en *Comando, Stand and Deliver* y *Dangerous Minds* opera como una frontera, el de *Crash* opera como un orfanato, *y* el de *American Me* y *Carlito´s Way* operan como jardín y como desierto y en *Machete* tiene los rasgos de un desierto infernal. En el resto de

las películas, las tramas se sitúan en algunos momentos en territorio norteamericano y en otros en alguna periferia.

En *Blow* se ve una preeminencia del jardín, el desierto aparece a partir de la caída del gobierno de Panamá (en el tiempo histórico real era presidente Noriega), cuando es decomisado el dinero que Jung ha depositado en los bancos de ese país. Esto podría deberse a que el bandido es quien está recordando sus buenos tiempos. El jardín como contexto favorable del bandido coincide con un gobierno cuestionado ideológica y administrativamente como el gobierno de Noriega en Panamá. También coincide con la falta de control y profesionalización de las diferentes estructuras de la ley norteamericana en la lucha contra las drogas.

Señala Tudor (1989: 207) que en el *western* ha predominado el jardín. Sin embargo, se puede observar que en las películas del corpus en las que aparece la dualidad jardín-desierto, el desierto se presenta como un espacio de mayor relevancia. El jardín, cuando aparece, queda reducido y relegado a recuerdos de tiempos mejores (en *American Me,* a los recuerdos de Santana; en *Carlito´s Way,* al sueño de Carlito de tener una nueva vida; en *Blow*, a los recuerdos de Jung; en *Once Upon a Time in México,* a los recuerdos del mariachi; en *Bordertown,* a los recuerdos de Eva; a la esperanza de los migrantes de una vida mejor en *Machete*). Sucede entonces lo contrario de lo que pasa en las películas de *western* clásicas, que relatan cómo fue la conquista del Oeste, en que el movimiento era del desierto al jardín; en las películas del presente corpus, el desierto es el espacio presente, y la posible conquista de un jardín es incierta porque se refiere al proyecto expansionista a futuro. Las películas clásicas del *western* daban cuenta de un período histórico concreto que se dio luego de la Guerra de Secesión (1861-1865): el comprendido entre 1785 y 1890, que fue el del auge de la colonización del Oeste. Es decir, se refieren a una colonización que ya ocurrió y que fue exitosa. La preeminencia del jardín sobre el desierto podría tomarse como un homenaje a los pioneros que marcharon al Oeste. En cuanto a las películas del presente corpus, dan cuenta de una conquista Norte-Sur, que es un proyecto inacabado. Y en vez de homenajear la gesta, hacen hincapié en los obstáculos que se deben sortear, señalan la importancia de crear alianzas

estratégicas y de saber identificar a los enemigos. Por todo esto, quizás haya primado el desierto.

En las películas del jardín-desierto en década del ochenta los bandidos de la venganza de sangre son norteamericanos que trabajan juntos en la misma organización delictiva: en *Romancing the Stone* los primos Ralp e Ira. En las películas del jardín-desierto en década del noventa los bandidos de la venganza de sangre son norteamericanos de origen latino que trabajan juntos en la misma organización delictiva: en *American Me*, Montana y su pandilla; *en Carlito´s Way*, Carlito Brigantti; *en My Family*, Jimmy Sanchez.

En las películas del jardín-desierto en década post 11-s los bandidos de la venganza de sangre son norteamericanos de origen latino, anglosajón y también de países de América Latina: en *Blow*, George Jung y Escobar; en *Once Upon a Time in México*, Barillo y Ajedrez.

En la película del jardín-desierto de la década del ochenta *Romancing the Stone* están ausentes los arquetipos de nativos subhumanos. (Ver Anexo III)

En la película del jardín-desierto de la década del noventa *American Me* y *Carlito´s Way* los arquetipos de nativos subhumanos aparecen asociados a las adicciones y al consumo de drogas duras. (Ver Anexo III)

En las películas que presentan la frontera, esta se observa como un espacio en el que hay construcción de la civilización, pero no ha desaparecido por completo la barbarie *(Comando; Predator; Stand and Deliver; Dangerous Minds; Miami Vice*; *Fast Five*).

También en la frontera se plantea un eje de poder alternativo al que encabezan los Estados Unidos (en *Miami Vice* Cuba constituye un tipo de barbarie: el peligro del comunismo que representa por su cercanía con la civilización y por su poder de irradiación al resto del continente latinoamericano; en *Comando y Predator*, se observa la guerrilla y las dictaduras de los gobiernos latinoamericanos como corolario de la Guerra Fría en América Latina*;* en *Stand and Deliver* y en *Dangerous Minds* se trata de plantear los peligros de que los jóvenes sean abandonados y cooptados por las pandillas y las ideas de la izquierda; en *Fast Five* el auge de los BRIC busca conformar un mundo multipolar).

En las películas de la frontera en la década del ochenta los arquetipos de nativos subhumanos se presentan como habitantes de países del Tercer Mundo que están siendo afectados por las dictaduras y también por las guerrillas de la izquierda (*Commando, Predator*). En la película de la frontera con rasgos de *teacher films* los arquetipos de nativos subhumanos están ausentes.

En la década de los noventa, hay una sola película con frontera. Además tiene rasgos de *teacher films* (*Dangerous Minds*), y los arquetipos de nativos subhumanos se presentan asociados al consumo de drogas duras.

En las películas de la frontera en década post -11 s (*MiamiVice, Fast Five*) no se observan los arquetipos de nativos subhumano en el núcleo central de la trama. Sí se observan de forma tangencial en los niños que buscan comida en las calles de Ciudad del Este (*MiamiVice)*, o aquellos que viven en las favelas de Río en *Fast Five.*

En la frontera de las películas con rasgos de *teacher films* no hay ninguna categoría de bandidos. (Ver Anexo III) Además de transcurrir totalmente en territorio norteamericano.

En la frontera y el orfanato está ausente el bandido protector del pueblo. Este sólo aparece en el jardín y el desierto y también en el territorio norteamericano, en *Machete* y *The Mask of Zorro*. (Ver Anexo III)

En el orfanato de la década del ochenta aparece el bandolero de la venganza de sangre asociado a los lazos de solidaridad entre aquellos que tienen la misma ideología. En *Scarface* cuando Montana mata a Revenga, no solo porque le pagan sino porque detesta a los comunistas. En *Salvador* cuando el mayor Max se reúne con los Hermanos de la Mano Blanca para planificar la venganza de todos aquellos que considera comunistas. (Ver Anexo III)

El orfanato, presente en *The North, Scarface* y *Salvador*, tiene como característica central la inseguridad que presentan para los ciudadanos de las periferias los abusos de poder de las dictaduras latinoamericanas. Pero esa inseguridad continúa presente en el centro imperial donde pueden ser deportados.

Tanto *The North* como *Scarface y Salvador* tienen un centro que opera como orfanato. En *The North* se trata de la ciudad de Los Ángeles y en *Scarface* se trata de la ciudad de Miami, mientras en *Salvador* de San

Francisco. La gran diversidad cultural y étnica de estas urbes hace que para los migrantes latinos sea fácil arribar a ellas, por su cercanía con la cultura propia.

En *Scarface; Delta Force II; Mc Bain, Clear and Present Danger*, y *Traffic* el orfanato tiene como característica central el terrorismo que viene de la mano con el narcotráfico asociado al poder de gobiernos corruptos.

El orfanato, presente en *Collateral Damage*, *Crash* e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, tiene como característica central la inseguridad que presenta. Es decir, la ficción da cuenta de los hechos perpetrados en el corazón del territorio norteamericano, donde la seguridad de la nación ha sido totalmente vulnerada.

Tanto *Crash* como *Collateral Damage* tienen un centro que opera como orfanato, y en ambos casos se trata de la misma ciudad: Los Ángeles. Tal vez la gran diversidad cultural y étnica de los habitantes de esta urbe hacen que sea fácil arribar a ese lugar para los intrusos de *Collateral Damage*, que llegan para poner bombas en el territorio norteamericano sin despertar sospechas; y también este centro se vuelve vulnerable frente a los nuevos miedos post 11–s, como la migración.

En *Scarface*, Tony Montana ayuda al hombre de Sosa a poner una bomba, aunque luego se arrepiente, finalmente un grupo de asesinos enviados por Sosa desde Bolivia ingresan a Miami a la mansión de Montana para matarlo.

En *Delta Force II*, Cota junto a un grupo de asesinos a sueldo ingresan a casa de Chávez y matan a su mujer y a su hermano menor. En *Clear and Present Danger*, el coronel Félix Cortez, quien fue miembro del servicio de inteligencia cubano ingresa, fácilmente, con una identidad falsa, a los Estados Unidos, de esta forma se observa cómo el control funciona, pero no completamente. Además en esta película el orfanato se asocia con el terrorismo que viene de la mano del narcotráfico.

En *Collateral Damage* terroristas colombianos ingresan a Los Ángeles a poner bombas*;* en *Crash* está patente el cimbronazo que representó la tragedia del 11-s; en *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* agentes de la KGB soviética arriban a territorio norteamericano e ingresan sin autorización en una base militar norteamericana. En *Collateral Damage* (que es anterior a septiembre de 2001) el orfanato sugiere una peligrosidad

latente, en cambio, en *Crash* hace referencia a un hecho real (los atentados del 11-s) y en *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* evoca un tiempo histórico de un mundo bipolar (la Guerra Fría) al parecer ya extinto, pero que podría tener herederos en los nuevos gobiernos de izquierda que surgieron por diversas partes de América Latina en la década del 2000.

En el orfanato la ley y el orden funcionan de manera incompleta, por intereses que tiene el centro. En *Collateral Damage* no hay justicia para la familia de las víctimas; el protagonista por sí mismo deberá hacerse cargo de eso. Por otro lado, se muestra la cárcel en Colombia, un espacio sumamente precario, y los presos en estado de hacinamiento. También los funcionarios de esta cárcel se la pasan distraídos con un partido de fútbol en vez de estar atentos a sus obligaciones. De este modo, se refuerza la idea de que si bien se ejerce un control, este no es a favor de los sujetos/huérfanos que habitan el orfanato.

En *Crash* el orfanato se hace presente cuando los servidores públicos no cumplen con su deber, un fiscal que está más preocupado por ser reelecto que por cumplir con sus funciones; un policía que siente que no puede ir contra el poder que detenta un político prestigioso como un fiscal; otro policía que comete abuso de poder; y otro joven policía que oculta que por un malentendido mató a sangre fría a un desconocido.

La ciudad de Los Ángeles aparece en el corpus en un total de seis películas. En la década del ochenta en *The North* y *Stand and Deliver*, y en la década del noventa en *American Me* y *My Family*. En estas cuatro películas aparecen los barrios humildes de esta ciudad, donde habitan los migrantes latinos. En *The North* aparece con la configuración del orfanato, junto a otros espacios de Guatemala y México. En *Stand and Deliver* aparece Los Ángeles asociada a la frontera. Mientras que en *American Me* y *My Family* la ciudad opera como jardín-desierto.

Luego del 11-s, Los Ángeles está presente en dos películas del corpus, *Crash* y *Collateral Damage*. En ambas se muestra con la carga simbólica de un orfanato, en tanto uno de los principales centros de Norteamérica es vulnerado, atacado por el terrorismo internacional, pero mientras en *Crash* la inseguridad pasa por un atentado real, es decir el 11-s, en *Collateral Damage* se trata de una ficción.

En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* en tiempos de la Guerra Fría el gobierno norteamericano pone bajo sospecha incluso a héroes de guerra sin intentar investigar qué es lo que ha pasado realmente, pues tampoco, como en *Collateral Damage*, la prioridad son los ciudadanos; y el protagonista por sí mismo deberá limpiar su nombre.

De manera similar que en *Blow*, en *Once Upon a Time in México* el desierto es el presente adverso, el que existe después de la caída en desgracia del protagonista. Y el jardín es el espacio de la memoria, de la idealización, en la medida que existe en los recuerdos de un tiempo mejor.

En el jardín del bandido en *Blow*, en la frontera de *Miami Vice* y en el orfanato de *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* salen a relucir los problemas que le ocasionan a la metrópolis de forma directa o indirecta los gobiernos de izquierda en América Latina. Esto podría relacionarse tal vez con los aportes de Ramírez Berg (2002: 15), quien destaca que el imperialismo norteamericano se basa en la idea de que la nación debe controlar todo el hemisferio y estar dispuesta a pelear con quien sea que esté en desacuerdo. Ejemplos son *Miami Vice*, *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* y *Fast Five*, que muestran el peligro de que otros ejes polares (comunismo/socialismo del siglo XXI/BRIC) dominen el vecino territorio continental de América Latina. En otras palabras, el jardín del bandido de *Blow*, que era un desierto adverso para la aplicación del control metropolitano; la frontera de *Miami Vice*, donde el control funciona, pero con precariedad; y el orfanato de *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, donde el control tanto en la metrópolis como en las periferias ha sido vulnerado de una u otra manera, constituyen espacios que no han sido penetrados completamente por la civilización norteamericana junto con su forma de vida. Uno de los obstáculos que encuentran los Estados Unidos para eso —siempre desde la ficción— son las ideas y los gobiernos de izquierda, que tanto en el pasado como en el presente siguen circulando con fuerza sobre la región.

-Observamos que en los momentos de la evocación en los jardines que hemos visto, se está trabajando con los imaginarios, es decir, están vinculados con la percepción del espacio. De esta forma, siguiendo a Silva (2006), el espacio imaginado es una construcción social, y esto también

puede pensarse como un punto de vista, ya que lo real y lo imaginado no siempre coinciden. Este autor también plantea que los imaginarios no son manipulables, sin embargo pueden generarse cambios a partir de las operaciones que se manejan desde los medios de comunicación.

-De esta forma los arquetipos de los espacios se imbrican en alguna medida con los estereotipos, siguiendo a Bhabha (2002), que van a colaborar con la gobernabilidad de los subalternos. Así, los estereotipos de espacios quedan circunscriptos a las siguientes circunstancias especiales asociadas a la agenda de la política exterior norteamericana. A lo largo de los análisis del corpus, se observó una repetida visita a los sucesos de Tranquilandia en los llanos del Yarí Colombia (*Delta Force II* o *Clear and Present Danger*). El *Rancho Búfalo,* en Guadalajara, México. Estas fueron victorias que se arrogó el gobierno norteamericano en su momento, y el cine de Hollywood lo hizo patente en muchas producciones además de las aquí analizadas.

En *Scarface* y *Miami Vice* (2006) aparece Cuba como estereotipo del lugar donde reina el régimen comunista que cercena las libertades y desde el cual se irradia el comunismo al resto de países del continente. Siguiendo a Bhabha (2002), el uso del estereotipo está vinculado a razones políticas.

En *Scarface*, Bolivia se presenta como lugar geoestratégico de la *war on drug*, porque desde allí se procesa en grandes laboratorios la cocaína que Sosa exporta a los Estados Unidos.

The North, Salvador, Predator, Mc Bain y *My Family* vemos países latinoamericanos, como Guatemala, El Salvador y Colombia, con regímenes dictatoriales y guerrillas de izquierda. Aquí, según Bhabha (2002), el uso del estereotipo está relacionado con mostrar la incapacidad de autogobernarse.

En *Miami Vice* y en *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, observamos la triple frontera como un lugar alejado del control de las autoridades y donde reinan los narcos y la miseria o bien fuerzas militares de potencias enemigas.

En *The North*, *Stand and Deliver*, *American Me* y *My Family* se observa el este de Los Ángeles caracterizado como el lugar asignado a los migrantes latinos, ligados a trabajos humildes, al esfuerzo por salir de la pobreza, a la

inseguridad de sus barrios y a pandillas urbanas. Siguiendo a Bhabha (2002), el uso del estereotipo está vinculado a razones raciales y culturales. En *Delta Force II, Mc Bain, Clear and Present Danger, Blow, Collateral Damage* y *Miami Vice*, aparece el espacio colombiano como lugar problemático por el tema de la seguridad, que engloba fenómenos del crimen organizado, la guerra contra los carteles de la droga como el Cartel de Medellín y el Cartel de Cali. Bhabha (2002) señala que se da un uso del estereotipo vinculado a razones de seguridad, y también económicas y políticas.

Asimismo, el espacio mexicano nos muestra la presencia de la peligrosidad del narcotráfico mediante el Cartel de Juárez y el Cartel de Guadalajara, que también es un tema geoestratégico de la *war on drug*, porque desde allí procesaban droga en grandes laboratorios, como el Rancho Búfalo, y operaban en guerra abierta con el Estado norteamericano.

En varias películas está presente el estereotipo del espacio ligado al cruce fronterizo:

En *The North* y *Traffic*, se muestra Tijuana como una ciudad de paso, donde hay miseria, delincuencia y peligrosidad.

My Family, Bordertown, Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull y *Machete* muestran los cruces del límite entre las dos naciones, México y los Estados Unidos.

Hasta aquí hemos desarrollado el capitulo cinco donde indagamos los arquetipos de los sujetos y los espacios presentados en las películas del corpus. Asimismo analizamos el haz de relaciones que se dan entre los sujetos y los espacios.

Conclusiones

Resultados de esta investigación

En este trabajo nos propusimos analizar las representaciones sobre América Latina, en tanto arquetipos de sujetos y espacios, en el cine de ficción de Hollywood en torno al cambio de siglo. La investigación se centró en dar cuenta de los cambios y debates más importantes en función con los alineamientos que esa industria cultural retoma en relación con el Departamento de Estado norteamericano.

Nuestro objetivo fue observar los cambios más importantes de esas representaciones en relación con las películas de las décadas del ochenta, noventa y la década post 11-s, y analizar cómo esos cambios podían vincularse con los cambios de política del Departamento de Estado norteamericano. Nos basamos en un corpus de 26 películas.

Como hipótesis, planteamos estos cambios en la representación de los sujetos y espacios latinoamericanos, que se van alejando del terrorismo. Con anterioridad, planteamos la definición de terrorismo como actos de violencia premeditados con un objetivo político con el objetivo de generar terror en el público.Y según el Departamento de Estado iban en contra de objetivos no combatientes. Previamente, el terrorismo observado en los ochenta estaba relacionado con el terrorismo de las guerrillas de izquierda y el terrorismo de Estado de gobiernos dictatoriales; esto se fue licuando en los noventa, cuando apareció con más fuerza el terrorismo de los carteles de la droga, lo que mostró un avance del narcotráfico en nuestra región y la lucha contra él por parte de los Estados Unidos. Post 11-s la sospecha se trasladó a otras naciones, fundamentalmente a las musulmanas, dejando fuera de ese foco a América Latina.

En cuanto al marco teórico, nos basamos sobre todo en autores que señalan que la industria cultural norteamericana, y muy especialmente el cine de Hollywood, tienen una estrecha vinculación con la política exterior de ese país. De este modo, como dijimos en la Introducción, creemos que este trabajo puede considerarse un aporte para pensar el vínculo entre cine e imperialismo, entendiendo Hollywood como un ámbito que tiende a reproducir las relaciones de dominación en la esfera de las representaciones.

En nuestro análisis, hemos prestado especial atención a los cruces de las representaciones de los sujetos latinoamericanos y de las representaciones de los espacios latinoamericanos en el corpus seleccionado, así como a las significaciones que pueden leerse y a las nuevas preguntas que pueden plantearse en esta línea de investigación.

