



**DE CINE Y POLÍTICA**  
**Imágenes del enemigo en cuatro películas de**  
**Hollywood**

**TESIS**  
que para obtener el título de  
**LICENCIADO EN RELACIONES INTERNACIONALES**  
presenta

**Ana Paulina Ochoa Espejo**

**Centro de Estudios Internacionales**  
**EL COLEGIO DE MÉXICO**

**México D.F., 1999.**



## ÍNDICE

Introducción.....	4
<b>Primera parte</b> <b>LA RECOMPOSICIÓN DE UN PATRÓN CLÁSICO</b>	
I. <i>La guerra de las galaxias.</i>	
La imposibilidad de volver a casa.....	39
1. El imperio del mal.....	43
2. Nostalgia del hogar.....	56
II. <i>Cazadores el arca perdida</i>	
<i>In God's country</i> .....	67
1. Matar un árabe.....	71
2. Guerras santas.....	82
<b>Segunda parte</b> <b>EN BUSCA DEL ENEMIGO</b>	
III. <i>La lista de Schindler</i>	
Todos necesitamos un enemigo.....	95
1. Una historia exitosa del Holocausto.....	101
2. Enemigos de la humanidad.....	116
IV. <i>Rescatando al soldado Ryan</i>	
Para merecer el futuro.....	128
1. Angeles de la guarda.....	133
2. Los hermanos que me quedan.....	145
Conclusión.....	161
Bibliografía.....	173
Anexos.....	178

El enemigo no es algo que se pueda eliminar por una razón cualquiera y a causa de su falta de valor. El enemigo está en el mismo plano que yo. Por esa razón tengo que enfrentarme a él en combate, para conquistar mi propia medida, mi propia forma.

(Carl Schmitt, Teoría del partisano)

Sin esta hostilidad absoluta, "yo" pierde la razón, pierde la posibilidad de ponerse, de poner o de oponer el objeto frente a él, pierde la objetividad, la referencia, la estabilidad última de lo que resiste, pierde la existencia y la presencia, pierde el ser, el lógos, el orden, la necesidad, la ley. Pierde la cosa misma. Pues, al hacer mi duelo del enemigo, no estoy privado de esto o de aquello, de este adversario o de este concursante, de esta fuerza de oposición determinada que me constituye, pierdo el mundo, ni más ni menos.

(Jacques Derrida, Políticas de la amistad)

## INTRODUCCIÓN

"Si me permiten que robe una frase de una película, la fuerza está con nosotros".<sup>1</sup> En este discurso de 1983 Ronald Reagan aceptó finalmente el nombre que la prensa, los estrategas militares, los políticos, y los científicos le habían dado a su iniciativa estratégica de defensa: "La guerra de las galaxias".

"La fuerza" y "nosotros", adquirieron en la boca del presidente de Estados Unidos un peso y una carga de significado mucho mayor que la que hubieran podido tener en el cine, pero las palabras no habrían podido funcionar como metáfora si la película y su retórica no las hubieran llenado ya de sentido. La pantalla se abre así como puerta entre el espacio de la política y el del cine para permitirnos hacer preguntas sobre puntos que los vinculan.

La pregunta que hacemos aquí es ¿Qué significa el enemigo para la audiencia del cine norteamericano? ¿Qué significa el enemigo en el cine en un momento en el que se han dado por muertas las enemistades declaradas? En 1991 Estados Unidos se encontró con la súbita disolución de quien había sido su enemigo por casi 50 años. La ruptura del antagonismo que dibujaba la

---

<sup>1</sup> Michael Rogin, *Ronald Reagan: The Movie and Other Episodes in Political Demonology*, cit. por Tom Engelhardt, *El fin de la cultura de la victoria*, trad. B. Moreno, Barcelona, Paidós, 1997, p. 338.



política de todo el mundo trajo efectos inesperados, y volvió aún más incierta la vida internacional. Estados Unidos se encuentra ahora rodeado de pequeñas guerras y pequeños antagonismos, sin las certidumbres que le daba la Unión Soviética y el mundo socialista como enemigo real.

En contraste con las rupturas repentinas que encontramos hoy en la vida internacional, en el cine parece existir una larga continuidad en la definición de los enemigos. El enemigo, como otro, permanece casi a todo lo largo de la historia cinematográfica. Particularmente en una de las líneas dominantes del cine americano, el antagonista existe como enemigo público y declarado. Sus rasgos se han transformado poco a poco, pero dentro de una línea de continuidad. Los indios de los *westerns*, tienen rasgos en común con los japoneses de las películas bélicas de la Segunda Guerra Mundial, y también con los soldados del Imperio en *La guerra de las galaxias*. El enemigo no es necesariamente el mismo tipo de personaje, ni siquiera se trata siempre de representaciones evidentes de los enemigos estadounidenses, sin embargo, en el fondo se trata del mismo: es aquel contrapuesto a "nosotros", que da sentido al dentro y al afuera, y cuyo significado estructura las oposiciones políticas en la retórica cinematográfica. Su representación remite a una serie de motivos repetidos en la historia de la narrativa hollywoodense que le dan un significado particular. Aún si su forma varía de película a película la carga de sentido a la que remite se mantiene relativamente estable en esta tradición del

cine norteamericano. Esta representación en el cine ha acompañado por lo menos a tres generaciones de norteamericanos, y con ellos, a la historia de este siglo. Las continuidades evolucionan en el tiempo y se ligan a las de la cultura en general; a las formas de interpretar los conceptos en el país.