Entre otras cosas observamos que:

I-A partir del análisis del corpus, se ha podido notar un homenaje a la sociedad civil y política de los Estados Unidos. En el corpus analizado las películas apuntan a levantar la moral del cuerpo burocrático, homenajeando a sus héroes, militares, policías, y agentes caídos en servicio. También homenajea a los docentes destacados, a periodistas y fotógrafos y en menor medida a sus religiosos (es decir, que busca fortalecer el espíritu de lucha de los diferentes miembros de su sociedad hegemónica). Se destaca el rol de contralor de sus legisladores, del poder judicial por medio de sus fiscales y jueces, de las fuerzas militares y policiales y las agencias gubernamentales como Migraciones, la DEA, el FBI o la CIA, es decir, que opera instando a no bajar los brazos a su sociedad política o bien su sociedad dominante. Asimismo, el corpus seleccionado muestra la labor y el rol de los civiles que tienen que salir adelante sin ser ayudados por nadie. Es decir, esta industria trabaja estimulando la moral y el espíritu patriótico de todos los integrantes de la sociedad. Promueve la memoria y el castigo legal y moral a los delincuentes, los traidores y los corruptos. Y declara su admiración y su gratitud por sus aliados estratégicos. Y de esta forma se alinea y vincula con el proyecto de país expansionista del Destino Manifiesto y la Doctrina Monroe. En ese sentido podemos decir que:

a- Las referencias al rol del cuerpo burocrático norteamericano y su homenaje a estos hombres que lo integran podría ser una referencia y reelaboración de los antiguos *marshalls* del Oeste, tal como Patt Garrett, antes mencionado. Pero no lo único, ya que las burocracias abarcan distintos estamentos en las historias.

b- Observamos que las representaciones de los ejércitos es copiosa en el corpus de películas trabajado. Muchos autores podrían caracterizar esto como una suscripción al cine bélico. Sin embargo, puede asociarse a la larga tradición del *western*, con películas que hacían hincapié en la temática de

los ejércitos, y desarrollaban historias que se centraban en la participación histórica de los ejércitos y su rol crucial en la conquista del oeste. Hay que destacar que en la era Reagan en particular, en estas películas del corpus se vieron militares que conformaban grupos reducidos de tareas altamente especializadas: *Comando*, *Predator*, *Clear and Present Danger*, *Delta Force II*, *Mc Bain*, *Indiana Jones IV*, *My Family* y *Dangerous Minds*, entre otras. Los protagonistas de las historias pertenecen a fuerzas militares. Está presente, en la época, la heroicidad incuestionable de las tropas de aquellos soldados que van a luchar, por vencer al enemigo, sea otra nación imperialista o importantes narcoterroristas. En *Salvador*, se presentan los militares que son enviados a El Salvador, pero también están presentes los militares y los policías de ese país, quienes al igual que el Ejército guatemalteco en *El Norte*, son violadores de los derechos humanos, esto guarda estrecha relación con la preocupación de los sectores políticos progresistas en los Estados Unidos.

c- En las representaciones de la DEA se nos muestra a esta agencia gubernamental integrada por norteamericanos de distintas etnias, especialmente por latinos, que tienen notoria presencia en el corpus trabajado. Sus héroes y sus mártires son reivindicados. Cuando cruzan la línea de la legalidad es por un código moral al que siguen. Sus integrantes en general responden al intachable hombre de la ley, tradición del *western*. La lucha de quienes integran esta agencia es contra las drogas, y el corpus de películas nos sumerge en los peligros que estos hombres de la ley han tenido que enfrentar. Además del reiterado recuerdo a aquellos que han sido víctimas de los narcotraficantes. Se remarca, además, un rasgo particular del *western*, el argumento de la venganza tan conocido en el mundo de las redes del narcotráfico, presente en *Scarface*, *Delta Force II*, *Traffic*, *Blow*, *Once Upon Time a México* y *Miami Vice*, entre otras. Muchas veces aparece mencionada o recreada una historia en particular, la de Enrique «Kiky» Camarena, quien fue asesinado por un soplón de la CIA que dio su identidad.

d-Observamos que las representaciones de maestros y de la profesión docente en el cine de Hollywood están presentes en un corpus de películas específicas, pero es menor que la de militares y agencias como la CIA, la

DEA, etc. También lo es en la televisión: su visibilidad es limitada en comparación con otras profesiones. En las películas del corpus esas representaciones pueden apreciarse en el núcleo central de la historia en *Stand and Deliver* y en *Dangerous Minds*, pero también en *The North*, en las escenas donde los hermanos Xuncax concurren a clases de Inglés; por otro lado, el personaje de Indiana Jones, además de haber sido héroe de guerra y antropólogo investigador, es docente universitario. Las historias de docentes han estado presentes también en el *western*. Recordemos una película del *western* que revisa Tudor (1989), *The Man Who Shot Liberty Balance* (1962), de John Ford, en la que vemos a uno de los protagonistas, Ransom Stoddard, luchar en el Oeste dando clase a niños, adultos y ancianos y enseñarles que son sujetos de derechos y que existen leyes que los protegen. En *Stand and Deliver* y *Dangerous Minds* se presenta a los docentes del Estado norteamericano educando y tratando de reproducir una cultura que los periféricos pueden asimilar para progresar. Por un lado, el profesor Jaime Escalante intenta no perder el presupuesto para la escuela, incentivando a sus alumnos; por otro lado, la profesora LouAnne Johnson antes ha sido militar, detalle que podría observarse como una referencia más —al igual que el mítico Ransom Stoddard del *western*— a que hay que dar una lucha con otras armas, en la que se encuentran los más duros oponentes de estos protagonistas, otros docentes que han sido ganados por la apatía y que lejos de colaborar con sus alumnos, son cómplices por negligencia del desinterés generalizado de aquellos, ya que no han hecho nada por incentivarlos para que salgan adelante y aprovechen los recursos que les brinda el Estado.

e- Otros sujetos representados son los agentes de migraciones, que algunas veces deben llevar adelante entrevistas a quienes entran ilegalmente al país, como ocurre en *Scarface*, y no pueden hacer nada por evitar que ingrese a los Estados Unidos un delincuente peligroso, en nombre de los derechos humanos. Otras veces deben deportar fríamente a personas que probablemente correrán peligro de muerte en sus países, como se ve en *The North*, *Salvador*, *Bordertown* y *My Family*. O bien muestran cómo se fue profesionalizando esta institución a medida que las leyes fueron esclareciendo, por ejemplo, quién era ciudadano norteamericano. Así,

aparecen los malentendidos cuando deportan a México a la madre de los Sánchez, que era ciudadana norteamericana, en *My Family*; y en *Machete*, muchos de estos agentes también son hijos o nietos de migrantes, como lo manifiesta la agente Sartana Rivera. Es decir, nos muestra este cuerpo burocrático en diferentes momentos y con sujetos que construyen esa burocracia, que puede ser perfectible. En el corpus esas películas son *The North, Scarface, Machete, Salvador* y *My Family*.

Además, cabe mencionar las películas donde se acuerdan matrimonios por conveniencia para evitar la deportación, donde se intenta burlar a estos agentes, en el corpus esto ocurre con *My Family*. Siempre las historias concluyen en que los protagonistas terminan burlándose a sí mismos ya que siempre se enamoran, y el matrimonio finalmente es verdadero, tal como *Green Card* (1990) de Peter Weiss o bien *The proposal* (2009) de Anne Fletcher. En este tipo de películas generalmente el extranjero, que debe casarse por conveniencia, es oriundo de Europa o de otro país como Canadá, y no latino. En estas películas tienen el fin de mostrar cómo los agentes de migraciones son salomónicos y justos. Ya que hacen cumplir con las leyes migratorias por igual, tanto para los ciudadanos de otros centros como los de las periferias.

f- Del análisis del corpus se desprende que las representaciones de la CIA en contraste con otras instituciones de los Estados Unidos son de las más cuestionadas por el cine de Hollywood y sus distintos directores más allá de las diversas ideologías. Hay repetidas referencias a conductas reprochables como que alguien cayó por un soplón de la CIA o acuerdos que esta agencia hizo y no cumplió o alguien que dio información a partir de un soborno. Esto está presente en *Salvador, Predator, Mc Bain, Clear and Present Danger, Collateral Damage, Once Upon a Time in Mexico* y *Miami Vice.*

g- Las películas del corpus en que se exponen las cárceles y los guardias carcelarios de los Estados Unidos son *American Me, Carlito´s Way, Fast Five* y *Blow*. En *American Me* vemos cómo se fue constituyendo el sistema carcelario y en paralelo las pandillas y las hermandades carcelarias, paradójicamente aquí nadie puede huir, pero eso no impide que haya negocios ilegales en el interior de esta. O bien que un preso no sea

víctima de un asesinato por la falta de vigilancia. En *Carlito´s Way*, como en *Fast Five*, la vigilancia en las cárceles es extrema, pero hay una brecha por donde se da la posibilidad al preso de la huida, a diferencia de *American Me.* En *Blow* el protagonista está pagando su condena y recordando el pasado, ya no hace negocios ilegales, ni hay posibilidad de escape.
Tanto en *Carlito´s Way* como en *Blow*, existe la reeducación de quien paga con la cárcel en los penales norteamericanos.
En contrapartida, las cárceles en las periferias son hacinadas y descuidadas. Como se observa en *Salvador, Collateral Damage, Once Upon a Time in Mexico, Machete* y *Fast Five*.
También, en las cárceles de la periferia, está en ciertos momentos presente la tortura y la violación a los derechos humanos. Como ocurre en *The North* cuando el Ejército se lleva a la madre de los Xuncax, en *Salvador*, entre otras.
Con respecto a las cárceles de Colombia hay películas en que observamos una peculiaridad, y son las cárceles privadas que tienen personajes de narcotraficantes en sus propiedades, como *High Risk* (1981), dirigida por Stewart Raffill; *Green Ice* (1981), de Ernest Day; y de nuestro corpus en particular, *Delta Force II* (1990), de Aaron Norris; y *Clear and Present Danger* (1994), de Phillip Noyce.

h- El cuerpo de policías norteamericanos ha estado permanentemente presente a lo largo de las películas del corpus, aunque con un recorrido variado. Mientras nos muestran las tragedias del gatillo fácil en *My Family* o en *Crash*, en *Scarface* están los policías que vigilan a los narcos sin ser vistos. En esta última, el agente encubierto Seidelbaum arma la cámara oculta para poder atrapar a Tony ya que lo han investigado siempre. La corrupción de sus agentes está presente en las películas del corpus, como ocurre en *Scarface* o *Machete*, ligada generalmente a la droga en el período. Mientras que en otras películas siguen respondiendo al modelo del intachable hombre de la ley del *western*.

i- El FBI está presente en las películas *Clear and Present Danger* y *Fast Five*. Muestran a estos agentes como auténticos *marshalls* del *Oeste*, que llegan desde la civilización a poner orden en lugares lejanos. En *Clear and Present Danger*, el director del FBI termina asesinado, mientras que en

Fast Five, todo el equipo con el que ha llegado el jefe muere y debe aliarse con bandidos para lograr atrapar a quienes mataron a su equipo. Es decir, que incurren en ilegalidades pero con fines que son presentados como legítimos o valiosos, lo que preserva su imagen moral.

j- El cuerpo diplomático y los embajadores de los Estados Unidos están presentes en las películas del corpus. Observamos al embajador saliente en *Salvador*, tratando, en sus últimos momentos en el país, que se respeten los derechos de los ciudadanos norteamericanos. En *Clear and Present Danger* vemos otro embajador que junto a su cuerpo diplomático y agentes de la CIA y FBI, deben operar conjuntamente con las autoridades locales para poder dar con el peligroso Cartel de Cali. En tanto que en *Bordertown*, la embajada de los Estados Unidos y el gobierno mexicano son cómplices de los asesinatos en Juárez, ya que miran para el costado. En *Romancing the Stone*, los protagonistas hacen hincapié todo el tiempo en que estarán a salvo cuando logren contactar con la embajada norteamericana en Colombia.

k- Debemos destacar la presencia de los periodistas y los medios de comunicación, su rol y su desempeño para la resolución de los conflictos en la trama. Esto también es un homenaje a los medios de comunicación norteamericanos, al dar cuenta de su importancia y de la opinión pública, siempre presente en las películas, como *Salvador, Collateral Damage, Bordertown* y *Delta Force* II, entre otras. En ellas la ley, el orden y la justicia no llegan por medio del Estado, sino que es por los medios de comunicación y de la opinión pública que los ciudadanos pueden recibir protección, hacer que la justicia llegue o se termine con la impunidad. Observamos algo distinto en *American Me,* en que se recuerda el rol del periodista radial Walter Winchell al fomentar desde la radio controvertidas posturas, en este caso en particular contra los latinos, agudizando las miradas radicalizadas en contra de los chicanos. En el corpus las películas donde hay una presencia de periodistas o bien que tratan rol son un total de seis: *Salvador, Collateral Damage, Bordertown* y *Delta Force* II, *McBain y American Me.*

l- También está presente el rol de la iglesia y sus sacerdotes, en menor medida que los anteriores, como en *The Mask of Zorro*, en que es un

sacerdote quien ayuda a los dos héroes, tanto a Diego como a Alejandro, a esconderse de sus perseguidores; en *Salvador* también muestran a Romero instando a terminar con los derramamientos de sangre; y solapadamente en *My Family,* en el caso de Antonia Sánchez, ella es descripta como predispuesta a impartir órdenes a los demás, luego toma los hábitos y los deja varios años después para involucrarse como trabajadora social y militar por los derechos humanos. Este tipo de representación podría ser una forma de dar cuenta de que la incursión en las órdenes religiosas era un vehículo para introducirse en la política, dada la carga y el peso simbólico de los religiosos en la comunidad latina. En el corpus las películas donde hay una presencia de periodistas o bien que tratan rol son un total de tres: *Salvador, My Family y The Mask of Zorro.*

m- La representación de los ciudadanos y la pregunta tácita sobre cuál debe ser su rol están presentes a lo largo de todo el corpus. Hay que destacar aquellas películas en las que los ciudadanos tienen que salir adelante solos ya que no hay ningún tipo de autoridad que pueda ayudarlos, en muchos casos por la lejanía con el centro imperial. En *Romancing the Stone* el protagonista Jack aconseja a Joan y su hermana ir hasta la embajada norteamericana, una vez que todos los conflictos se han solucionado. En *Mc Bain* un grupo de ex combatientes va hasta Colombia para hacer justicia por un ex compañero muerto por un dictador ligado al narcotráfico, autofinanciándose con el dinero que le roban a un bandido. De alguna manera en *Mc Bain* se emula al movimiento de milicianos de los Estados Unidos, tan visitado por el *western*. En *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull,* el profesor Jones es raptado por un comando soviético y sólo se libera de este con la ayuda de sus amigos y vuelve a Nueva York a casarse. En tanto que en *Fast Five*, Luke Hobbs, jefe del FBI, queda sólo y al borde de la muerte luego de que los narcos matan a su equipo, Hobbs debe unir voluntades con los bandidos para poder vencer al capo del narco.

n- También es importante el reiterado tratamiento del tema de los distintos productos manufacturados en los Estados Unidos y que son exportados a todas partes como corolario de su política expansionista, en diferentes películas. Se ha encontrado una repetición en las películas analizadas la mención del consumo de productos culturales del centro por

parte de los sujetos de las periferias en *The North* las revistas con la vida y las costumbres en los Estados Unidos en la casa de la madrina de Rosa. En *Scarface* las películas norteamericanas que Tony miraba y los personajes de *gangsters* a los que admiraba, interpretados por James Cagney o Humphrey Bogart. En *Romancing the Stone* las novelas de aventuras románticas escritas por Joan, que son un éxito en Colombia y que lee el Campanero. En *Mc Bain*, antiguos soldados retirados de la guerra de Vietnam se ponen al día con el nuevo armamento digitalizado mediante sencillos manuales para utilizarlos. En *Comando, Salvador, Predator, Delta Force II, Mc Bain, Clear and Present Danger, Traffic, Collateral Damage* las películas no transcurren en el centro y los conflictos vienen de la periferia. En estos casos lo que los Estados Unidos ha importado a estos países es su democracia, mediante una operación de las Fuerzas Especiales. En el caso particular de *Comando*, la periferia es el país ficticio de Valverde. Es decir, todo esto apuntaría a mostrar la importancia económica de la región para el Estado norteamericano.

II- Apoyo a la política exterior del Estado norteamericano. Como contrapartida al homenaje hecho a la sociedad civil y a la sociedad política norteamericana, se pone de relieve todo aquello que funciona mal en las periferias:

a- Mediante el reiterado tratamiento del tema de la gobernabilidad de la región. Se destacan las elites gobernantes de América Latina, reflejadas como decadentes, corruptas e incapaces de gobernar y como lo verdaderamente peligroso entre los sujetos (arquetipos-estereotipos): lo observamos en cómo se representa el rol de las elites en América Latina. En las películas de los ochenta (precaída del muro de Berlín), vemos que se presentan los verdaderos ejes de poder alternativo a los Estados Unidos, ligados a la Guerra Fría y particularmente a los Gobiernos de la ex URSS y Cuba, poniendo foco en su asociación con las guerrillas. También ponen de relieve el vínculo de Cuba y los regímenes de izquierda con los carteles y capos del narco.

Las dictaduras de izquierda y de derecha se muestran como conflictivas para el estilo de vida y los ideales de la democracia norteamericana. En *The*

North se trata del gobierno dictatorial de Guatemala, que persigue y mata a individuos indefensos pertenecientes a la etnia maya. En *Scarface* se pone énfasis, por un lado, en el comunismo de Cuba y contrario al modelo de democracia liberal de Norteamérica, y por otro, en las elites corruptas de la comunidad cubana residentes en Estados Unidos (representada por Frank López), y sus vínculos con el poder político y con el narco. Así como las elites de otros lugares de América Latina, como el caso de Alejandro Sosa, ligado a la aristocracia boliviana. En *Romancing the Stone* se destaca Zolo, que es ministro en Colombia y es quien mata y descuartiza al cuñado de Joan. *En Comando* está el ex dictador Arius, quien se ha exiliado debido a sus métodos sanguinarios y crueles con los habitantes de Valverde. En *Salvador* (1986) hay un estado generalizado de desgobierno, asesinatos, atentados, desapariciones y violaciones a los derechos humanos sistemático, que lleva a las autoridades locales a pedir ayuda a los Estados Unidos. En el corpus las películas que tratan sobre las dictaduras, las guerrillas y violación de los derechos humanos son un total de siete: *The North, Scarface, Comando, Salvador, Predator, McBain y My Family.*

b- Mediante el tratamiento del tema de la seguridad, a través de distintas políticas implementadas. Entre las principales políticas públicas relacionadas a la seguridad podemos observar en el corpus el tratamiento de la *war on drugs* (guerra contra las drogas), que fue una de las políticas de Estado norteamericano, que se inició a partir de los años setenta durante la presidencia de Nixon, reforzada en 1973 con la creación de la DEA. La presidencia de Ronald Reagan le dio continuidad a esta política antidroga, dando además un tratamiento punitivo y fortaleciéndola desde los medios de comunicación. Asimismo se le dio continuidad en posteriores administraciones, tal como apunta Maroño (2018) la de presidente Clinton y Bush Hijo. Esto se plasmó, en las películas del ochenta (*Scarface, Commando*) y noventa (*Delta Force II, Mc Bain, Clear and Present Danger*) la peligrosidad de las elites de América Latina en cuanto a que controlaban el negocio y las redes del narcotráfico, podríamos decir que hubo un triunfo parcial, ya que se logró derrotar a esos grupos que manejaban el negocio. En el corpus las películas que tratan la temática de las drogas son un total de veinte: *Scarface, Romancing the Stone, Salvador,*

Delta Force II, Mc Bain, American Me, Carlito´s Way, Clear and Present Danger, My Family, Traffic, Blow, Collateral Damage, Once Upon a Time in México, Crash, Miami Vice, Machete y Fast Five.

La política de la *war on drugs* se continuó y fue evolucionando a lo largo de las distintas administraciones. Se resituó a partir de la administración Reagan donde se reforzó y se hizo hincapié en la punición de los delitos de narcotráfico y los estragos de los adictos en la sociedad norteamericana. En la administración Reagan se había planteado que las drogas eran «una amenaza para la seguridad nacional norteamericana», y esto se plasmó en el despliegue militar que se hizo. Durante la administración del presidente George H.W. Bush en 1989 se dio la caída de la URSS, y con el peligro de atentados a funcionarios e instituciones financiadas con dinero de la droga permitió redirigir las funciones de las unidades de inteligencia que se reorganizaron. El entonces Secretario de Defensa Cheney direccionó a los militares para que combatieran el «narcoterrorismo». De esta forma se reafirmó a fines del mandato de George H.W. Bush quien volvió a plantear la *war on druggs*, a través de la renovación del combate a los carteles de la droga como terroristas. Y esto se continuó durante la administración Clinton a través del seguimiento hacia los carteles como el de Cali (*Clear and Present Danger*) pero también haciendo hincapié en las políticas de prevención, como las de educación para las minorías pobres en Estados Unidos. Y el tratamiento de los adictos.

En relación a la seguridad observamos películas que tratan el tema de la representación de las pandillas como flagelo que ataca a las urbes norteamericanas y que se relacionan con los latinos que ingresan en distintas pandillas. En el corpus son cinco las películas donde están presentes: *Stand and Delibery, American Me, Dangerous Minds, Crash* y *Fast Five*.

También asociadas a la seguridad se representan las migraciones ilegales en el corpus vemos que están siete en total, entre otras *The North, Scarface, Salvador, My family, Crash, Bordertown* y *Machete*. De esta manera se presenta una continuidad en las políticas públicas a través de distintas administraciones conservadoras y progresistas. Como particularidad a estas políticas sobre la inmigración se ha notado una crítica hacia los gobiernos progresistas tanto de Clinton como de Obama, respecto a las deportaciones

masivas e indiscriminadas, sin tener en cuenta las singularidades de los individuos a los que se deportó. En *My Family* observamos que se da un paralelismo entre la madre de los Sánchez que es deportada a México, a principios de Siglo XX, siendo ciudadana norteamericana, y luego con el intento de deportación al Salvador de Isabel que se casa con Jimmy para evitarlo, en la época de Carter. La película se había estrenado en 1995 cuando el presidente Clinton también instó a la deportación masiva de ciudadanos al Salvador, sin dar aviso al gobierno de ese país de que se trataba de pandilleros. Esto lo ha recordado recientemente el Presidente de El Salvador Nayib Bukele, en el contexto de la lucha contra las maras en ese país[239].

c- Mediante hacer hincapié sobre la preocupación por países o regiones donde no funcionan la ley y el orden. Se muestra la erosión del Estado, o Estados debilitados que han perdido el monopolio de la violencia, en las películas de los años noventa, centradas en la delincuencia, en las redes narcos y en su estilo de vida marginal. Este contexto, de deficiente funcionamiento de la ley y el orden, puede haber contribuido a poner en el centro del interés público la preocupación por el supuesto avance del narcotráfico. De esto hay referencias en películas de la primera década del siglo XXI, como *Traffic*, *Clear and Present Danger*, *Blow*, *Miami Vice*, *Indiana Jones IV*, y *Rápido y Furioso*.

Se observa en el corpus de películas de la primera década del siglo XXI de la anticonquista una justificación de la intervención, en los países latinoamericanos, por problemas entre delincuentes que afectaban a ciudadanos norteamericanos, pero aquí no se trata ya de las élites asociadas al poder cómo en las décadas anteriores. Se subraya la amenaza hacia la población civil por parte de las dictaduras de izquierda y de derecha (*Predator*, *Collateral Damage*) que hacen necesaria una intervención de los Estados Unidos.

Con posterioridad al 11-s, estos planteos se dan de una manera muy sutil y escamoteada, y se presentan los gobiernos socialistas del siglo XXI

[239][Canal de Informando El Salvador] (16 de septiembre 2022) *Presidente Bukele cuenta la historia como surgieron las pandillas y como terminaron ya lo saben* [Archivo de Vídeo] https://www.youtube.com/shorts/KbwnzQLoaeM **(**Consultado 27/11/2022)

comandados por Cuba, que se representa irradiando su influencia al resto de los países de la región. (*Miami Vice*, *Fast Five*).

d- Mediante diferentes recursos expresivos y narrativos se hacen justificaciones solapadas a lo largo de la trama de hechos y decisiones puntales que tomó una administración del Estado norteamericano. Uno de esos recursos es cambiar los nombres reales de personajes o de países. Por ejemplo, post 11-s encontramos personajes reales a los que se les cambió el nombre para evitar conflictos y reclamos (*Blow*). En cambio, en la década del ochenta, se observan países con nombres ficticios (*Comando, Mc Bain*). En palabras de los realizadores, esto fue para evitar problemas legales o susceptibilidades. Sin embargo, la imprecisión también colabora con la exotización de la región.

e- Mediante el recurso de poner énfasis en el mal funcionamiento de las burocracias de América Latina. De esto hay referencias en películas de la década del ochenta se observa en *The North, Salvador* nos muestran los excesos de la represión estatal en medio de la represión a las guerrillas. En las películas de la década del noventa como *Clear and Present* Danger la inseguridad y la falta de control del narcotráfico por parte de un Estado que pertenece a América Latina. En las películas de la primera década del siglo XXI, *Traffic, Blow*, *Miami Vice, Indiana Jones IV*, y *Rápido y Furioso,* la inseguridad y falta de controles contra el narcotráfico.

f- Mediante la escasa presencia del rol de los periodistas y medios de comunicación latinoamericanos, salvo, como hemos mencionado anteriormente, en películas de la ficción crítica, como *Salvador* y *Bordertown.* Es decir sólo dos películas del corpus, pero en estas películas su presencia es crucial en la resolución del conflicto planteado en la historia.

g- Mediante el énfasis, en las periferias, sobre el rol de la iglesia y sus sacerdotes, como en *The Mask of Zorro* y en Salvador. Ocurre algo similar con el rol de los periodistas y de las ONG en *Salvador* y *Bordertown.* Este recurso buscaría mostrar la deficiencia del Estado ausente, cuyas tareas deben ser suplidas por estos otros, la iglesia o el periodismo.

h- Mediante la abundancia de los viajes en las películas. En el corpus analizado son veinte las películas donde hay viajes a distintas geografías. *The North, Scarface, Romancing the Stone, Commando, Salvador, Predator,*

Delta Force II, McBain, Clear and Present Danger, My Family, The Mask of Zorro, Traffic, Blow, Collateral Damage, Once Upon a time in Mexico, Miami Vice, Bordertown, Indiana Jones IV, Machete, Fast Five. Esto es coincidente con los aportes de Dorfman y Mattelard (1972) que señalan que también en el mundo de Disney abundan los viajes incesantes a distintas geografías. Esto quizás pudiera observarse como corolario de la comparación entre centro y periferia. Es decir, entre el buen gobierno del centro en contraste con el desgobierno en las periferias. Esto también puede interpretarse como una forma de alinearse con el Departamento de Estado norteamericano. También podría interpretarse como una forma para que el centro se pueda reconfigurar a partir de las periferias, tal como señala López Lizarazo (2011). Como contrapartida hay películas que transcurren en un mismo territorio dentro del cual hay viajes internos que son utilizados para reflexionar y/o mostrar una situación o un estado de cosas. En el corpus analizado son seis: *Stand and Deliver*, *American Me*, *Carlito´s Way*; *Dangerous Minds*, *Crash*; *Apocalypto*.

Reflexiones finales

En general, el análisis del corpus, en correspondencia con nuestra hipótesis de trabajo, muestra cómo los lineamientos que se corresponden con las variaciones en las políticas del Departamento de Estado se han ido plasmando en las distintas películas.

Entre otras cuestiones al respecto se observó:

I- Posicionamiento en cuanto a los otros subalternos en paralelo con los lineamientos del Estado norteamericano. En otras palabras, siguiendo los planteos de nuestra hipótesis, las representaciones de los sujetos y de los espacios latinoamericanos en las películas norteamericanas varían a lo largo de las tres décadas trabajadas estudiadas y en relación con los cambios de la política del Estado norteamericano y su proyecto expansionista imperial. Con respecto al enfoque de Ramírez Berg (2002), Miller et al. (2005), Croce (2008) y Glick (2010) acerca de la mirada de Hollywood hacia latinos desde sus inicios, se corresponde con la finalidad expansionista del Estado norteamericano y por ende va en concordancia su departamento de Estado.

Pero esto no se hace de cualquier manera, sino que del corpus estudiado se desprende que este modo de caracterizar a los latinos en particular (así como a otros subalternos) en el período estudiado se da con mayor frecuencia asociado a los arquetipos de nativos, con particular énfasis nativos subhumanos, y respecto a las mujeres, con mayor frecuencia asociados a los nativos como seres bellos. Estas dos categorías son presentadas a lo largo de las tres décadas, por lo que podemos decir que se relaciona con una continuidad en su alineamiento ideológico del Departamento de Estado y los distintos gobiernos de Estados Unidos. Además esto se asocia con el contraste que existe entre los representantes del Estado norteamericano, la ley y el orden (veedores blancos) caracterizados con la estampa y la intrepidez de los *marshalls* del Oeste.

a- El tratamiento de lo mexicano tuvo un singular recorrido ya que ha ido en paralelo a la historia de la construcción de la historia norteamericana. En el corpus son un total de nueve películas: *The North, My Family. The Mask of Zorro, Traffic, Once Upon a Time in Mexico, Crash, Apocalyto, Bordertown, Machete.*

En principio, estuvo íntimamente ligado al *western* clásico ya que se trataba de la cultura de los habitantes del «México perdido», estrechamente vinculado a los pueblos originarios (por ejemplo, los pueblos navajo, cherokee, etc.). En ese sentido, podríamos decir que evolucionó desde los comienzos del cine, de una representación profundamente peyorativa y con un nítido sesgo de racismo relacionado con la peligrosidad, el bandidaje y la lascivia, hasta pasar hacia una representación de los mexicanos como sujetos que se han convertido en un otro no invasivo y asimilable. Los mexicanos eran habitantes naturales de ciertas regiones del Estado norteamericano y ajenos culturalmente a los valores anglicanos. Siguiendo los aportes de Glick (2010), los personajes masculinos mexicanos eran reproducidos como feroces tomando como inspiración la figura del revolucionario mexicano Pancho Villa, sujeto que era criminalizado. Pero por contrapartida, desde inicios del cine se ha ensalzado al personaje ficticio del Zorro en muchas películas. Del análisis de la película *The Mask of Zorro* que pertenece a una larga y copiosa genealogía de la temática, podemos concluir que este personaje y su historia han sido un enlace o bien eslabón

que une o vincula a las películas del *western* clásico con las actuales películas. Como plantea Fojas (2009), toda la zona fronteriza ha imprimido la estética del *western*, debido a su geografía desértica. Pero esto ha sido utilizado por los directores para reforzar la pertenecía a una identidad patriótica. Esto es un tema crucial y transversal al *western*. Por esto también hemos concluido que toda la temática del «México perdido» constituye un eslabón que anuda y vincula las películas del *western* con las más actuales por medio de los rasgos del *western*.

Con posterioridad, la mirada hacia lo mexicano y los latinos cambió a partir de gestión Roosevelt ya que su idea de panamericanismo era ante todo «integradora» de las diferencias.

Esta política panamericanista de Roosevelt parecería enlazarse con la mejora en la visión del mexicano en particular y del latino en general post 11-s, con una mirada positiva, es decir, en particular el mexicano es presentado como otro que puede asimilarse a los valores de los Estados Unidos, donde se lo observaría como una primera incorporación exitosa a la nación norteamericana de un otro latino. Esto está presente en *Crash* (2004), de Paul Haggis; *Machete* (2010) y *Machete Kills* (2013), de Robert Rodríguez; *Some kind of Beautiful* (2014), de Tom Vaughan; *Coco* (2017), de Lee Unkrich y Adrián Molina de Pixar; y *Geostorm* (2017), dirigida por Dean Devlin, entre otras.

En el recorrido del corpus estudiado, en los ochenta la administración Reagan también buscaba el control del hemisferio, y de esta forma se remarcó la peligrosidad de lo latino, pero se vinculó más a las elites que a los sujetos que pertenecen al pueblo.

También acordamos con Ramírez Berg (2000) en que han sido cruciales para esta mejora hacia la mirada de la mexicanidad los trabajos de los realizadores latinos al interior de la industria y sus posturas ideológicas. Entre otros directores del corpus, podemos mencionar a Gregory Nava, Eduard James Olmos, Robert Rodríguez, Ramón Menéndez. Es decir los directores de las películas de rasgos autoetnográficos, al dar cuenta de los latinos como ciudadanos que, de ser integrados a la ciudadanía norteamericana, deben también ser sujetos de derechos, ya que han brindado su aporte a esa nación. Estos refuerzan en sus films una suscripción desde la

estética en unos casos y desde la temática en otros al género *western* como forma de adherir a la identidad nacional de los Estados Unidos. Y de esta forma apelar a una identidad aglutinadora y común a diferentes tipos de norteamericanos: anglicanos, latinos, afroamericanos, pueblos originarios, etcétera.

Uno de los hallazgos de esta investigación ha sido observar que son estos directores de películas de rasgos autoetnográficos, son quienes más trabajan las profundidades de los personajes femeninos. Además de que los roles femenino abarcan en estas películas casi todas las categorías de arquetipos aquí presentadas.

Otro hallazgo, que viene de la mano con el anterior, es que en *Bordertown*, encontramos el personaje de Teresa Casillas de alguna forma es presentada a mitad de camino de dos clasificaciones.Podriamos catalogarla como veedora blanca por su educación, su distinción y su posición de prestigio social. Pese a que tiene una ONG que ayuda a las mujeres de Juárez. Al manejarse de forma políticamente neutral evita los peligros de atentados que otros sufren. Pero como mexicana no puede soslayar una realidad que naturaliza los crímenes y la corrupción del poder. Además al dar protección a una de las víctimas, podría ser vista como un ser hospitalario, y podríamos catalogarla entonces como buena salvaje. Es interesante observar que se trata de un personaje que está entre dos mundos, que puede marcar un esfuerzo del director de esta película por superar los estereotipos. Esto podría relacionarse a la suscripción a la ficción crítica del director Gregory Nava sumado a que pertenece a la comunidad latina en los Estados Unidos y tal como apuntó Ramírez Berg, C. (2002). Además no podemos soslayar quea mitad del rodaje de *Bordertown* los estudios de Hollywood dejaron de financiar la película y terminó de solventarla económicamente la estrella protagónica Jennifer López. Asimismo, los distribuidores decidieron no pasarla en los cines de Estados Unidos, por lo que se distribuyó por video. Y Jennifer López viajó por distintos países para difundirla y apoyar la promoción de la película. Recibiendo un premió de la ONG Amnistía Internacional. Luego de esta película Nava no volvió a realizar ningún otro film. Durante varios años viajó a distintas universidades de los dos lados de la frontera entre México y Estados Unidos para exhibiciones de sus filmes.

A fines de 2019 hizo un reestreno de su primera película *The North* y ahora la película se vende por Amazon.

b- El análisis del corpus muestra que el tratamiento de lo colombiano prestó especial atención al tema de la peligrosidad. En el corpus son un total de ocho películas: *Scarface, Romancing the Stone, Delta Force, Mc Bain, Clear and Present Danger, Blow*, *Collateral Damage* y *Miami Vice*.
Sin embargo, podemos observar una clara diferencia del cambio de rumbo en dos momentos. En *Romancing the Stone* se muestra la importancia del tráfico de esmeraldas, y la peligrosidad de las elites sanguinarias con su propio pueblo. Y se observa cierta simpatía en la forma en que se presenta al traficante de drogas El Campanero, como folklórico y rural, quien ayuda a los protagonistas y es un consumidor de los productos culturales de los Estados Unidos. Pero con posterioridad se presenta con claridad la temática terrorista asociada al narcotráfico y a lo colombiano, con películas como *Delta Force*; *Mc Bain*; y *Clear and Present Danger*. En *Scarface* los desmanes entre colombianos y cubanos llenan de sangre las calles de la ciudad.
El abordaje de esos sujetos y espacios tenía una carga de terrorismo que en el período posterior está matizada. Kellner (2010) observa que a partir de la administración Bush Hijo-Cheney la agenda política estuvo centrada en Medio Oriente y se profundizó luego de los atentados del 11-s. En cuanto a lo latinoamericano, con particular énfasis en lo colombiano podemos reconocer este segundo momento post 11-s, de la mano del gobierno progresista de Obama, en que la peligrosidad del latino se apartó de lo terrorista para centrarse en la criminalidad desideologizada de los narcotraficantes latinos.

c- El análisis del corpus muestra el tratamiento de Cuba como usina de la izquierda a lo largo del corpus analizado. Se observó en la década de los ochenta, asociada a la ex URSS y afín a la guerrilla de distintas geografías. En la primera década del siglo XXI con un claro alineamiento con el socialismo del siglo XXI. En las tres décadas estudiadas se presenta asociada, a veces de forma solapada y en otras de forma más explícita, a la temática del narcotráfico. Marcando de este modo una continuidad de las políticas exteriores de los distintos gobiernos norteamericanos y el

Departamento de Estado. En el corpus son un total de dos películas: *Scarface* y *Miami Vice*, en que se habla de Cuba en el núcleo central de la trama.

d-El análisis del corpus muestra el tratamiento de los personajes femeninos motrados tal como ha planteado Kun, quien siguiendo a Haralovich y Hoskell observó que se presentaban como subordinados a la temática del cortejo heterosexual. Pero esto no está particularmente ligado a la mujer latina sino a todos los personajes de mujeres en general, que en el corpus aparecen como seres bellos. Hay que destacar que tanto en las representaciones de rasgos autoetnográficos como en la anticonquista conservadora, los personajes femeninos son elaborados con mayor profundidad.

e-Todos los personajes están asociados de alguna manera a la estrella que lo interpreta. Es decir, el sistema de estrellas de Hollywood actúa como apoyatura para reforzar los mensajes ideológicos, ya que los intérpretes toman determinado abanico de personajes para representar, pero no todos.

II- En general, el análisis del corpus muestra que respecto a los debates y las discusiones que han circulado a lo largo del tiempo:

a-Observamos mediante la anticonquista conservadora, progresista y patriótica, así como de rasgos autoetnograficos y ficción critica, que los discursos que han ido circulando a lo largo del tiempo no han caducado y siguen vigentes. Estos han desaparecido o quedando solapados para reaparecer en otros momentos. Los discursos en cuestión retoman debates de izquierda y derecha actuales. Los discursos de la nueva derecha guardan gran similitud con los que aparecen en las películas de décadas anteriores. Por ejemplo, en *Salvador*, donde el líder de la derecha, el Mayor Max, que festeja la llegada del presidente Reagan, dice: «Al fin alguien con huevos». Uno de los pensadores de la nueva derecha, Agustín Laje, al ser consultado sobre cómo aconsejar a un político que debe cuidar su discurso y no hacerlo tan de derecha, planteó que él no asesoraría a nadie que tuviera miedo.[240] O

[240][Canal de Agustin Laje Arrigone] (21 de abril 2021). *Por una Derecha con *HU3V0S** [Archivo de Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=8xBiwHdM65g (Consultado 27/10/2022)

cuando el mismo personaje corta una sandía mientras dice que los demócratas cristianos «son una decepción ya que son verdes por fuera y rojos por dentro». Guardan enorme similitud a las palabras de Eduardo Bolsonaro, cuando en su visita a la Argentina le preguntaron por líderes de la oposición y dijo que los políticos argentinos tienen miedo de ser algo distinto del peronismo. Y también que él prefiere a Milei.[241] Todo esto se condice con los planteos de Kellner (2010), quien señaló que desde la década de 1960 hasta el presente, la cultura, la sociedad y la política de los Estados Unidos han sido el sitio de intensas luchas políticas.

b- Observamos que respecto a la pregunta de Spivak (1998), puede ser escuchada de alguna forma una voz subalterna. Es decir, hasta dónde y cómo se pueden notar voces distintas a la del discurso hegemónico. Se observa que las películas que se suscriben a la ficción crítica se presentan con mayor frecuencia en el cine negro crítico. Aunque no exclusivamente, ejemplo de ello es *Salvador*, que se suscribe al cine de acción. También se observó el caso de los directores que no han vuelto a filmar en Hollywood, tal como Gregory Nava, desde el estreno de *Bordertown* (2007).

c-Respecto de las miradas y las opiniones de investigadores anteriores, tenemos que hacer varias observaciones:

- Los planteos de equívocos culturales al representar a los otros: Croce (2008) apunta a la ignorancia cultural, y Glik (2010) destaca las imprecisiones y la confusión que hay entre identidades. Sostengo, en cambio, a partir del análisis del corpus estudiado, que en estos supuestos errores o equívocos de tipo cultural, presentes en la filmografía de Hollywood, en realidad existe una forma de aculturación o exotización de lo subalterno, que se hace de forma deliberada. Algunas veces eso ocurre porque lo conocido de América Latina para el ciudadano promedio norteamericano que iba al cine en los años cuarenta, cincuenta y sesenta era México y en menor medida España. Muchas veces se han filmado en territorio mexicano historias que transcurren en otros países tales como Colombia o Salvador, por cuestiones de seguridad. En otros momentos

[241][Canal Infobae] (16 de agosto de 2022) *Eduardo Bolsonaro: «Argentina es un mal ejemplo»*
[Archivo de Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=HGuiBbqTRQI (Consultado el 27 de octubre de 2022)

como *Apocalypto*, dado que la finalidad del director no es la historiografía ni la de dar cuenta de una realidad clara, sino más bien dejar plasmado su propio mensaje. Los casos en que aparecen nombres ficticios en países con conflictos delictivos o políticos. Se recurre a esta estrategia para evitar problemas de reclamos judiciales (*Commando, Delta Force II)*.

- En general, las investigaciones anteriores en que se plantea un uso estereotipado para personajes latinos tampoco resultan pertinentes, ya que supondría un abuso indiscriminado de la herramienta y sin observar la cuestión de los espacios. En cambio, de las observaciones que hemos hecho en el corpus analizado, se desprende que los arquetipos tanto de sujetos como de espacios se dan en abundancia en las historias, salvo cuando en determinados momentos puntales se recurre al estereotipo, siguiendo la definición de Babha (2002), por razones de apoyo a los lineamientos del Departamento de Estado norteamericano. Sea para dar cuenta de una figura pública y real, un delincuente o un líder contrario al gobierno norteamericano, o bien para un espacio que es un lugar geoestratégico. Esto es claro en la visión de lo mexicano, tanto como de lo colombiano, abundantes en el corpus.

-Los planteos de Fojas (2009) sobre el paralelismo y profunda similitud entre la periferia del Oeste en los *westerns* y las películas que indagan el límite entre los Estados Unidos y México son similares a los planteos de Chicangana Bayona y Barreiro Posada (2013) y Barreiro Posada (2019) respecto del paralelismo que podría establecerse entre la periferia del Viejo Oeste y la actual Colombia. Al respecto sostengo que el paralelismo entre la antigua periferia de los *westerns* tradicionales se da con diferentes espacios periféricos y no sólo con México o Colombia. Más bien se presenta el paralelismo en diferentes espacios, en función de las prioridades de la agenda del Departamento de Estado norteamericano, tales como la Triple Frontera, Brasil o Medio Oriente.