Las constancias que muestra el enemigo en las películas de aventuras y de guerra en el cine americano contrastan con las rupturas que la falta de un enemigo estable trajo al orden internacional (y las dudas que esta ruptura implica para la política interna y algunos temas de teoría política). Esta oposición --aparentes cambios en un ámbito frente a las continuidades en otro-- nos da la oportunidad de buscar un vínculo entre los dos espacios. La idea común a los dos es la *del enemigo* y lo que este evoca en un momento dado.

Las preguntas sobre la forma en la que se representa y se interpreta la enemistad, nos llevan a abordar otros temas relacionados con ella, particularmente los problemas que se desprenden de la dicotomía amigo/enemigo, ya que al preguntarnos sobre uno de los conceptos surgen necesariamente dudas acerca del otro. La oposición de las dos ideas es la puerta conceptual para entender un espacio público delimitado hacia adentro y hacia fuera. A partir de la relación que se establece entre esos dos conceptos podemos preguntarnos sobre política<sup>2</sup>. En la medida que el cine trata el tema del amigo y el enemigo podemos pensar

de que se trata de política dentro del cine. Este será el tema que nos ocupe.

La búsqueda del significado de la oposición entre amistad y enemistad en este momento histórico nos remite también al significado de la guerra, como la consecuencia última de la oposición. En el cine americano, la guerra tiene esquemas, patrones y estructuras que se han respetado a lo largo de los años. Los cambios sutiles que se pueden encontrar de unas películas a otras se relacionan con las ideas que estructuran y determinan las guerras en todos los ámbitos-- tanto en el arte como en el campo de batalla, en la prensa, en la escuela y en los foros internacionales. Lo que significa la guerra está ligado a lo que significa el estado y la nación. Fuera del cine, pero sobre todo dentro, la forma de interpretar las nociones de "ellos" y "nosotros" en el contexto de la guerra tiene que ver con la forma en la que se entienden esos conceptos, con lo que evocan y lo que significan en un momento dado.

Detrás de la aparente simplicidad de la historia de un *cowboy* que va dejando cadáveres de piel roja detrás de su carreta, o de los muchos soldados imperiales que caen bajo los disparos de la nave caza de Luke Skywalker, está la complejidad de las diferentes interpretaciones de la idea del enemigo. En este trabajo se buscará enmarcar algunas propuestas teóricas sobre el enemigo y de ponerlas en el contexto de cine mediante

---

<sup>2</sup> Como veremos más adelante esta distinción proviene de la definición que Carl Schmitt hace de los conceptos de amigo y enemigo



el análisis de cuatro películas: *La guerra de las galaxias*, *Los cazadores del arca perdida*, *La lista de Schindler* y *Rescatando al soldado Ryan*.<sup>3</sup>

#### *Nostalgia del enemigo*

¿Qué pasaría si no existiera la posibilidad de enemistar "uno" con "otro"? "El 'yo' [perdería] la razón, [perdería] la posibilidad de ponerse, de poner o de oponer el objeto frente a él. [...] [Perdería] la cosa misma".<sup>4</sup> Es decir, si se privara a un estado de la posibilidad real de llegar a la guerra, de tener un enemigo, se le estaría privando también de su posibilidad de existir como tal, porque no habría ningún punto de referencia a partir del cual se le pudiera definir. Al acabar con el enemigo en términos absolutos, no se refuerza la existencia del amigo (del "uno") sino que se acaba con ambos extremos de la dicotomía. Si no existiera el enemigo en términos generales se acabaría también la posibilidad de tener una existencia política. Y sin política el estado no podría existir.

---

como criterio de lo político. Cf. *infra* nota 12.

<sup>3</sup> *La guerra de las galaxias (Star Wars)*, dir. George Lucas, Estados Unidos, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1977; *Cazadores del arca perdida (Raiders of the Lost Ark)*, dir. Steven Spielberg, Estados Unidos, Lucasfilm/Paramount, 1981; *La lista de Schindler (Schindler's List)*, dir. Steven Spielberg, Estados Unidos, Universal Pictures, 1993; *Rescatando al soldado Ryan (Saving Private Ryan)*, dir. Steven Spielberg, Estados Unidos, Dreamworks/Paramount, 1998. Ver anexos 1, 2, 3 y 4, respectivamente.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Políticas de la amistad*, trad. P. Peñalver, Madrid, Trotta, 1998, p. 200.