III- El análisis del corpus muestra que el cine de Hollywood, a lo largo de su historia, ha ido construyendo una estética particular:

a-Observamos que esta estética sigue los lineamientos estéticos de lo híbrido que ha caracterizado a la cultura norteamericana. Es decir, hay

multiplicidad de géneros que se fragmentan, se mezclan o bien se hibridan entre ellos en una misma película, sin un fundamento normativo.

b- Esta estética hollywoodense se ha basado en el cine clásico y recoge los rasgos, argumentos y temáticas del *western* para poder suscribirlo a una nacionalidad/identidad: la norteamericana. Así, por ejemplo, la estética que caracterizó la década del ochenta, siguiendo a Sklar (2012), guarda similitud con la cultura popular de la Depresión y los años de la Segunda Guerra Mundial en las películas de Serie B. Según este autor, esta década se caracteriza por una convergencia significativa entre las películas de la era Reagan en Hollywood. Además, apunta, al igual que Vanhala (2011), que existe una estética propia de la era Reagan.

c- Entre las películas híbridas de este corpus, hay que destacar la copiosa producción de aquellas que podemos suscribir a la genealogía del cine de acción, y en la que se destaca el rol de los ejércitos (antes mencionado en el apartado referido a resultados), asociados a la tradición del *western*, en que se hacía hincapié en historias de fuerte inspiración patriótica y centradas en la heroicidad incuestionable de los soldados y su espíritu patriótico. Todo esto está profundamente emparentado con el *western* tradicional, lo que podría deberse a tratar de naturalizar la situación de guerra permanente en el cual el Estado norteamericano se encuentra. Y también podría enlazarse con los planteos de Postman (1985) cuando destaca que todo ese universo que observa el espectador en la pantalla, particularmente de la guerra, resulta natural y no extraño. También es coincidente con los planteos de Miller et al. (2005, 19), que apuntan el éxito de Hollywood en haber plasmado en la pantalla varias películas con historias genocidas. Si bien acuerdo en principio con esto, hay que decir que no se hizo de cualquier modo. Por un lado, Hollywood mostró los genocidios provocados por otros imperios o ejes de poder. En la época del cine clásico, apuntó especialmente a los desmanes del nazismo. También a los desmanes del comunismo (*Indiana Jones IV*), los imperios precolombinos (*Apocalypto*), el imperio español (*The Mask of Zorro*) o bien nuevos polos de poder (*Scarface, Miami Vice y Fast Five*). Por otra parte, mostró los propios genocidios justificándolos en la peligrosidad del enemigo (*Commando, Predator*).

En las películas híbridas, que pertenecen a la genealogía del cine de acción predominan por igual cantidad la anticonquista conservadora como la patriótica. Sólo encontramos una ficción crítica de los ochenta y una de rasgos autoetnográficos, y está ausente la anticonquista progresista.
En las ucronías predomina la anticonquista conservadora, a excepción de *Clear and Present Danger*, que es progresista, y *Once Upon a Time in México,* que es patriótica y de rasgos autoetnográficos.
En las fantasías de aventuras predominan por igual cantidad la anticonquista conservadora y la patriótica Están ausentes la anticonquista progresista y las de rasgos autoetnográficos.
En los *teacher films* predominan por igual cantidad la anticonquista conservadora y la progresista y de rasgos autoetnográficos. Están ausentes la anticonquista patriótica y la ficción crítica.
Tanto en el cine negro crítico como de reflexión están presentes por igual las de rasgos autoetnográficos. En el cine negro crítico todas las películas son de ficción crítica, de los ochenta, noventa y post 11 s. El cine negro crítico se caracteriza por la fragmentación. Esto podría tratarse de una forma de denuncia estética de cómo la hibridación está acaparando los medios. El cine negro crítico como de refrexión presentan una estética desértica afín al *western*, asociada a las historias de bandidos, al igual que muchos *westerns* tradicionales, o bien asociada a la periferia en el límite entre los Estados Unidos y México.
En la estética de la ucronía se da, entre otras cosas, la utilización de recursos narrativos muy eficaces, que parecen tener el objetivo de conjeturar qué pudo haber sucedido si las cosas hubiesen sido de otra manera (*Comando*). Vale decir, si desde el Estado norteamericano no se hubiese actuado con rapidez. Así se presentan acontecimientos del pasado reciente que se reelaboran o se cuentan de otro modo. Por ejemplo, en películas que se suscriben a los lineamientos de la administración Reagan con respecto a controlar todo el hemisferio.
La estética del desierto, propia del *western*, se profundiza especialmente en las películas del «México perdido», de rasgos autoetnográficos. Asimismo en la larga genealogía que dan cuenta de la temática del Zorro en su trama central. En ambos casos puede tratarse de un eslabón entre las películas del

género *western* tradicional y las películas que ya no transcurren en dicho tiempo y espacio propio del *western*.

Pero por otra parte podría tratarse de una singular manera de exponer la problemática que encierra el «México perdido», es decir, la «latinoamericanización» de Estados Unidos. No sólo por los descendientes de los mexicanos naturales de los ocho estados que Mexico perdió sino, por las migraciones latinas a los Estados Unidos. Y la preocupación por ciertos sectores en Estados Unidos por un «desbalance etnico», pero también implica indagar en los Estudios Latinoamericanos en los Estados Unidos la cuestión de cómo se suscriben los latinos a la ciudadanía norteamericana, sin renunciar a la identidad latina. Pero todo esto excede el marco de esta investigación.

En el corpus estudiado se observan siete películas ambientadas en épocas determinadas: *American Me, Carlito´s Way, My Family, The Mask of Zorro, Blow, Apocalypto e Indiana Jones IV*. En contrapartida a lo que sucede en la *ucronía*, se muestra lo que pasó, a veces en oposición o contrastre con el presente, y a veces a modo de reflexión respecto del presente que se está viviendo fuera de la pantalla. Por ejemplo, en *Apocalypto* la temática es el miedo que vive Garrra Jaguar por las persecuciones, pero también es una manera de instar al espectador para enfrentar los propios miedos del presente del post 11-s.

En el corpus estudiado se observan películas centradas en las historias de delincuentes: *Scarface, American Me, Carlito´s Way, Blow.* Además de las películas que hacen referencia a los capos y carteles de Colombia y México. Todas ellas buscan plantear que el Estado norteamericano logró vencer a estos delincuentes. O bien, mediante la condena y la prisión en las cárceles norteamericanas logró, que colaboraran con el Estado norteamericano y se reeducaran. También hay un paralelismo y referencia a los revolucionarios y rebeldes de la izquierda, tales como el Che Guevara, a quien de la misma manera el Estado norteamericano logró vencer. Como corolario se observa además, y con el transcurso del tiempo, cierta idealización de estas figuras por parte de Hollywood. Esto podría relacionarse con los planteos de Byung (2014), al discutir con Negri, respecto a la imposibilidad de la revolución, debido a que el comunismo se vende como mercancía. Tal como ocurre con

las camisetas del Che Guevara. También las menciones en diferentes películas respecto de esta figura emblemática y su ideológia, que se ha vuelto otro producto de consumo. Con esto también coincide Márquez (2017) en su libro *La Máquina de Matar. Biografía definitiva del Che Guevara*. Este autor de la derecha critica a Hollywood y a los medios de comunicación por la construcción de una imagen idealizada del Che.

d- Asimismo, observamos ciertas similitudes entre las genealogías, lo cual permitió que se reagruparan entre sí para exponerlas en esta tesis. Las genealogías de acción y ucronías exponían la presencia de los ejércitos o bien paramilitares y/o milicianos. Además ligados a operaciones militares en el exterior a veces vinculados a agentes de la DEA y CIA. Se exalta en ellas, el héroe solitario asociado al hombre de la ley y el rasgo del naturalismo del *western.* En cambio las fantasías de aventuras y las *teacher films*, observamos que la presentación del mundo real en la fantasía de aventuras guarda enorme similitud con todo el universo real que tiene el *teacher film*. Si bien en algunas aún persisten algunas cuestiones de los ejércitos, ya no son tan marcadas y se van alejando ambas del mundo militar y el héroe solitario en general es un civil aunque también puede haber militares. Más allá de que el universo mágico no guarde el mismo parecido, está claro que ambas comparten problemáticas urbanas y se alejan de los territorios agrestes. Las genealogías del cine *noir* crítico y *noir* reflexivo se acentúan con mayor realismo las crisis sociales, desarrollando más en profundidad los conflictos urbanos, la inmigración, la criminalidad y las pandillas. El héroe solitario frecuentemente está asociado el bandido, pero también puede aparecer asociado al ciudadano que ejerce distinto tipos de roles.

e- En cuanto a las formas de representación, podemos observar que hay doble coincidencia en las películas de anticonquista (Pre 11-s) en cuanto a la preocupación por los excesos de los gobiernos dictatoriales, tanto de derecha como de izquierda. Es decir, ambas, anticonquista progresista (Carter-Clinton) y anticonquista conservadora (Reagan-Bush-Bush Hijo), se enfocan en la temática de la ley y el orden (rasgo del *western*). Pero mientras anticonquista progresista (Carter-Clinton) se centra en la reivindicación de los derechos humanos, anticonquista conservadora (Reagan) se centra en el control del hemisferio.

f- Respecto del *western* no podemos dejar de apuntar que se fue haciendo evidente que había que buscar algún elemento que englobe a todas las películas del corpus (ya que claramente los espectadores tienen una sensación de que todas se parecen pero a su vez son distintas). Al mismo tiempo que desde lo estético apoyara lo ideológico. Pues Hollywood trabaja a nivel del imaginario siguiendo a Silva, A. (2006) desde donde apuntala dando apoyo al proyecto político expansionista. Detrás de este proyecto político hay una creencia y una identidad nacional que engloba a distintas identidades o etnias. De esta forma se enlazaría con la descripción de Negri y Hardt (2005), en que el modelo del imperio los Estados Unidos crea al sujeto de la multitud, el mismo sujeto que podría pensarse mediante estas diversas etnias, pero que pertenecen a una misma identidad nacional: la norteamericana. En esto es crucial el rol de lo que estos autores denominan el éter, es decir, los medios de comunicación y las industrias culturales, como Hollywood, para la construcción de este sujeto de la multitud. De esta forma observamos cómo se da la relación entre la cultura de lo híbrido, que han planteado autores como Fuenzalida (1984), Mercader (2002), La Ferla (2009), Fernández Paredes (2008) y Sánchez-Escalonilla (2009), una estética de la hibridez que se ha instaurado en los géneros, los estilos y las estéticas con particular énfasis en el cine de Hollywood en los últimos treinta años. También Martin-Barbero (1987), García Canclini (1989), Mignolo (1999) y Bhabha (2002), desde distintos campos han planteado cuestiones que se vinculan a la categoría de lo híbrido. Particularmente Jamenson (1991), Chomsky (2004) y Deleyto (2018) plantean que la cultura norteamericana contemporánea se ha definido por medio de conceptos como la hibridación, la multiplicidad y la fragmentación.

g- En las películas del corpus sucede entonces lo contrario de lo que pasa en las películas de *western* clásicas, que relatan cómo fue la conquista del Oeste, en que el movimiento era del desierto al jardín; en las películas del presente corpus, el desierto es el espacio presente, y la posible conquista de un jardín es incierta porque se refiere al proyecto expansionista a futuro. Las películas clásicas del *western* daban cuenta de un período histórico concreto que se dio luego de la Guerra de Secesión (1861-1865): el comprendido entre 1785 y 1890, que fue el del auge de la colonización del

Oeste. Es decir, se refieren a una colonización que ya ocurrió y que fue exitosa. La preeminencia del jardín sobre el desierto podría tomarse como un homenaje a los pioneros que marcharon al Oeste. En cuanto a las películas del presente corpus, dan cuenta de una conquista Norte-Sur, que es un proyecto inacabado. Y en vez de homenajear la gesta, hacen hincapié en los obstáculos que se deben sortear, señalan la importancia de crear alianzas estratégicas y de saber identificar a los enemigos. Por todo esto, quizás haya primado el desierto.

h- Como hemos visto, no podemos hablar de un género puro, pero podemos decir que las diferentes genealogías con las cuales agrupamos el corpus, presentan además de los rasgos del *western*, la renovación de las temáticas del genero *western*. Observamos en la abrumadora mayoría de películas de viajes a lejanas geografías, un total de veinte películas del corpus, que de forma solapada se estaría instando al ciudadano común a conquistar de forma individual el mundo, como un desafío personal.
De esta forma incluso puede entrar la ficción crítica, con su fragmentación estética, que sirve para que aquel que no se siente cómodo con algunos aspectos del estado de cosas pueda también sentirse identificado. Y renovar así el espíritu, democrático y de libertades individuales que postula el Estado norteamericano para sus ciudadanos. De ahí la importancia de hacer hincapié en el rastro del *western* en las actuales películas, ya que podemos de esta forma poner de relieve que este género clásico imprimió su mensaje patriótico respecto de Estados Unidos en la Industria de Hollywood. Asimismo imprimió muchas veces su estética, lo que se tradujo en los escenarios con los cuales fueron mostrados los espacios. A veces los espacios no eran necesariamente desérticos, pero sí agrestes y adversos a los protagonistas. También se observó en los personajes y figuras que mostró en la pantalla. Esto formó parte de los géneros híbridos, que si bien parecen muy diferentes, tienen algo en común que el espectador por lo general lo logra a ciencia cierta descifrar. Todas estas genealogías, que responden a esta estética híbrida, a la que Jamenson (1991) caracterizó como «pastiche»,

es lo que el espectador y la prensa de espectáculos han caracterizado como «película pochoclera»[242].

Hasta aquí podemos decir que la evidencia analizada a lo largo de la investigación demuestra ampliamente la estrecha relación entre los lineamientos del Departamento de Estado y las producciones de Hollywood. En la cual son cruciales la carga simbólica de los sentimientos patrióticos de los ciudadanos, para la construcción de un relato común. Este relato o narrativa cincelado por los posicionamientos del Departamento de Estado es llevado adelante por Hollywood.

[242]Como hemos explicado al principio no debemos olvidar el hábito que el cine ha generado en los espectadores de ir con amigos, o en familia, comprar y consumir gaseosas y pochoclos, mientras miran una película.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. y Horkheimer (1970). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.

Aizpeolea, C. (1 de septiembre de 2014). «Cinco razones para cuidarse de Mel Gibson». *Diario La Voz del Interior*. Recuperado de https://www.lavoz.com.ar/vos/cinco-razones-para-cuidarse-de-mel-gibson-0/#

Aldarondo, R. (2008). *Películas clave del cine de aventuras*. Ediciones Robinbook.

Allen L. W. (1985). *The Latin Image in American Film*. Los Ángeles, UCLA Latin American Center.

Alliaud, A. (2007). *Los maestros y su historia: Los orígenes del magisterio argentino*. Buenos Aires. Paidós.

Alonso, R. (16 de marzo de 2010). Sobre el autor. Cómo se perdió Venezuela: http://comoseperdio23.blogspot.com/

Amancio, T. (2022). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Polytheama Editora.

Andrews, E. (2015). *¿Qué fueron los disturbios de Zoot Suit?* Publicado el 18 de noviembre de 2015. Disponible en: https://www-history-com.translate.goog/news/what-were-the-zoot-suit-riots?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

Amossy, R. y Herschberg P. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

Apodaca Peraza, J. A., Zavala Alvarado, L., y Contreras Delgado, C. (2014). «Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados». *TOMA UNO*, (3), 85-97. Recuperado a partir de https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9293

Applebaum, A. (2019). «Hambruna roja: la guerra de Stalin contra Ucrania». Debate.

Aquino Bastardo, C.J. (2014). «El cine bélico de Hollywood como producción de propaganda hegemónica y dominación ideológica tras los atentados del 11-s». XII Congreso ALAIC 2014: GI2: Comunicación y

cultura en medio de la violencia: Poderes contra hegemónicos. Disponible en: http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/GI2-Carlos-Aquino-Bastardo.pdf

Area Moreira, M. y Ribeiro, M. (2012). «De lo sólido a lo líquido: Las nuevas alfabetizaciones ante los cambios culturales de la Web 2.0», Revista Comunicar, 38, 13-20. Disponible en http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=38&articulo=38-2012-03

Armendáriz, A. (24 de septiembre de 2003) «Érase una vez Robert Rodríguez», *Diario La Nación*.

Atarama Rojas, T., Castañeda Purizaga, L. y Agapito Mesta, C. (2017). Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de «intensamente». Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación, 36, 1-15. Recuperado de: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/66425/Art3.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Augros, J. (1996). *El dinero de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Atehortúa Cruz, A. L. y Rojas Rivera, D. M. (2014) «El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos», *Historia y Espacio* 31, pág.169-207.

Baca, C. (1991, 23 de noviembre). «Lehder dice que EE.UU. le ofreció "legalizar" su cocaína», *Diario El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1991/11/23/internacional/690850808_850215.html#

Bacher, S. (2009). *Tatuados por los medios*. Paidós: Buenos Aires.

Balio, T. (Ed.) (1985). *The American film industry*.Univ. of Wisconsin Press.

Baquero, R. (1997). *Vigotsky y el aprendizaje escolar.* Buenos. Aires: Aique. Capítulo 7: «Algunos problemas vigotskianos en la encrucijada de sujeto y escuela: el trabajo escolar y las prácticas de gobierno».

Barbadillo, P. F. (2018). El capitalismo alimenta: a los rusos. *Cuadernos de Pensamiento Político*, (60), 101-109. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/26520977

Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: G. Gili.

Barbero, J. M. (1998). «De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos», en M. Laverde y R. Reguillo (eds.), *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*, Bogotá, Universidad Central DIUC.

Barbero, J. M. «Sobre "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad"». Archivado desde el original el 15 de julio de 2011. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdl/collect/clacso/index/assoc/D12317.dir/EstudiosCulturales.pdf

Barreiro Posada, P. A. (2019). Indómita: Colombia según el cine extranjero. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Bauman, Z. (2005). *Modernidad líquida*. Centro de Cultura Económica, Buenos Aires. Pp.: 21 – 46, 139 – 177.

Bauman, Z. (2007). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Gedisa, Barcelona.

Bauman, Z. (2010). *La globalización. Consecuencias humanas*. FCE: Buenos Aires.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura.* Ed. Manantial. Buenos Aires.

Beck, U. (1996) «Teoría de la Sociedad de Riesgo». En: Giddens, A.; Baumann, Z.; Luhmann, N.; Beck, U.; (Beriain, J. [comp.]): *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Anthropos. Barcelona. Pp. 201 – 222.

Beltrán, L. R. (1978). «TV etchings in the minds of Latin Americans: conservatism, materialism, and conformism». Gazette, 24 (1)

Benjamin, W. (2015). *El libro de los pasajes*. Barcelona, Akal.

Bléser, N. y Salas, G. R. (2003). «De mito musical a icono femenino chicano: La figura de Selena en la película de Gregory Nava». *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, *27*(2), 132-142.

Bohórquez Malagón, M. C.; Olaya Wilches, J. D. y Mosquera Zambrano S. (2020). Tercera Guerra Verde: Antecedentes, características y proceso de paz del periodo de violencia del occidente de Boyacá (1986-1990). Criterios, 13(2), 181-208. Recuperado de: https://doi.org/10.21500/20115733.5505

Boix, A. (24 de junio de 1999). «Los pulp magazines en Norteamérica». Ciencia-ficcion.com. Consultado el 16 de diciembre de 2011.
Bordieu, P. y Passeron, J.C. (1977). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona; Laia.
Borja, J. y Castells, M. (1997). *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la cultura digital*. Ed.Manantial: Buenos Aires.
Borwell, *D.*y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Editorial Cátedra. -
Bredella, L. «Multiculturalism between Assimilation and Segregation: The Debate on Multicultural Curricula in the United States and Germany». *American Studies in Germany: European Contexts and Intercultural Relations*. Ed. Günter H. Lenz y Klaus J. Milich. Frankfurt/Main: Campus; New York: St. Martin's Press, 1995. pp. 226-61.
Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (20 de junio de 2021). *Walter Winchell*. *Enciclopedia Británica.* Disponible en: https://www.britannica.com/biography/Walter-Winchell
Brussat, F. y M. A. (2007). «Espiritualidad y práctica, revisión cinematográfica». Última consulta: 8 de diciembre de 2007.
Byung- Chul Han (2014). *Psicopolítica*, Buenos Aires, Herder.
Byung- Chul Han (2014). «¿Por qué hoy no es posible la revolución?», *Diario El País*. [3 de octubre de 2014.] Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2014/09/22/opinion/1411396771_691913.html
Byun – Chul Han (2017). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires, Herder.
Caballero Santos, S. (2011). «Brasil y la región: una potencia emergente y la integración regional sudamericana», Revista Brasileira de Política Internacional 54, vol. 2, 2011, pág. 158-172. Recuperado de https://www.scielo.br/j/rbpi/a/YT7Nxty7GMgJkKJYTJC6MFc/?format=pdf&lang=es
Camon, A. (2012). «Grandes y pequeños. Hollywood hoy y (quizás) mañana». En Brunetta, G. P., *Historia Mundial del Cine I. Estados Unidos (parte II)* (págs. 1423-1435). Madrid: Akal S.A.

Canal de Agustin Laje Arrigone (21 de abril 2021). *Por una Derecha con *HU3V0S** [Archivo de Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=8xBiwHdM65g (Consultado 27/10/2022)

Canal de Informando El Salvador (16 de septiembre 2022) *Presidente Bukele cuenta la historia como surgieron las pandillas y como terminaron ya lo saben* [Archivo de Vídeo] YouTube. https://www.youtube.com/shorts/KbwnzQLoaeM (Consultado 27/11/2022)

Canal El Aviso Magazine. (13 de septiembre de 2019) *Entrevista a Gregory Nava, director de la película «El Norte»* [Archivo de Vídeo] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PkhnftbMSr4 (Consultado: 30/11/2019)

Canal Entrevista Larry King Live. (6 de marzo 2013): *Larry King interviews Hugo Chávez.(2009)* [Archivo de Vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=hGtzb-PunXI (Consultado 14/04/2019)

Canal Infobae. (27 de octubre de 2022). *Eduardo Bolsonaro: «Argentina es un mal ejemplo»* [Archivo de Vídeo] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HGuiBbqTRQI (Consultado 30 /11/2022)

Canal TV UNAM. (24 de noviembre de 2017) *Cinema 20.1 Gregory Nava con Roberto Fiesco* [Archivo de Vídeo] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NjrZuGIM_8M (Consultado 27/09/2020)

Cano, T. (2007, 4 de febrero). «Indígenas y antropólogos de México, Guatemala y EE.UU. dan un serio varapalo al director del filme *Apocalypto*», *Diario El Periódico*. Recuperado de: http://archivo.elperiodico.com/ed/20070204/cuaderno/pag_012.html

Cantilo, J. (2020). El «brazo político» de Pablo Escobar pide que lo liberen por miedo a contraer coronavirus. Diario Infobae. Publicado 22 de marzo de 2020. Disponible en:

https://www.infobae.com/america/colombia/2020/03/22/el-brazo-politico-de-pablo-escobar-pide-que-lo-liberen-por-miedo-a-contraer-coronavirus/

Caño, A. (1989). «Fusilados al amanecer los cuatro militares cubanos condenados por narcotráfico». Publicado 13/07/1989. Diario El País. Disponible en: https://elpais.com/diario/1989/07/14/internacional/616370404_850215.html

Carbajo, V. (2016). «Pasé 2 años entre hoteles y fiestas de lujo. Fueron otros los que acabaron en la cárcel». El Confidencial: Publicado 23/07/2016. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2016-07-23/mafia-bob-musella-bryan-cranston-bob-mazur_1236849/

Carena, L. y Davoli, P. (2016). *La guerra invisible. Acción psicológica y revolución cultural.* Rosario, Ediciones Ethos Guerrero.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castells, M. (1986). *Nuevas tecnologías, economía y sociedad en España*. Alianza: Madrid.

Castells, M. (2000). *La Sociedad Red.* Vol. I: La era de la información: economía, sociedad y cultura. Alianza: Madrid.

Castells, M. (2000). «La era de la información: economía, sociedad y cultura», en *La Sociedad Red.* Vol. I Alianza, Madrid.

Chartier, R. (1996). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, 1996 (3ª ed.; originales de 1983-1990); (2ª ed.; or. 1992); (or. 1991)

Castro, F. (2008, 19 de febrero) «Mensaje del Comandante en Jefe». *Portal Cuba.* Recuperado de: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2008/esp/f180208e.html

Cavestany, J. (1993). «Al Pacino: "He dejado de negarme a mí mismo que soy una estrella de cine". El actor interpreta *Carlito's way*, filme de Brian de Palma sobre el Harlem hispano». Diario El País. Nueva York – Publicado 08/11/1993. Disponible en: https://elpais.com/diario/1993/11/09/cultura/752799613_850215.html

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós.

Ceberio, J. (19/03/1984) «John Hoagland. Un profesional del peligro». Diario *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/1984/03/20/ultima/448585208_850215.html

Chicangana Bayona, Y. A., y Barreiro Posada, P. A. (2013). *Colombia vista por el Norte: Imágenes desde el cine de Hollywood.* Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, 12(23) Recuperado de: https://doi.org/10.22395/angr.v12n23a7

Choi, M. (2007). *El cine y la identidad latinoamericana. Prejuicios y alienaciones. Espéculo, 37.*

Chomsky, N. (1968). *Sobre la responsabilidad de los intelectuales.* Casa de las Américas.

Chomsky, N. (2004). *Hegemonía o supervivencia: La estrategia imperialista de Estados Unidos*. Editorial: S.A. Ediciones B: ISBN: 9788466614665

Collado, F. (2019). *American Me (1992): Crudo retrato de un outsider*. Página Web: El cine en la sombra. Publicado 3 de diciembre 2019. Disponible en: https://www.elcineenlasombra.com/american-me-1992-el-crudo-retrato-de-un-outsider/

Corona, S. (2020) «Oliver Stone desvela sus secretos hasta llegar al Oscar por 'Platoon' ». Diario El País. Publicado 21 de julio 2020. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020-07-21/oliver-stone-y-el-sinuoso-camino-hasta-la-cuspide-de-hollywood.html

Croce, M. (2008). *El cine infantil de Hollywood. Una pedagogía fílmica del sistema político metropolitano*. Málaga: Editorial Alfama S. L.

Croce, M. (2015). «América Latina en el sistema imperial según el cine infantil de Hollywood». En *El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de «Huellas de Estados Unidos»* (pp. 170-181). Servei de Publicacions. Disponible en: http://www.huellasdeeua.com/ediciones/edicion7/14.Croce_p.170-187.pdf

Dalton, M. M. (2004). *The Hollywood Curriculum: Teachers in the Movies.* New York: Lang. Ed. Revisada.

Davis, K. (2019). «Operación Gatekeeper, 25 años después: cómo fue el punto de inflexión que transformó la frontera». Diario Los Ángeles Times California. Publicado 1 de octubre 2019. Disponible en: https://www.latimes.com/espanol/california/articulo/2019-10-01/gatekeeper-aniversario-25-san-diego-frontera

Davoli, P. (2013). *Superman: una primera disección psico-sociológica*. Página Web: http://www.pablodavoli.com.ar/ Recuperado de: http://www.pablodavoli.com.ar/ateneocruzdelsur/intranet/articulos/Superman.%20Una%20primera%20diseccion%20psico-sociologica..pdf

De Landa Calderón, F. D. (2007). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Monclem Ediciones.

Deleyto, C. (2018). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ed. Paidós.

Domínguez, C. (09/08/2014). «La muerte del primer periodista extranjero en El Salvador». Recuperado de: https://cardominguez.wordpress.com/2014/08/09/la-muerte-del-primer-periodista-extranjero-en-el-salvador/

Dorfman, A. y Mattelart, A. (2012). *Para leer al Pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Druker, P. (1993). *La sociedad postcapitalista*. Sudamericana: Buenos Aires.

Duany, J. (2006). «Más allá de El Barrio: La diáspora puertorriqueña hacia la Florida». *Nueva Sociedad*, (201), 73-89. Disponible en: https://nuso.org/articulo/mas-alla-de-el-barrio-la-diaspora-puertorriquena-hacia-florida/

Dubet F. y Martucelli D. (1998). *En la escuela. Sociología de la experiencia escolar*. Buenos Aires. Losada. Biblioteca de Pedagogía.

Duverger, M. (comp). (1980) *Le concept d'empire*. París: PUF.

Ebert, R. (11 de agosto de 1995). «Dangerous Minds Movie Review». Disponible en: https://www.rogerebert.com/reviews/dangerous-minds-1995

Ekaizer, E. (2010 noviembre 10) «Bush y Aznar: una pareja de "visionarios" de la guerra», *Diario Público*. Recuperado de: http://www.publico.es/internacional/bush-y-aznar-pareja-visionarios.html

Escobar Toledo, S. (2010 agosto 4) «La ley del odio», Diario La Jornada. Recuperado de: https://www.jornada.com.mx/2010/04/25/index.php?section=opinion&article=012a1pol

Estrada, J. H. (2012). «El cine estadounidense en los inicios del siglo XXI». En Brunetta, G. P., *Historia Mundial del Cine I. Estados Unidos (parte II)* (págs. 1437-1440). Madrid: Akal S.A.

Espinosa Muñoz, F. (2018). «La batalla de la merluza»: Política y consumo alimenticio en el Chile de la Unidad Popular (1970-1973). *Historia (Santiago)*, *51*(1), 31-54. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-71942018000100031&script=sci_arttext

Fernández Menéndez, J. (1 de junio de 2001). «Villanueva: la historia de un derrumbe». Publicado en La Revista Peninsular. Disponible en: https://web.archive.org/web/20090908035220/http://www.larevista.com.mx/ed606/opi1.htm

Fedorov, A. (2013). Russian image of the modern western screen: case film studies (2 films of S. Spielberg and J. Stelling) European researcher, 53(6-2) Disponible en SSRN: https://ssrn.com/abstract=2625009 o http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2625009

Fojas, C. (2006). Schizopolis: Border cinema and the global city (of angels). *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, *31*(1), 7-31.

Fojas, C. (2009) *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*. Prensa de la Universidad de Texas: Texas.

Forte, M. A. (2014). «La sociedad del cansancio», en Entramados y Perspectivas. Vol. 4. Nº 4 http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/entramadosyperspectivas/article/view/539

Forte, M. A. «¿Por qué Byung Chul Han?». 16 de julio de 2018. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/130732-por-que-byung-chul-han

Foucault, M. «La gubernamentalidad», en Giorgi, G., Rodriguez, F. (comps.), *Ensayos sobre Biopolítica, excesos de vida*, Paidós, Barcelona, 2007, pp. 187-215.

Fuenzalida, V (1984). *Televisión padres-hijos*. Santiago: Séneca

Gallo, I. (2014). «Cuando Lehder secuestró a un Beatle y un Rollyng Stone». Publicado 28 de julio 2014, Las Dos Orillas. Disponible. En: https://www.las2orillas.co/el-dia-que-un-beatle-y-un-rolling-stone-fueron-secuestrados-por-carlos-lehder/

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. ISBN 968-4199546.

García Canclini, N. «Entrar y salir de la hibridación». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 50 (1999): 53-57.

García-Sayan, D. **(**2015). *Carter en América Latina.* Diario El País, publicado 27 de agosto 2015.

Guevara, E. C. (2019). *Escritos revolucionarios*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Gebauer, M. (2020). «Carlos Lehder: Pablo Escobar rechte Hand nach Deutschland ausgeliefert». DER SPIEGEL - Panorama. Publicado 16.06.2020. Disponible en: https://www.spiegel.de/panorama/justiz/carlos-lehder-pablo-escobars-rechte-hand-nach-deutschland-ausgeliefert-a-cdfe8fa1-10d6-460c-b6f8-4de176d3bd59

Giannetti, L. D. y Leach, J. (1999). Understanding movies (Vol.1, Nº 1, p. 999). Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.

Giddens, A. (1996). «Modernidad y autoidentidad». En: Giddens, A.; Baumann, Z.; Luhmann, N.; Beck, U.; (Beriain, J. [comp.]) (1996): *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Modernidad contingencia y riesgo. Anthropos. Barcelona. Pp. 33 – 71.

Glik, S. (2010). Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955). Rey Tristán, Eduardo; Calvo González, Patricia. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional, septiembre de 2010, Santiago de Compostela, España. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 2371-2384, Cursos y Congresos; 196.

Goldman, I. S. (1996). «Crossing Invisible Borders: Ramón Menéndez' Stand and Deliver, 1987». The Ethnic Eye: Latino Media Arts. Ed. Chon A. Noriega y Ana M. López. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 81-94.

Gonzales, M. G. (1999). *Mexicanos: A History of Mexicans in the United States*. Bloomington: Indiana UP.

Gramsci, A. en Kanoussi, D. (2001). *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización*, México: Plaza y Valdez Editores.

Gratton, Brian; Merchant, Emily (diciembre de 2013). «Inmigración, repatriación y deportación: la población de origen mexicano en los Estados Unidos, 1920-1950» (PDF). 47 (4). La revisión de la migración internacional. págs. 944–975.

Grazioli, G. (2019). «Johnny Cash, su música y los muros de la prisión de Folsom». La Izquierda Diario. Publicado 16 de octubre de 2019. Disponible en: https://www.laizquierdadiario.com/Johnny-Cash-su-musica-y-los-muros-de-la-prision-de-Folsom

Grüner, E. (2018). «Jamensonismo, o la lógica contracultural del marxismo tardío». En Jamenson, F., *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Prólogo) (págs. 5-21). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.

-Guattari, F. y Deleuze, G. (1994). *Rizoma*. Ed. Diálogo Abierto: Ciudad de México.

Gubern, R. (1983). *Cien años de cine*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Guevara, E. C. (2019). Escritos revolucionarios. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Gvirtz, S., Zaxarias, I. y Abregú V. (2011). *Construir una buena escuela: herramientas para el director*. Buenos Aires: Aique.

Hall, S. (1980). «Codificar y decodificar». En: Culture, Media y Lenguaje, London, Hutchinson. Traducción Silvia Delfino.

Haas, A. (2011). *Canon y Cálculo: Jaime Escalante, Richard Rodríguez y el discurso educativo latino entre asimilación y diferencia cultural.* Revista Interamérica, Volumen 4 Nº 1. Publicado 5 de mayo de 2011. Disponible en: http://interamerica.de/volume-4-1/haas/ Consultado 21/11/17.

Haskell, M. (1975). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. London: New English Library.

Hernández, A. (2014). *Los señores del narco*. México: Editorial Grijalbo.

Hobsbawm, E. J. (1983). *Héroes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel S.A.

Hobson, J. A. (1968). *Imperialism: A Study.* London: George &Unwin Ltd.

Huecas, G. D. (2010*). Breve historia del salvaje oeste. Pistoleros y forajidos.* Madrid: Ediciones Nowtilus SL.
Huergo, J. (2000). «Hegemonía: un concepto clave para comprender la comunicación». Material de cátedra UNLP, La Plata.
Huerta Floriano, M. A. (2008). «Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-s», *Revista Comunicación y Sociedad*, Vol. XXI, Nº 1, pág. 81-102.
Ibarra Colado, E. (2002). «Capitalismo académico y globalización: la universidad reinventada», en Revista de la Educación Superior, vol. XXI, Núm. 2, ANUIES, México, [citado por Guido de la Zerda Vega en «Pensar la Universidad», Revista de Investigación Universitaria, nº 1, abril de 2003, pp. 9-10].
Iturriaga Barco, D. (2008). «Nuevas perspectivas del cine post 11-S». En I Congreso Internacional de Historia y Cine: Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, pág. 889-910.
Jackson, P. (1999). «Donde trato de revelar las marcas de una enseñanza. Reflexiones sobre la sensación de estar en deuda con un antiguo maestro». En: *Enseñanzas implícitas*. Buenos Aires: Amorrortu.
Jaffe, M. (septiembre, 1998). *«The Camera Is a Shield» John Hoagland, Combat Photographer.* Sitio Web Peter Rashkin Disponible en: https://web.archive.org/web/20110515020958/http://www.1400ml.com/theddagger/archive/elsal/index.html
Jamenson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
Jamenson, F. (2018). *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.
Jentleson, Bruce W. (2004). American Foreign Policy: The Dynamics of Choice in the 21st Century. 2nd ed. New York and London: W. W. Norton, pp. 176–177
Jiménez Gascón, Z. (2009). «La propaganda bélica en el cine de Howard Hawks durante la II Guerra Mundial (1939-1945)». *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (5), 190-213. Disponible en: http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.12.pdf

Jung, C. G. (2002). Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Traducción Carmen Gauger. Madrid: Editorial Trotta. ISBN 978-84-8164-524-8/ ISBN 978-84-8164-525-5.
Kanoussi, D. (2001). *Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización.* México: Plaza y Valdez Editores.
Kelly, R.T. (2006). *Sean Penn: his life and times.* New York: Canongate.
Kirchman, E. (2014, septiembre 22) «Diez series de TV que fueron arruinadas en su adaptación al cine», *Revista Pantallas*. Recuperado de: https://revistapantallas.com/2014/09/22/10-series-de-t-v-que-fueron-arruinadas-en-su-adaptacion-al-cine/
Krotz, E. (2002). «América como obertura: el inicio de un modelo de contacto cultural y de conocimiento antropológico», en Krotz, Esteban, *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología (pág.191-193.)* México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.
Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital.* Buenos Aires. Manantial.
Laje, A. (2022). *La batalla cultural. Reflexiones críticas para una nueva derecha.* Buenos Aires, Hojas del Sur. S.A.
Leal, C. (2015 junio 14). «Otro de los nuestros», *Revista Digital Cinestrenos.com*. Recuperado de: http://www.cinestrenos.com/cartelera/critica/blow/blow.htm
León Luna, A. (2015 julio 21). «El éxito de un elenco plural». Recuperado de: https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2015/impreso/el-exito-de-un-elenco-plural-137318.html
Levy, A. (2012). *EL rey de la cocaína. Mi vida con Roberto Suarez Gómez y el nacimiento del primer narcoestado*. Editorial Debate.
Liberato, A. S., Rebollo-Gil, G., Foster, J. D., & Moras, A. (2009). Latinidad and masculinidad in Hollywood scripts. *Ethnic and racial studies*, *32*(6), 948-966.
Linton, M. (2015). La guerra contra las drogas: de Richard Nixon a Barack Obama. Nueva Sociedad 255 –Febrero 2015. https://nuso.org/articulo/la-guerra-contra-las-drogas-de-richard-nixon-a-barack-obama/

Longhi, L. (2019). El Coyote y los orígenes del *western* europeo. El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña, 77.

López, A. (2006) «Hollywood como etnógrafo de las Américas», *La Jiribilla Revista digital de la Cultura Cubana* (N269). Recuperado desde: http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n269_07/269_01.html

López Lizarazo, C. A. (2010) «Lo exótico en el cine sobre la conquista de América». *Revista Anagramas* Vol. 8, Nº 16, pág. 105-116.

López Lizarazo, C. A. (2013). «Exotización o Neo-exotismo en el Gran Caribe Hispánico». *Cinemas D'Amerique Latine*, 21 (N/A), 150-161. https://doi.org/http://www.cinelatino.com.fr/

Losada, C. (2006) «Hambre y comunismo. El camello de Kruschov y el caso de Ucrania». Club Libertad Digital Nº 28. Disponible en: https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/28/hambre-y-comunismo-el-camello-de-kruschov-y-el-caso-de-ucrania-cristina-losada.html

Lozano, P. y Caño A. (30 de abril 1990). «Pablo Escobar niega su vinculación con el asesinato de Carlos Pizarro». El País. Disponible en: https://elpais.com/diario/1990/05/01/internacional/641512817_850215.html

Luna, R. J. (2020, 7 de agosto). **«**In Memoriam (del periodista Ignacio Rodríguez Terrazas)». Diario *El Puntero.* Recuperado de: https://elpuntero.com.mx/inicio/2020/08/08/in-memoriam-del-periodista-ignacio-rodriguez-terrazas/

Maciel, D. R. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México: Siglo XXI.

Maciel, D. R., y Susan Racho. «"Yo soy chicano": The Turbulent and Heroic Life of Chicanas/os in Cinema and Television». Chicano Renaissance: Contemporary Cultural Trends. Ed. David R. Maciel, Isidro D. Ortiz y María Herrera-Sobek. Tucson: University of Arizona Press, 2000. pp. 93-130.

Olmo, G. D. (2021). *Operación Ciclón: qué papel jugó Estados Unidos en el origen de los talibanes.* Publicado en BBC News Mundo, 27 agosto de 2021. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-58351126

Magazine Kinzen. «Ganas eso es todo lo que os hace falta para aprender». Nº 2. Disponible en: http://www.kindsein.com/es/32/1/805/ (Consultado 10/12/17)

Magro, J., y Aliagas, C. (2017). *Música rap y aprendizaje en las aulas: Entrevista a El Meswy*. *Papers infancia_c. 2017 Abr; 18: 1-9.*

Mang Palacios, J. L. (1994). *El poder y la muerte: magnicidios mexicanos del siglo XX*. México: Editorial Diana.

Marcos, R. G., y Colón, P. S. (2016). «Hollywood y la representación de la otredad. Análisis histórico del papel desempeñado por el cine estadounidense en la forja de enemigos nacionales». *Index. comunicación*, 6(1), 11-26.

Maroño, A. (11 de septiembre de 2018) *La "guerra de las drogas" en los Estados Unidos. El Orden mundial.* Recuperado el 24/11/2022 de: https://elordenmundial.com/la-guerra-contra-las-drogas-en-estados-unidos/?nab=1&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com.ar%2F

Márquez, N. (2017) *La Máquina de Matar. Biografía definitiva del Ché Guevara*. Buenos Aires: Ed. Edivern.

Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. México D. F. : Taurus.

Martínez, G. (1996). *Una maldición con nombre de mujer*. El Tiempo Publicado 23 de noviembre 1996. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-599471

Martínez, R. D. E. (2015). *Análisis diacrónico de estereotipos de la docencia en el cine el caso de Diarios de la calle, Mentes Peligrosas y Rebelión en las Aulas* (Doctoral dissertation, Universidad de Granada).

Martínez-Zalce, G. (2012). «Caminos y géneros que se entrecruzan, Born in East LA, Bajo California y Sin dejar huella: tres road movies fronterizos». *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, *2*(1), 97-111.

Mattelart, A. (1974). *La cultura como empresa multinacional*. México: Era.

Méndez, M. (1981). *Torrijos: ejemplo y bandera antimperialista*. Nueva Sociedad. Nº 55. Disponible en: https://static.nuso.org/media/articles/downloads/887_1.pdf (Consultado 06/08/2020)

Méndez Mihura. X. M. (2018). Resumen de ponencia «Cine e imperialismo: antecedentes y miradas en la relación entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano». En 8va Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CABA, 2018. https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion_ponencia.php?ponencia=2018813153622-4335-pi *[consultado: 15-11-2021]*.

Méndez Mihura, M. X. (2019). «La representación de las juventudes latinas en el cine de los Estados Unidos». *Actas de Periodismo y Comunicación Social, 5.*<https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/7.pdf *>[consultado: 15-11-2021]*.

Méndez Mihura, M. X. (2019). «Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood». In *Humanidades entre pasado y futuro. Actas del i Congreso Internacional de Ciencias Humanas, s. ed., s. pp. Gral. San Martín: Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín. < https://www. aacademica. org/maria. ximena. mendez. mihura/9. Pdf> [consultado: 15-11-2021]*.

Mihura, M. X. M. (2019). «Indiana Jones e Irina Spalko. Dos miradas hacia América Latina». In *XVII Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.<https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/5.pdf> *[consultado: 15-11-2021]*.

Méndez Moissen, S. A. (2017). «Movimiento chicano. A 50 años de "Brown Berets": grupos armados de autodefensa chicana». La Izquierda Diario. Publicado el 4 de octubre de 2017. Disponible en: https://www.laizquierdadiario.com/A-50-anos-de-Brown-Berets-grupos-armados-de-autodefensa-chicana

Mejía Núñez, M. G. (2016). «Ser pachuco en California». Revista Sincronía, núm. 69, enero-junio, 2016, pp. 471-480, Universidad de Guadalajara. Guadalajara: México. Disponible en: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/69/mejia_69.pdf

Méndez Ortiz, A. (2007 enero 16). «Reactiva PGR pesquisas contra ex jefes policíacos que protegieron a narcos», *Diario La Jornada.* Recuperado de:

https://www.jornada.com.mx/2007/01/16/index.php?section=politica&article=018n1pol#

Mercader, A (2002). «Híbridos: especulaciones y metáfora» en R. Alonso (comp.). Muntadas. Con/Textos. Una antología crítica, Buenos Aires. Simung-Cátedra La Ferla-Universidad de Buenos Aires.

Mercader, Y. (2012). *Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico.* Revista Tramas N 36 (pp. 209-237.) UAM-X: México Recuperado de: https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/608

Mignolo, W. (1999). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal. 2002.

Miller, T.; Govil, N.; Mc Murria, J. y Maxwell, R. (2005). *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing.* Barcelona - Buenos Aires- México: Editorial Paidós.

Monroy, G. J. C. (2010 agosto 28). «Las 7 vidas de Víctor Carranza». *El Colombiano.* Disponible en: https://www.elcolombiano.com/historico/las_7_vidas_de_victor_carranza-MEEC_102284

Morris, C. (2017 mayo 14). «Machete movie greenlit!». *Moviehole*. Recuperado de: https://www.slashfilm.com/495683/grindhouse-rodriguez-to-turn-they-call-him-machete-into-feature-length-movie/

Mosher, S. et al. (2020). *Pandemonium: ¿de la pandemia al control total?* Carlos Beltramo, Carlos Polo Editores. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1GFPMCYeSUjV0WwP8tPCbiDZfebrGRzNk/view

Mosher, S. et al. (2020). *Pandemonium II: La cura. Mónica Ballón, Carlos Beltramo,* Carlos Polo Editores. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1UKK3wK6j5FqwXSY6576FsPT9VYYu2Qz0/view

Mosher, S. et al. (2020). *Pandemonium III: La tormenta perfecta.* Mónica Ballón, Carlos Beltramo, Carlos Polo Editores. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1jjGVYoZf-UZoVIaX448Tv3E50CiWfp1k/view

Moya, P. M. L. (2001). *Learning from Experience: Minority Identities, Multicultural Struggles*. Berkeley: University of California Press.

Murji, K. y Solomos, J. (2005). «La racialización en la teoría y la práctica». En *Racialization: Studies in Theory and Practice*, editado por: Murji, Karim y Solomos, John. Nueva York: Oxford University Press.

Najar, A. (2016). «La controvertida historia de los Clinton en México». BBC Mundo, Ciudad de México, publicado 29 julio 2016. Disponible en: https://www.t13.cl/noticia/mundo/la-controvertida-historia-clinton-mexico

Najar, A. (2019). «Quién era Pancho Villa, el único mexicano (y latinoamericano) que ha invadido a Estados Unidos». BBC News Mundo, México, publicado 4 julio 2019. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48063131#:~:text=Francisco%20Villa%2C%20conocido%20tambi%C3%A9n%20como,pueblo%20de%20Columbus%2C%20Nuevo%20M%C3%A9xico.

Negri, A. y Hardt, M. (2002). *Imperio.* Barcelona: Paidós Ibérica ISBN: 9788449317545.

Nievas, F. (2004). La guerra de Vietnam (1964–1975). Contrainsurgencia, (1), 1, 6.

Noriega, C. y López, A. (1996) *El ojo étnico: Latino Media Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ortiz, R. (2005). «Revisando la noción de imperialismo cultural». En Salvatore, R. (Ed.) *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Rosario: Editorial Beatriz Viterbo.

Paredes Fernández, E. (2014, 14 de febrero). «Crash (Colisión) de Paul Haggis», *Revista de cine* de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, Nº 3, 2008, págs. 258-269. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2672813

Pérez Gómez, M. A. (2009). «Scarface. Hawks/De Palma». *Revista de cine de la biblioteca de la Facultad de Comunicación* 5, pág. 157-189.

Pérez, L. P. (2021). «Clemency: El derecho de gracia en el sistema penal norteamericano». *Revista Criminalia Nueva Época, 88*(1). Disponible en: https://criminalia.com.mx/index.php/nueva-epoca/article/view/146/153

Pérez, J. O. (1987). «*El Norte: Imágenes peyorativas de México y los chicanos*». *Chiricú*, *5*(1), 13-21.

Pérez Sánchez, J. M. (2007:244-245). «La frontera como forma de vida y el paso del sueño americano a la pesadilla urbana: una representación en el cine». *Revista Trocadero*, Universidad de Cádiz. Volumen 19. Enero 2007. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/279766163_La_frontera_como_forma_de_vida_y_el_paso_del_sueno_americano_a_la_pesadilla_urbana_representacion_en_el_cine_Trocadero_vol19_2007_pp243-250

Pettit, A. (1980). *Images of the Mexican American in Fiction and Film*. Austin: University of Texas Press.

Perkins, J. (2005). *Confesiones de un Gánster Económico.* Ediciones Urano S. A.

Portes, A. (2003). «La máquina política cubano-estadounidense: reflexiones sobre su origen y permanencia». *Foro Internacional.* Vol. 43, No. 3 (173) (Jul. - Sep., 2003), pp. 608-626.

Pratt, M. L. (2011) *Ojos imperiales. Literatura de Viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Postman, N. (1985). *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del espectáculo*. Barcelona: La Tempestad.

Quin, R. (1996). *La Revolución de los medios audiovisuales* coordinado por Roberto Aparici. Madrid: Ediciones de la Torre, pág. 228-232.

Ramirez Berg, C. (2002). *Latino Images in film, Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: University of Texas Press.

Ramírez, R. (2016). «Fidel Castro, la clase obrera y el socialismo». Periódico Socialismo o Barbarie 408 Año XV - Nº 408 – Publicado 01/12/16. Suplemento (en oportunidad de la muerte de Fidel Castro). Disponible en: https://www.mas.org.ar/periodicosdata/408.pdf

Ramírez Vidal, G. (2017). «La Proclama de Independencia de México (1642) y el indigenismo de Guillén de Lampart». En *Discurso y descolonización en México y América Latina.* Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. Recuperado de: https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/3237

Redacción BBC News. «Víctor Carranza: el zar de las esmeraldas pasó su vida esquivando acusaciones» (2013). Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130404_victor_carranza_obituario_jgc

Redacción CiberCuba (07/03/2019) Intervenciones militares de Cuba en otros países. Página Web *CiberCuba* Disponible en: https://www.cibercuba.com/noticias/2019-03-07-u1-e199291-s27061-estas-son-intervenciones-militares-cuba-otros-paises

Redacción Diario El País (17/09/1980). «Estoy lleno de fuerza; reconquistaré Nicaragua». Diario El País. Disponible en: https://elpais.com/diario/1980/09/18/internacional/338076004_850215.html?rel=listapoyo

Redacción Justicia: «"Ernesto Báez", otro jefe paramilitar que salpica a Carranza. Según "Báez", el "Zar de las esmeraldas" habría hecho un pacto con las Autodefensas» (2012). Diario El Tiempo. Publicado 05/03/2012. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11284485

Redacción Judicial (2019). «"Popeye" estuvo en planeación del magnicidio de Guillermo Cano: Fiscalía». Publicado 24/06/2019. Diario El Espectador. Disponible en: https://www.elespectador.com/judicial/popeye-estuvo-en-planeacion-del-magnicidio-de-guillermo-cano-fiscalia-article-863011/

Redacción Judicial (2011). «Las luchas de Guillermo Cano». Publicado 16/12/2011. Diario El Espectador. Disponible en: https://www.elespectador.com/investigacion/la-redaccion-de-guillermo-cano-article-364923/

Redacción La Vanguardia (05/04/2011). *Se cumplen 25 años del atentado libio en la discoteca La Belle de Berlín*. Publicado en La Vanguardia. Disponible en: https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20110405/54136089566/se-cumplen-25-anos-del-atentado-libio-en-la-discoteca-la-belle-de-berlin.html

Redacción UH (2/12/2017). «Hoy se cumplen 37 años del asesinato de cuatro monjas estadounidenses». Diario Última hora SV. Disponible en: http://ultimahora.sv/hoy-se-cumplen-37-anos-del-asesinato-de-cuatro-monjas-estadounidenses/

Rico, M. (1997, 7 de noviembre). «Aparecen en barriles de cemento tres de los médicos que operaron al 'narco' Amado Carrillo», Diario El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1997/11/07/internacional/878857203_850215.html

Richardson, C. (2018). *«Masacre de My Lai: ¿qué ha aprendido Estados Unidos?»*. Diario El Mundo. Publicado 16/03/2018. Disponible en: https://www.dw.com/es/masacre-de-my-lai-qu%C3%A9-ha-aprendido-estados-unidos/a-43013245#:~:text=El%2016%20de%20marzo%20de,los%20que%20violaron%20y%20asesinaron

Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Riera, E. G. (1987). *México visto por el cine extranjero: 1906* (Vol. 164). Ediciones Era.

Rifkin, J. (2003). *La era del acceso*. Paidós: Buenos Aires.

Rist, R.C. (1998). «Sobre la comprensión del proceso de escolarización: aportaciones a la teoría del etiquetado», en: F. Enguita, M. (editor), Sociología de la Educación, Ariel, Barcelona.

Rivera Cusicanqui, S. (2011). *La identidad Ch´ixi de un mestizo: En torno a La Voz del Campesino, manifiesto anarquista de 1929* (análisis). En: Ecuador Debate. Acerca del Buen Vivir. Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP, (n 84, diciembre de 2011): pp. 193- 204.

Rodríguez González, R. (septiembre-diciembre 2013). «El presidente Madero y el embajador Lane Wilson: Centenario de una democracia intervenida y un magnicidio (1913-2013)». *Revista Arquetipos* Nº 32, pág. 18-38.

Rodríguez Pardo, J. M. (abril de 2007). «Apocalipsis y redención de los mayas». Comentario a la película de Mel Gibson, *Apocalypto* (2006). *El Catoblepas, Revista Crítica del Presente*, N^{O} 63, pág. 9. Recuperado de: https://www.nodulo.org/ec/2007/n062p09.htm#

Rodríguez Vega, N. (2021). *Soren Baker. La Historia del Gangsta Rap: De schooly D a Kendrick Lamar-El auge de un gran arte americano. Neuma (Talca), 14*(2), 123-127.

Roediger, D. R. (2006). *Trabajando hacia la blancura: cómo los inmigrantes estadounidenses se volvieron blancos: el extraño viaje de Ellis Island a los suburbios.* Nueva York: Libros básicos.

Roldán Usó, Pilar (2015 octubre). *En ningún lugar*. Diario El espectador Imaginario. Número 66. Disponible en: http://www.elespectadorimaginario.com/el-norte/

Russo, E. A. (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Sadurní, J.M. (2020 junio 17). «El final de Richard Nixon. El escándalo watergate, espionaje presidencial en Estados Unidos». *Historia National Geografhic*. Disponible en https://historia.nationalgeographic.com.es/a/escandalo-watergate-espionaje-presidencial-estados-unidos_15421

Sáenz Rovner, E. «Entre Carlos Lehder y los vaqueros de la cocaína. La consolidación de las redes de narcotraficantes colombianos en Miami en los años 70». *Cuadernos de Economía,* vol. 30, nº 54, 2011, pág.105-126.

Said, E (2002). *Orientalismo.* Madrid: Ed. Debate.

Saint-Lu, A. (1982). «Introducción» a Bartolomé De Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra.

Salazar, A. (2001). *La parábola de Pablo*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.

Sistema portátil de misiles antiaéreos Stinger. IS Missilery.info https://en.missilery.info/missile/stinger

Salazar, L. (2020). «How Culture Influences Policy: Popular Representations of Latino Immigrants and the Immigration and Reform Act of 1986». CMC Senior Theses. 2431. https://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/2431

Salazar López, A. (2022) *Biografía de Coolio* Historia-Biografía Publicado 28 de septiembre 2022 Recuperado de https://historia-biografia.com/coolio/

Salvatore, R. (2005). *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Rosario: Editorial Beatriz Viterbo.

Sanahuja Perales, J. A. (2008). «¿Un mundo unipolar, multipolar o apolar? El poder estructural y las transformaciones de la sociedad internacional contemporánea», en VV AA, *Cursos de Derecho Internacional de Vitoria-Gasteiz 2007*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 297-384. Recuperado

de:
http://seminarioyahoraquehacemos.files.wordpress.com/2012/09/c2bfun-mundo-unipolar-multipolar-o-apolar-josc3a9-antonio-sanahuja.pdf
Sánchez-Escalonilla, A. (2009). «Fantasía de aventuras: la exploración de universos fantásticos en literatura y cine». *Revista Comunicación Sociedad*, vol. 22, nº 2, pág. 109-137.
Santamaría, G. (2010). «Víctor Carranza muestra la más grande del mundo». Publicado: septiembre de 2010. Revista Diners, Ed. 486. Recuperado de: https://revistadiners.com.co/cultura/2208_carranza-muestra-su-esmeralda-la-mas-grande-del-mundo/#:~:text=Durante%20miles%20o%20millones%20de,esmeralda%20m%C3%A1s%20grande%20del%20mundo.
Segura, O. (2012, 7 de julio). «Carlos Lehder veinticinco años después», *Revista El Heraldo*. Recuperado de: https://revistas.elheraldo.co/latitud/carlos-lehder-25-anos-despues-73855#
Sennet, R. (2000). La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo. Anabrama: Barcelona.
Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
Simmel, G (1986). «El individuo y la libertad», en Simmel, G., *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.
Smil V. (1999). *China's great famine: 40 years later.* BMJ (Clinical research ed.), 319 (7225), 1619–1621. Disponible en: https://doi.org/10.1136/bmj.319.7225.1619
Southwell, M., Storino, S. (2007). *Docentes: La tarea de cruzar fronteras y tender puentes*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. (Explora, las ciencias en el mundo contemporáneo. Pedagogía). Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.825/pm.825.pdf
Spivak, G. C. (1988). «¿Puede el subalterno hablar?». En Revista Orbis Tertius, Año 6, Nº 6. (Traducción de José Amícola).
Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha?* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Terigi F. (2009). «El fracaso escolar desde la perspectiva psicoeducativa: hacia una reconceptualización situacional». Revista Iberoamericana de Educación. N. º 50, pp. 23-39.

Thompson, J.B. (1998). «3. El concepto de cultura». En: Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México: UAM-Xochimilco, pp. 183-240

Tickner, A. B. (enero-junio de 2007) «Intervención por invitación. Claves de la política exterior colombiana y de sus debilidades principales», *Revista Colombia Internacional*, Nº 65, pág. 90-111.

Toledo, S. (2010, 25 de abril). «La ley del odio», *Diario La Jornada.* Recuperado de: https://www.jornada.com.mx/2010/04/25/index.php?section=opinion&article=012a1pol

Tortorelo, R. (2022) *La contrarreolución cultural frente al marxismo postmoderno.* México: Kindle Edition.

Troncarelli, F. «The Man behind The Mask of Zorro. William Lamport of Wexford». *History Ireland*, *9*(3), 22-25.

Tudor, A. (1989). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Ed. G. G.

Vanhala, H. (2011). *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980–2001. An analytical Study*. McFarland & Company, Inc., Publishers: North Carolina

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós.

Vázquez Guillén, M.B. (2018). *Tras las huellas del Zorro de Wexford*. Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

Vázquez Tourino, D. (2012). *La historia de los perdedores en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.* Études romanes de Brno. Vol. 33, iss. 2, pp. [111]-120 Disponible en: http://hdl.handle.net/11222.digilib/125843

Waintal, F. W. (2006 septiembre 17) «Michael Mann: Es el año 2006, es *Miami Vice* de verdad...», *Diario El Salvador*. Recuperado de: http://archivo.elsalvador.com/noticias/2006/09/17/escenarios/esc1.asp

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo.* Madrid, Alianza.

West, E. (2007). *Review of Lamar, Charlie Siringo's West: An Interpretive Biography*. Pacific Historical Review, 76(4), 658

Wilson, C. y Gutiérrez, F. (1985). *Minorities and the Media: Diversity and the End of Mass Communication*. Beverly Hills, CA: Sage.

Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

Zeitlin, G. (2007 octubre 11). «War on Hugo Chávez Miami New Times». Disponible en: https://www-miaminewtimes-com.translate.goog/news/war-on-hugo-chvez-6378321?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc.

Anexo I: Fichas técnicas de films

(fuentes consultadas: https://www.filmaffinity.com/ y www.imdb.com)

El Norte (The North) (1983) Gregory Nava

Duración: 139 min.

País: Estados Unidos

Director: Gregory Nava

Guion: Gregory Nava, Anna Thomas

Música: The Folkloristas, Malecio Martínez, Linda O'Brien, Emil Richards

Fotografía: James Glennon

Reparto: Zaide Silvia Gutiérrez, David Villalpando, Ernesto Gómez Cruz, Enrique Castillo, Alicia del Lago

Productora: American Playhouse

Género: Aventuras. Drama. Thriller | Inmigración

Scarface

Duración: 163 min.

País: Estados Unidos

Director: Brian De Palma

Guion: Oliver Stone (Novela: *Armitage Trail*)

Música: Giorgio Moroder

Fotografía: John A. Alonzo

Reparto: Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer, Mary Elizabeth Mastrantonio, Robert Loggia, Miriam Colon, F. Murray Abraham, Paul Shenar, Harris Yulin, Dennis Holahan, Mark Margolis

Productora: Universal Pictures

Género: Drama | Mafia. Drogas. Remake. Crimen. Película de culto

Romancing the Stone

Duración: 105 min.

País: Estados Unidos

Director: Robert Zemeckis

Guion: Diane Thomas

Música: Alan Silvestri

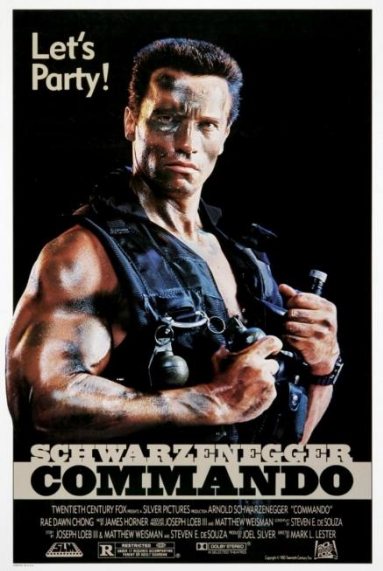
Fotografía: Dean Cundey

Reparto: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny DeVito, Alfonso Arau, Zack Norman, Eve Smith, Manuel Ojeda, Holland Taylor, Evita Muñoz 'Chachita', Mary Ellen Trainor

Productora: 20th Century Fox

Género: Aventuras. Romance | Naturaleza. Comedia romántica. Secuestros / Desapariciones

Commando



Título original: Commando

Año: 1985

Duración: 90 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Mark L. Lester

Guion: Jeph Loeb, Steven E. de Souza, Matthew Weisman

Música: James Horner

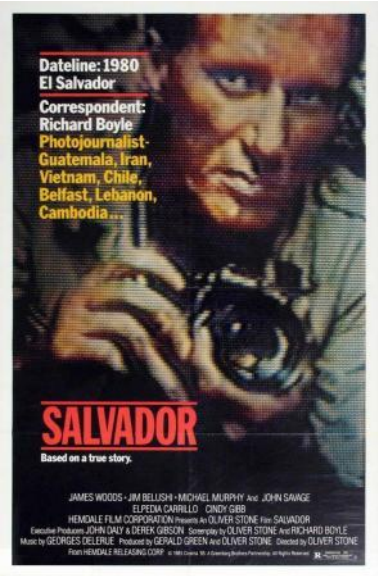
Fotografía: Matthew F. Leonetti

Reparto: Arnold Schwarzenegger, Rae Dawn Chong, Dan Hedaya, James Olson, Bill Duke, Vernon Wells, Alyssa Milano, Bill Paxton, David Patrick Kelly, Chelsea Field

Productora: 20th Century Fox, SLM Production, Silver Pictures

Género Acción. Thriller | Venganza. Secuestros / Desapariciones

Salvador



Duración: 120 min.

País: Estados Unidos

Director: Oliver Stone

Guion: Oliver Stone, Richard Boyle (Historia: Richard Boyle)

Música: Georges Delerue

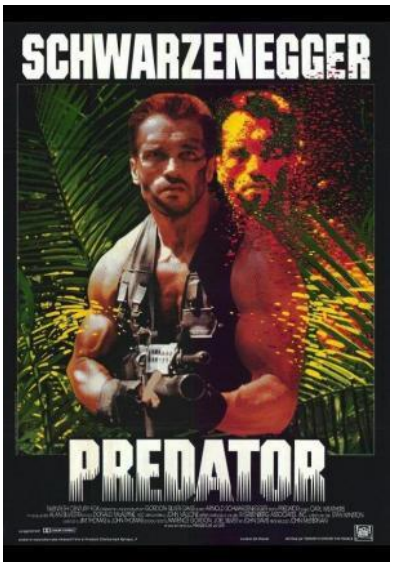
Fotografía: Robert Richardson

Reparto: James Woods, John Savage, James Belushi, Michael Murphy, Elpidia Carrillo, Tony Plana, Colby Chester, Cindy Gibb, José Carlos Ruíz, Jorge Luke, Salvador Sánchez, Roberto Sosa

Productora: Hemdale Film Corporation

Género: Drama | Guerra Civil de El Salvador. Periodismo. Fotografía. Basado en hechos reales

Predator



Duración: 107 min.

País: Estados Unidos

Director: John McTiernan

Guion: Jim Thomas, John Thomas

Música: Alan Silvestri

Fotografía: Donald McAlpine

Reparto: Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers, Sonny Landham, Bill Duke, Elpidia Carrillo, Richard Chaves, Jesse Ventura, Shane Black, R.G. Armstrong, Kevin Peter Hall

Productora: 20th Century Fox. Productor: Joel Silver

Género: Acción. Aventuras. Ciencia ficción | Extraterrestres

Stand and Deliver

Duración: 102 min.

País: Estados Unidos

Director: Ramón Menéndez

Guion: Ramón Menéndez, Tom Musca

Música: Craig Safan

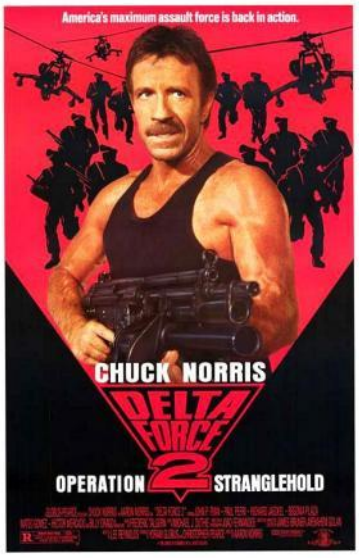
Fotografía: Tom Richmond

Reparto: Edward James Olmos, Lou Diamond Phillips, Andy García, Rosana De Soto, Mark Phelan, Carmen Argenziano, Estelle Harris, Yvette Cruise, Virginia Paris

Productora: Warner Bros. Pictures

Género: Drama | Enseñanza. Colegios & Universidad. Adolescencia

Delta Force II: The Colombian Connection



Duración: 111 min.

País: Estados Unidos

Director: Aaron Norris

Guion: Lee Reynolds, James Bruner, Menahem Golan

Música: Frédéric Talgorn

Fotografía: João Fernandes

Reparto: Chuck Norris, Billy Drago, John P. Ryan, Richard Jaeckel, Begonya Plaza, Gerald Castillo, Paul Perri, Héctor Mercado, Mark Margolis, Ruth de Sosa, Mateo Gómez

Productora: Cannon Films / Golan-Globus Productio

McBain

País: Estados Unidos Estados Unidos

Director: James Glickenhaus

Guion: James Glickenhaus

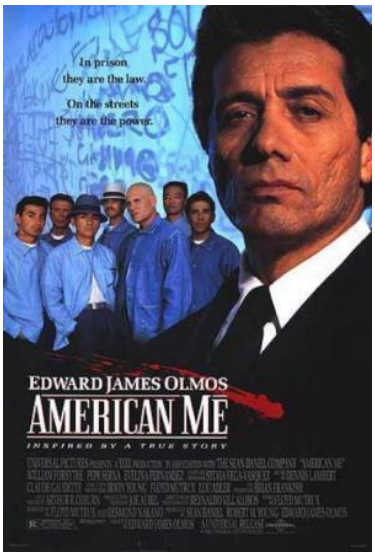
Música: Christopher Franke

Fotografía: Robert M. Baldwin

Reparto: Christopher Walken, María Conchita Alonso, Michael Joseph DeSare, Chick Vennera, Michael Ironside, Steve James, Thomas G. Waites, Jay Patterson, Luis Guzmán

Productora: Marble Hall / Shapiro-Glickenhaus Entertainment

American Me



Duración: 126 min.

País: Estados Unidos

Director: Edward James Olmos

Guion: Floyd Mutrux, Desmond Nakano

Música: Dennis Lambert, Claude Gaudette

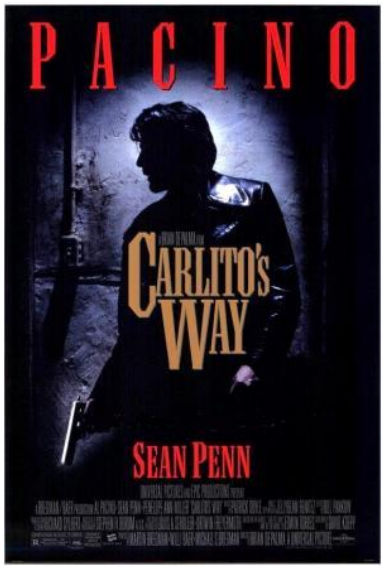
Fotografía: Reynaldo Villalobos

Reparto: Edward James Olmos, Sal López, Vira Montes, William Forsythe, Pepe Serna, Vic Trevino, Danny de la Paz, Evelina Fernández, Daniel Villarreal, Paul Bollen, Jaime Gómez, Cary-Hiroyuki Tagawa, Ron Thompson, Don Pugsley, Dyana Ortelli

Productora: Universal Pictures

Género: Drama | Drogas. Crimen. Mafia. Años 30. Años 40. Basado en hechos reales

Carlito's Way



Duración: 139 min.

País: Estados Unidos

Director: Brian De Palma

Guion: David Koepp (Novelas: Edwin Torres)

Música: Patrick Doyle

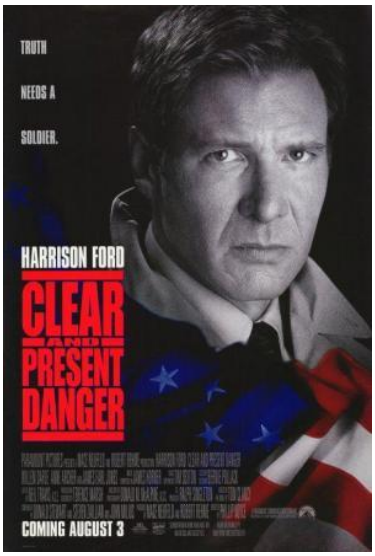
Fotografía: Stephen H. Burum

Reparto: Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller, James Rebhorn, John Leguizamo, Luis Guzmán, Viggo Mortensen, Ingrid Rogers, Julieta Ortega, Joseph Siravo, Adrian Pasdar, Richard Forojny, Jorge Porcel, Paul Mazursky, John Ortiz, Jon Seda, Chuck Zito, Marc Anthony, Frank Minucci

Productora: Universal Pictures / Epic Productions

Género: Thriller | Mafia. Crimen. Drogas. Años setenta

Clear and Present Danger



Duración: 141 min.

País: Estados Unidos

Director: Phillip Noyce

Guion: Steven Zaillian, John Milius, Donald E. Stewart (Novela: Tom Clancy)

Música: James Horner

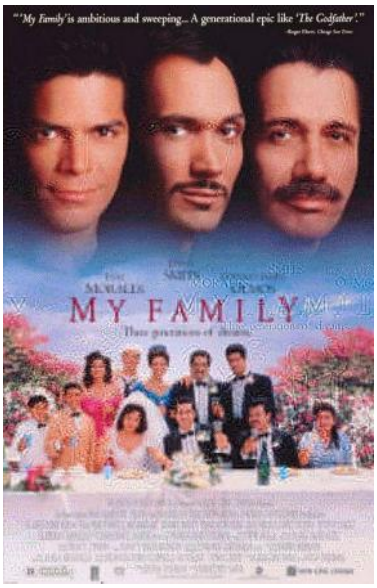
Fotografía: Donald McAlpine

Reparto: Harrison Ford, Willem Dafoe, Anne Archer, Joaquim de Almeida, Henry Czerny, Harris Yulin, Jorge Luke, Donald Moffat, Miguel Sandoval, Benjamin Bratt, Raymond Cruz, Dean Jones, Thora Birch, Ann Magnuson, Hope Lange, Tom Tammi, Tim Grimm, Belita Moreno, James Earl Jones

Productora: Paramount Pictures

Género: Acción. Thriller | Secuela

My Family



Duración: 130 min.

País: Estados Unidos

Director: Gregory Nava

Guion: Gregory Nava, Anna Thomas

Música: Marc McKenzie

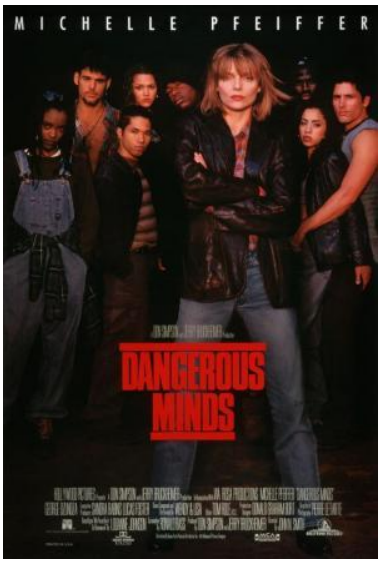
Fotografía: Edward Lachman (AKA Ed Lachman)

Reparto: Edward James Olmos, Esai Morales, Jimmy Smits, Jennifer Lopez, Leon Singer, Constance Marie, Jonathan Hernández, Jenny Gago, Mary Steenburgen, Elpidia Carrillo

Productora New Line Cinema presenta una producción American Zoetrope

Género: Drama | Familia. Inmigración

Dangerous Minds



Duración: 99 min.

País: Estados Unidos

Director: John N. Smith

Guion: Ronald Bass (AKA Ron Bass) (Autobiografía: LouAnne Johnson)

Música: Wendy and Lisa

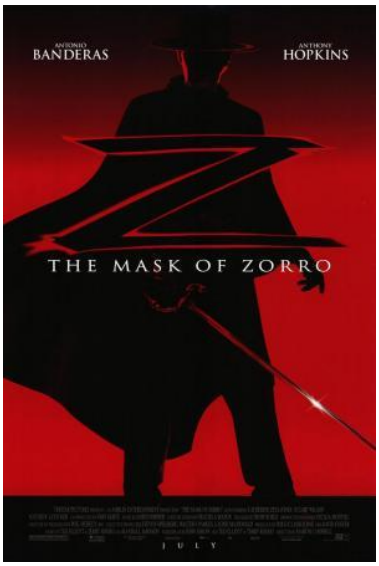
Fotografía: Pierre Letarte

Reparto: Michelle Pfeiffer, George Dzundza, Renoly Santiago, Wade Domínguez, Courtney B. Vance, Bruklin Harris, Robin Bartlett, Marcello Thedford

Productora: Don Simpson, Jerry Bruckheimer Films / Via Rosa Productions

Género: Drama | Adolescencia. Colegios y Universidad. Enseñanza

The Mask of Zorro



Duración: 132 min.

País: Estados Unidos

Director: Martin Campbell

Guion: John Eskow, Ted Elliott, Terry Rossio (Historia: Ted Elliott, Terry Rossio, Randal Jahnson)

Música: James Horner

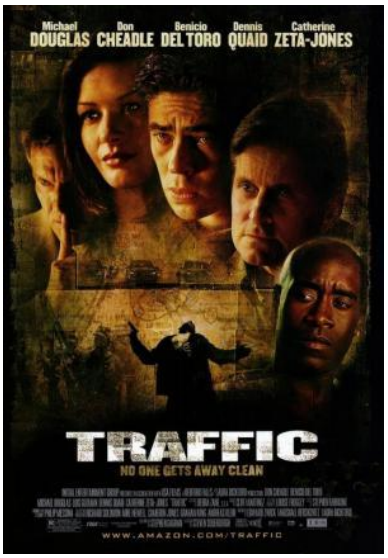
Fotografía: Phil Meheux

Reparto: Antonio Banderas, Anthony Hopkins, Catherine Zeta-Jones, Stuart Wilson, Matt Letscher, Pedro Armendáriz Jr., L.Q. Jones, Victor Rivers, Tony Amendola, William Marquez, José Pérez, Luisa Huertas, Julieta Rosen, José María de Tavira, Maury Chaykin

Productora: Columbia Pictures / Amblin Entertainment / TriStar Pictures

Género: Aventuras. Romance | Siglo XIX. Capa y espada. Venganza

Traffic



Duración: 142 min.

País: Estados Unidos

Director: Steven Soderbergh

Guion: Stephen Gaghan

Música: Cliff Martinez

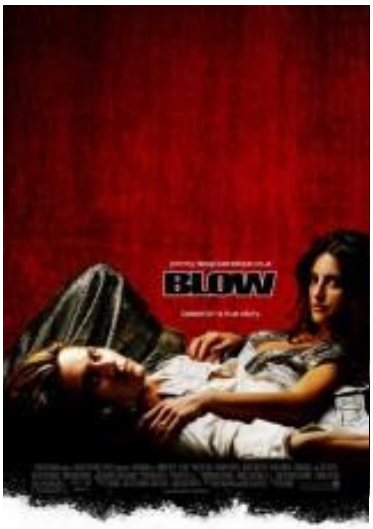
Fotografía: Steven Soderbergh

Reparto: Michael Douglas, Benicio Del Toro, Don Cheadle, Catherine Zeta-Jones, Dennis Quaid, Erika Christensen, Steven Bauer, Miguel Ferrer, Amy Irving, Luis Guzmán, Benjamin Bratt, Clifton Collins Jr., Topher Grace, Tomas Milian, Salma Hayek, Marisol Padilla Sánchez, Albert Finney, James Brolin, John Slattery, D.W. Moffett, Viola Davis, Michael Showers, Enrique Murciano

Productora: USA Films / Initial Entertainment Group

Género: Thriller. Drama | Drogas. Crimen. Historias cruzadas. Remake

Blow



Título original: Blow

Año: 2001

Duración: 119 min.

País: Estados Unidos

Director: Ted Demme

Guión: David McKenna, Nick Cassavetes (la novela es de Bruce Porter)

Música: Graeme Revell

Fotografía: Ellen Kuras

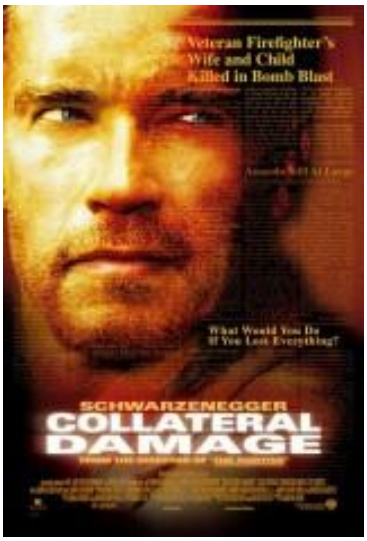
Reparto: Johnny Depp, Penélope Cruz, Ethan Suplee, Ray Liotta, Franka Potente, Rachel Griffiths, Paul Reubens, Jordi Mollà, Denis Leary, Cliff Curtis, Miguel Sandoval

Productora: New Line Cinema / Alliance Atlantis

Género: Melodrama biográfico. Crimen. Drogas. Años setenta y ochenta.

Premios 2001: Nominada a los Premios Razzie: Peor actriz (Penélope Cruz)

Collateral Damage



Título original: Collateral Damage

Año: 2002

Duración: 115 min.

País: Estados Unidos

Director: Andrew Davis

Guion: David Griffiths, Peter Griffiths (historia escrita por Ronald Rose, David Griffiths y Peter Griffiths)

Música: Graeme Revell

Fotografía: Adam Greenberg

Reparto: Arnold Schwarzenegger, Elias Koteas, Francesca Neri, Cliff Curtis, John Leguizamo, John Turturro, Miguel Sandoval, Harry Lennix, Lindsay Frost, Tyler Posey

Productora: Warner Bros. Pictures / Bel-Air Entertainment

Género: Acción | Terrorismo. Venganza

Once Upon a Time in México

Título original: Once Upon a Time in Mexico

Año: 2003

Duración: 105 min.

País: Estados Unidos

Director: Robert Rodríguez

Guion: Robert Rodríguez

Música: Robert Rodríguez

Fotografía: Robert Rodríguez

Reparto: Antonio Banderas, Salma Hayek, Johnny Depp, Rubén Blades, Eva Mendes, Willem Dafoe, Mickey Rourke, Enrique Iglesias, Danny Trejo, Marco Leonardi, Cheech Marin, Julio Oscar Mechoso

Productora: Columbia Pictures / Dimension Films / Troublemaker Studios

Género: Acción. Western | Crimen

Web oficial: http://www.sonypictures.com/movies/onceuponatimeinmexico/

Crash

Título original: Crash

Año: 2004

Duración: 115 min.

País: Estados Unidos

Director: Paul Haggis

Guión: Paul Haggis, Robert Moresco (historia escrita por Paul Haggis & Bobby Moresco)

Música: Mark Isham

Fotografía: James Muro

Reparto: Sandra Bullock, Don Cheadle, Matt Dillon, Jennifer Esposito, William Fichtner, Brendan Fraser, Terrence Howard, Ludacris, Thandie Newton, Ryan Phillippe, Michael Peña, Larenz Tate, Shaun Toub, Tony Danza, Keith David, Loretta Devine, Nona Gaye, Alexis Rhee, Art Chudabala, Bruce Kirby, Daniel Dae Kim, Jack McGee, Ashlyn Sánchez, Bahar Soomekh

Productora: Lions Gate Films

Género: Melodrama

Web oficial: http://www.crashfilm.com/

Premios

2005: 3 Oscars: Mejor película, guion original, montaje. 6 Nominaciones

2005: 2 nominaciones al Globo de Oro: Mejor actor de reparto (Matt Dillon), guion

2005: 3 Premios BAFTA: Mejor actriz de reparto, guion. 9 nominaciones

2005: National Board of Review: Mejor actor de reparto (Terrence Howard)

2005: Premios David di Donatello: Mejor película extranjera

2005: American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año

2005: 2 Critics' Choice Awards: Mejor guion, reparto. 6 nominaciones

2005: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor película y guion

Apocalypto

Título original: Apocalypto

Año: 2006

Duración: 136 min.

País: Estados Unidos

Director: Mel Gibson

Guion: Mel Gibson, Farhad Safinia

Música: James Horner

Fotografía: Dean Semler

Reparto: Rudy Youngblood, Gerardo Taracena, Raoul Trujillo, Dalia Hernández, Jonathan Brewer, Mayra Serbulo, Ariel Galván, Rodolfo Palacios, Iazua Larios, José Suárez

Productora: Touchstone Pictures / Icon Productions

Género: Aventuras. Acción. Drama | Siglo XVI

Web oficial: http://www.apocalypto.com/

Premios

2006: 3 nominaciones al Oscar: Mejor maquillaje, sonido, efectos sonoros

2006: Nominada al Globo de Oro: Mejor película de habla no inglesa

2006: Premios BAFTA: Nominada a mejor película de habla no inglesa

2006: Nominada a Critics' Choice Awards: Mejor película de habla no inglesa

Miami Vice

Título original: Miami Vice

Año: 2006

Duración: 122 min.

País: Estados Unidos

Director: Michael Mann

Guion: Michael Mann (Personajes: Anthony Yerkovich)

Música: Organized Noize, Klaus Badelt, Mark Batson, John Murphy

Fotografía: Dion Beebe

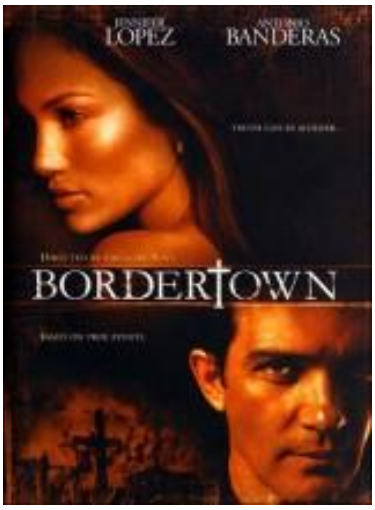
Reparto: Colin Farrell, Jamie Foxx, Gong Li, Naomie Harris, Luis Tosar, Justin Theroux, Ciarán Hinds, Barry Shabaka Henley, John Hawkes, Eddie Marsan, John Ortiz, Elizabeth Rodriguez, Domenick Lombardozzi, Tom Towles, Isaach De Bankolé

Productora: Universal Pictures / Forward Pass / Michael Mann Productions

Género: Acción. Thriller | Policíaco. Buddy Film

Web oficial: http://www.miamivice.com

Bordertown



Título original: Bordertown

Año: 2006

Duración: 115 min.

País: Estados Unidos

Director: Gregory Nava

Guión: Gregory Nava

Música: Dave Grusin

Fotografía: Reynaldo Villalobos

Reparto: Jennifer López, Antonio Banderas, Martin Sheen, Kate del Castillo, Juan Diego Botto, Sonia Braga, Maya Zapata, Juanes

Productora: Capitol Films

Género: Thriller | Periodismo. Basado en hechos reales. Asesinos en serie

Web oficial: http://www.bordertownmovie.com/

Premios 2007: Festival de Berlín: Sección oficial de largometrajes

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull

Título original: Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal) (Indiana Jones 4)

Año: 2008

Duración: 125 min.

País: Estados Unidos

Director: Steven Spielberg

Guion: David Koepp (Historia: George Lucas, Jeff Nathanson)

Música: John Williams

Fotografía: Janusz Kaminski

Reparto: Harrison Ford, Cate Blanchett, Shia LaBeouf, Karen Allen, John Hurt, Ray Winstone, Jim Broadbent, Joel Stoffer, Igor Jijikine

Productora: Paramount Pictures / Lucasfilm

Género: Aventuras. Acción. Ciencia ficción | Años 50. Guerra Fría. Secuela

Web oficial: http://www.indianajones.com/

Premios:

2008: Nominada a los BAFTA: Mejores efectos especiales visuales

2008: Premio Razzie[243]: Peor precuela, remake, copia o secuela

2008: Nominada a Critics' Choice Awards: Mejor película de acción

Machete

[243]Se trata de los premios Golden Raspberry, conocidos como Razzies o anti-Oscars y creados por el crítico y escritor de cine John J. B. Wilson en 1980, para criticar desde una mirada cómica los Premios Oscars. Se premia a los peores actores, guionistas, directores y películas de la industria cinematográfica norteamericana..

Título original: Machete

Año: 2010

Duración: 101 min.

País: Estados Unidos

Director: Robert Rodríguez, Ethan Maniquis

Guion: Robert Rodríguez, Álvaro Rodríguez

Música: John Debney, Carl Thiel

Fotografía: Jimmy Lindsey

Reparto: Danny Trejo, Robert De Niro, Jessica Alba, Steven Seagal, Michelle Rodríguez, Jeff Fahey, Cheech Marin, Don Johnson, Shea Whigham, Lindsay Lohan, Cheryl Chin, Daryl Sabara, Electra Avellan, Elise Avellan, Gilbert Trejo, Tom Savini, Alicia Rachel Marek, Mayra Leal, Ara Celi

Productora: 20th Century Fox / Overnight Productions / TroubleMaker Studios

Género: Acción. Thriller | Comedia negra. Crimen. Gore. Inmigración. Venganza. Spin-off

Premios: 2010: Premios Razzie: Peor actriz (Jessica Alba)

Fast Five

Título original: Fast Five

Año: 2011

Duración: 130 min.

País: Estados Unidos

Director: Justin Lin

Guion: Chris Morgan

Música: Brian Tyler

Fotografía: Stephen F. Windon

Reparto: Vin Diesel, Paul Walker, Dwayne «The Rock» Johnson, Jordana Brewster, Tyrese Gibson, Elsa Pataky, Sung Kang, Matt Schulze, Ludacris, Joaquim de Almeida, Gal Gadot, Tego Calderon, Don Omar

Productora: Universal Pictures / Original Film

Género: Acción | Coches / Automovilismo. Crimen. Robos & Atracos. Secuela

Web oficial: http://www.fastfivemovie.com/

Premios: 2011: Critics Choice Awards: Nominada a Mejor película de acción

Anexo II: Corpus y sinopsis de cada filme

- *The North* (1982). Dirigida por Gregory Nava. Un hombre y una mujer de origen maya huyen de su pueblo luego del asesinato de sus padres a manos del ejército en Guatemala durante la dictadura de José Efraín Ríos Montt. Viajan hacia «el Norte» (Estados Unidos) en busca de una vida mejor.

- *Skarface* (1983). Dirigida por Brian De Palma. Tony Montana llega hasta Miami desde Cuba y se presenta como un perseguido político del gobierno de Castro. Sin embargo, resulta ser un delincuente sanguinario y llega a dirigir una de las redes más importantes de narcotráfico en esa ciudad.

- *Romancing the Stone* (1984). Dirigida por Robert Zemeckis. Una escritora neoyorkina viaja a Colombia a ayudar a su hermana envuelta en un problema con traficantes de piedras preciosas. Descubre un país exótico donde los aventureros van a enriquecerse con las esmeraldas.

- *Commando* (1985). Dirigida por Mark L. Lester. John Matrix dejó atrás su vida militar liderando un grupo comando para criar a su única hija. Pero sus antiguos enemigos pretenden vengarse. Uno de ellos es Arius, ex dictador de Valverde, un país sudamericano acogido por el gobierno de los Estados Unidos.

- *Salvador* (1987). Dirigida por Oliver Stone. Se centra en la experiencia de un fotógrafo norteamericano que fue corresponsal de guerra en El Salvador durante la Guerra Civil salvadoreña.

- *Predator* (1987). Dirigida por John Mc Tienan. Un comando norteamericano explora la selva brasileña en busca de insurgentes de la guerrilla comunista.

- *Stand and Deliver* (1988). Dirigida por Ramón Menéndez. Basada en la vida del profesor boliviano Jaime Escalante, quien llega a un instituto para jóvenes de origen latino en un barrio de Los Ángeles.

- *Delta Force II* (1990). Dirigida por Aaron Norris. Un narco colombiano dio la orden de ejecutar a un equipo de la DEA que lo estaba investigando. Y será buscado por uno de sus compañeros hasta dar con él.

- *McBain* (1991). Dirigida por James Glickenhaus. Santos intenta derrocar mediante una revuelta popular en Colombia al régimen opresor, pero fracasa y es asesinado. Su hermana viaja a Nueva York y busca a un ex compañero de armas, quien acepta ayudarla a vengarlo y derrocar al gobierno.

- *American Me* (1992). Dirigida por Edward James Olmos. Nos cuenta la historia de Santana. Los orígenes de sus padres pachucos y su lucha contra la xenofobia anglicana contra el norteamericano de origen mexicano.

- *Carlito`s way* (1993). Dirigida por Brian de Palma. Carlitos Brifanti es un ex narcotraficante de origen puertorriqueño. Sale de la cárcel tras cumplir su condena y trata de reencausar su vida sin tener que delinquir.

- *Clear and Present Danger* (1994). Dirigida por Phillip Noyce. El director suplente de la CIA se encuentra frente a su primera misión: investiga el asesinato de uno de los amigos personales del Presidente de los Estados Unidos, un importante hombre de negocios vinculado a narcos colombianos.

- *My Family* (1995). Dirigida por Gregory Nava. Vemos a través de varias generaciones la historia de una familia mexicana que llega a los Estados Unidos y echa raíces allí.

- *Dangerous Minds* (1996). Dirigida por John N. Smith. Una profesora de Literatura llega a una escuela pública a dar clases. La población escolar pertenece a las comunidades de familias de migrantes latinos y pobres.

- *The Mask of Zorro* (1998). Dirigida por Martin Campbell. Diego de la Vega ha logrado escapar de prisión luego de casi treinta años. Consigue entrenar a su sucesor como el Zorro, el hermano del mítico bandido social mexicano Joaquín Murrrieta.

- *Traffic* (2000). Dirigida por Steven Soderbergh. A través de historias cruzadas vemos la complejidad de la red del narcotráfico en la sociedad actual entre los Estados Unidos y América Latina.

- *Blow* (2001). Dirigida por Ted Demme. Recorre la historia de un narcotraficante, George Jung, que llega a amasar una gran fortuna. Sin embargo, su accionar delictivo lo lleva al colapso de su vida personal. La película se constituye por medio del relato del bandido, él se constituye también en una de las caras del «sueño americano». En su carrera delictiva, trabaja para Pablo Escobar como traficante de cocaína, al punto de que llega a ser el principal contacto del Cartel de Medellín en el sur de los Estados Unidos.

- *Collateral Damage* (2002). Dirigida por Andrew Davis. La película narra la historia de un bombero de Los Ángeles que intenta vengar la muerte de su esposa y de su hijo a manos de un comando guerrillero.

- *Once Upon a Time in México* (2003). Dirigida por Robert Rodríguez y parte de la saga del Mariachi iniciada en 1992 con el film *El mariachi* de Robert Rodríguez. Fue distribuida por las compañías Columbia Pictures y Dimension Films. Retoma un nombre ya usado en otra película, el de *Once upon a time in thewest*[244], en clara alusión a la vieja periferia dentro de los Estados Unidos, por colonizar. Mientras en el Viejo Oeste había que luchar contra los bandidos rurales, o bien contra bandidos al servicio de la modernidad, en este nuevo lugar hay que luchar contra los narcos. La periferia funciona en el lugar del «Lejano Oeste», que puede parecer el jardín del edén, pero que también puede actuar como un desierto infernal. Está presente el mito del solitario, encarnado en el mariachi, que debe optar por partir o bien asimilarse.

- *Crash* (2004). Dirigida por Paul Haggis. Está compuesta por varias historias que se irán entrelazando a medida que avanza la narración. Es un drama que empieza con un relato continuado de seis historias teóricamente

[244]*Once Upon a Time in the West* (1968), de Sergio Leone, un *western spaguetti* (italiano), era una nueva versión de la película *My Darling Clementine* (1946), de John Ford.

independientes, que posteriormente el destino o la casualidad acabará uniendo. Existe un marcado desarrollo argumental de la cuestión del «otro», que puede ser el negro, el árabe, el latinoamericano. El relato transcurre en el territorio norteamericano, entre el hundimiento de las Torres Gemelas el 11 de septiembre y las elecciones presidenciales del 2004.

- *Apocalypto* (2006). Dirigida por Mel Gibson. Este film retoma un asunto ya tratado en *Kings of the Sun* (1963) dirigida por J. Lee Thompson: una cultura imperial decadente que sacrifica inocentes. Se muestra cómo los mayas —pese a su gran cultura— atacan la nobleza de los pueblos cazadores. El film está situado en momentos previos a la llegada de los españoles. Se ve cómo pueblos libres, con sus propios credos y cultura, son cazados feroz y sanguinariamente por parte de una civilización expansiva e imperial, que termina arrasándolos. El imperio precolombino se presenta además como supersticioso, decadente y cargado de culpas. La película termina con la vista del arribo de los españoles.

- *Miami Vice* (2006). Dirigida por Michael Mann. Los detectives Ricardo Tubbs y Sonny Crockett trabajan en la Unidad Antivicio del Departamento de Policía de Miami. En medio de una operación menor, reciben un «soplo» sobre los posibles culpables de la muerte de dos agentes federales y la masacre de una familia. En el caso están implicados miembros del propio Departamento. Se infiltran en una red de tráfico de drogas para averiguar quiénes son los responsables de la muerte de sus amigos e investigar el Nuevo Orden del Crimen Organizado.

- *Bordertown* (2007). Dirigida por Gregory Nava. Lauren Adrian es una periodista de Chicago que se traslada a Ciudad Juárez a ver a un colega de profesión llamado Díaz. El film se basa en acontecimientos reales: la desaparición y la muerte de centenares de mujeres en la localidad mexicana de Ciudad Juárez, fronteriza con los Estados Unidos; la trama gira alrededor de la constante aparición de mujeres muertas con espeluznantes signos de violencia en sus cuerpos.

- *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008). Dirigida por Steven Spielberg y parte de la saga de Indiana Jones iniciada en 1981 con

el film *A Raiders of the Lost Ark* de Steven Spielberg. El arqueólogo y profesor Henry «Indiana» Jones III es atrapado por agentes soviéticos, al mando de Irina Spalko, en pleno apogeo de la Guerra Fría, hacia el año 1957. Es testigo obligado de la intrusión de este comando enemigo en territorio e instalaciones militares del gobierno de los Estados Unidos en el Área 51. Indiana logra escapar, pero debido a lo confuso del episodio, es despedido de la universidad donde trabaja. Por otro lado, un joven llamado Mutt busca su ayuda para encontrar a su madre y a un antiguo amigo de Indiana, quienes han caído prisioneros por el hallazgo de una invaluable pieza arqueológica, la calavera de cristal de Akator. En este viaje a la periferia se ve una América Latina donde hay una clara preeminencia del paisaje, que posee tesoros de antiguas sociedades avanzadas que han colapsado. Los grandes poderes mundiales se disputarán esos tesoros.

- *Machete* (2010). Dirigida por Robert Rodríguez. Después de haber sido dado por muerto, Machete huye a Texas e intenta olvidar su trágico pasado. Pero allí la corrupción lo convierte en el hombre más buscado. Dispuesto a limpiar su nombre y a desentrañar la oscura e intricada red criminal, tropieza con Booth, un implacable hombre de negocios para el que trabajan innumerables asesinos a sueldo.

- *FastFive* (2011). Dirigida por Justin Lin y parte de la saga *The Fast and the Furious* iniciada en 2001 con el film *The Fast and the Furious* dirigida por Rob Cohen. En esta película se destacan el uso del término «la familia» de forma ambivalente por el líder de la familia Toretto. Se presentan dos figuras antagónicas: Dominic Toretto y el agente Lucke Hobbs, hombres con un código moral y que están atravesados por su entorno familiar. La película desliza cómo los narcos operan en connivencia con la Policía.

Anexo III: Cuadros

Espacios	Sujetos					
	Bandido	Héroe	Nativos			Veedor blanco
			Ser bello	Buen salvaje	Subhumanos	
Desierto	*Blow/ Once Upon a Time in México/ Bordertown/ Machete*	*Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Bordertown /Machete/*	*Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Bordertown /Machete/*	*Apocalypto/*	*Apocalypto/ Bordertown/ Machete/*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Bordertown/*
Jardín	*Blow/ Once Upon a Time in México / Bordertown/*	*Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Bordertown/*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Apocalypto/*	*Apocalypto/*	*Apocalypto/ Bordertown/*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Bordertown*
Frontera	*Miami Vice/ Fast Five*	*Miami Vice/ Fast Five*	*Miami Vice/ Fast Five*	*Fast Five*		*Miami Vice/ Fast Five*
Orfanato	*Collateral Damage/ Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Collateral Damage/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull/*	*Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull/*	*Collateral Damage/ Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull/*	*Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Collateral Damage/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*

1982-1990[245]

Espacios	Sujetos							
	Bandido			Héroe	Nativos			Veedor blanco
	De la venganza de sangre	Protector del pueblo	traidor		Ser bello	Buen salvaje	Subhumano	
Desierto	*Romancing the Stone/*		*Romancing the Stone/*	*Romancing the Stone/*	*Romancing the Stone/*	*Romancing the Stone/*		*Romancing the Stone/*
Jardín	*Romancing the Stone/*		*Romancing the Stone/*	*Romancing the Stone/*	*Romancing the Stone/*	*Romancing the Stone/*		*Romancing the Stone/*
Frontera			*Commando/ Predator*	*Commando/ Predator Stand and Deliver/*	*Commando/ Predator /Stand and Deliver/*	*Commando/ Predator Stand and Deliver/*	*Commando/ Predator/*	*Commando/ Predator/ Stand and Deliver/*
Orfanato	*Scarface/ Salvador*		*The North/ Scarface/ Salvador/ Delta*	*The North/ Scarface/Salvador/Delta*	*The North/ Scarface/Salvador/ Delta*	*The North/ Scarface/Salvador /Delta*	*The North /Scarface/ Salvador*	*The North/Scarface/Salvador/Delta Force II*

245 En el cuadro de 1982-1990 y en el de 1991-2000 la categoría bandido se subdivide en venganza de sangre, protector del pueblo y traidor. Esas subcategorías no figuran en el cuadro de 2001-2011, pero sí se tienen en cuenta en el análisis de ese período, tal como figura en la Tesis de Maestría de la misma autora, centrada en ese lapso de tiempo.

			Force II	*Force II*	*Force II*	*Force II*	*/Delta Force II*	

1991-2000

Espacios	Sujetos							
	bandido			héroe	nativo			Veedor blanco
	Venganza de sangre	Protector del pueblo	traidor		Ser bello	Buen salvaje	subhumano	
Desierto	*American Me Carlito"s Way/My Family/ The mask of the Zorro/*	*The mask of the Zorro/*	*American Me Carlito"s Way/ The mask of the Zorro/*	*American Me Carlito"s Way/My Family/ The mask of the Zorro/*	*American Me Carlito"s Way/My Family/ The Mask of Zorro/*	*American Me Carlito"s Way/My family/ The mask of the Zorro/*	*American Me/ Carlito"s Way/*	*American Me Carlito"s Way/My Family/ The Mask of Zorro/*
Jardín	*American Me/Carlito"s Way/My Family/*	*The mask of the Zorro*	*American Me/ Carlito"s Way/ The Mask of Zorro/*	*American Me/Carlito"s Way/ My Family*	*American Me/ Carlito"s Way/My Family/ The*	*American Me/ Carlito"s Way/My Family/ The mask of the*	*American Me/Carlito"s Way/*	*American Me/Carlito"s Way/ My Family/ The Mask of Zorro/*

	The Mask of Zorro/			*The Mask of Zorro*	*mask of the Zorro/*	*Zorro*		
Frontera				*Dangerous Minds*	*Dangerous Minds*	*Dangerous Minds*	*Dangerous Minds*	*Dangerous Minds*
Orfanato	*Traffic*		*Mc Bain/ Clear and Present Danger/ Traffic*	*Mc Bain/ Clear and Present Danger/ Traffic*	*Mc Bain/ Clear and Present Danger/ Traffic*	*Mc Bain/ Clear and Present Danger/ Traffic*	*Clear and Present Danger/ Traffic*	*Mc Bain/ Clear and Present Danger/ Traffic*

2001-2011

Espacios	Sujetos							
	Bandido			Héroe	Nativos			Veedor blanco
	Venganza de sangre	Protector del Pueblo	Traidor		Ser Bello	Buen Salvaje	Subhumano	
Desierto	*Blow/ Once Upon a Time in Méxic o/*	*Once Upon a Time in México/ Machete*	*Blow/ Once Upon a Time in México/ Bordertown/ Machet*	*Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Bordert*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Borderto*	*Apocalypto*	*Apocalypto/ Bordertown/ Machete*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Bordertown / Machete*

	Machete		*e*	*own /Machete*	*wn /Machete*			
Jardín	*Blow/ Once Upon a Time in México / Machete*	*Once Upon a Time in México / Machete/*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Bordertown /Machete*	*Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Bordertown//Machete*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Apocalypto/ Bordertown//Machete*	*Apocalypto/*	*Apocalypto/ Bordertown//Machete*	*Blow/ Once Upon a Time in México / Bordertown /Machete*
Frontera	*Miami Vice/ Fast Five*		*Miami Vice/Fast Five*	*Miami Vice/Fast Five*	*Miami Vice/ Fast Five*	*Fast Five*		*Miami Vice/ Fast Five*
Orfanato	*Collateral Damage*		*Collateral Damage/ Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Collateral Damage/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Collateral Damage/ Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Crash/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*	*Collateral Damage/ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*