A pesar de que esta es una situación extrema a la que ni a Estados Unidos, ni a ningún otro país, se le presenta hoy en día; la disolución de la Unión Soviética y la falta de la enemistad declarada y estable que Estados Unidos había entablado con ella, invita a plantear este tipo de dudas. Ante la ausencia de una enemistad definida surgen preguntas sobre aquello que define "lo otro", y estas dudas necesariamente traen preguntas sobre la propia identidad.

Esta relación profunda que se establece entre uno y su antagonista es la que nos preocupa cuando preguntamos sobre el significado de la enemistad. En la pregunta sobre el otro viene implícita la duda sobre uno mismo. La guerra (el espacio en el que se enfrentan el amigo y el enemigo) es, según este parámetro, un punto de partida para preguntarse sobre la esencia de la amistad política, y en última instancia, sobre la configuración del estado.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El estado es un modo de existencia de las formas políticas, y remite a una construcción de sentido inventada en la cultura europea comprendida en un término romano. Etimológicamente estado viene de *status*, participio pasado del verbo latino *stare* que significa estar de pie. Según Pierre Legendre, lo que el estado hace estar de pie es la Referencia: "el montaje de una función normativa de diferenciación, necesaria para sostener la vida en la especie humana.". En occidente la garantía estatal del derecho sostiene la idea de lo Prohibido. La lógica última que hace que se mantenga en pie la prohibición y la ley, es lo que permite la estructuración de la vida humana. "La civilización del derecho civil asegura la coherencia de tres elementos fundamentales que definen a la humanidad: el elemento biológico, el social y el individual o subjetivo" ( Ver Pierre Legendre, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des États*, Paris, Fayard, 1992, pp. 13-14) Al referirme al estado trato de entenderlo a partir del sentido más amplio: el individual o subjetivo. Es decir la idea que ayuda a estructurar la noción de absoluto para los individuos.

Con el fin de la Guerra Fría la referencia más común del enemigo en el cine de Hollywood también se desdibujó súbitamente. Entre 1950 y mediados de los 80 proliferaron las cintas de espías, en las que el enemigo era el comunismo (o una organización internacional macabra cuyo objetivo principal era dominar el mundo). A estas se les unieron las películas sobre Vietnam. En los 90 la figura del enemigo continúa existiendo, porque el cine muestra un gran apego a las formas clásicas que le exige la narración, pero la forma del enemigo no es tan evidente como lo fue a principios de los ochenta. La transformación del enemigo, no corresponde necesariamente al cambio de las fuerzas que se oponen a Estados Unidos, pero sí a la designación y la construcción de una idea de estas. A partir de la década de los 90, Hollywood, junto con el resto del país, se enfrenta a la necesidad de crear nuevas fórmulas ante la falta de una referencia precisa y estable.

Ante la disolución de los estados que configuraban el bloque socialista, es decir ante la ausencia de un enemigo claro para Estados Unidos, se generó una dispersión de las ideas y conceptos que se habían estructurado tradicionalmente en torno a él. En todos los ámbitos, la falta de un enemigo específico hizo que se dudara sobre el concepto de enemistad en sí, aún si esto no se hacía explícitamente. Los debates académicos y políticos sobre seguridad nacional, y sobre el aparato de defensa y la vigencia y la necesidad de cierto tipo de estructuras militares, pusieron de nuevo en evidencia la difícil relación que ha tenido



siempre Estados Unidos con la idea de política sustentada en la oposición de amigos y enemigos.

Mientras desaparecía la "amenaza comunista" surgieron nuevos peligros que ocupaban las preocupaciones del país, a pesar de que no tenían la forma tradicional del enemigo como una nación antagonista. Estas preocupaciones se dispersaron entre amenazas militares poco convencionales (como el tráfico ilegal de materiales nucleares), el mantenimiento de la estabilidad en diversas regiones del globo, y nuevos peligros que parecían amenazar a todos los países por igual: la explosión demográfica, los efectos de la tecnología, el daño al medio ambiente, la migración, y el crimen organizado por mencionar sólo algunos. Al cortar de tajo con la principal amenaza, esta se multiplicó como las cabezas de la hidra. El enemigo tradicional desapareció, dejando su lugar a amenazas dispersas y difusas.

La falta de un enemigo bien definido se convirtió en un nuevo tema de discusión. El enemigo parece no ser más un estado con un ejército en pie de guerra. Para Estados Unidos, por lo menos, no hay un país con poder equivalente que ofrezca una amenaza real. Sin embargo, prevalecen esos peligros de índole transnacional y de carácter no-estatal. La falta de un enemigo claro llevó a cuestionar los conceptos que definían la seguridad nacional y que le daban sustento a las fuerzas armadas. Aparentemente, Estados Unidos estaba protegido contra cualquier amenaza militar, pero aun así no estaba seguro.

El debate comenzó a girar entonces alrededor de la definición de seguridad. ¿Se trata de seguir defendiendo al estado aún si no existen verdaderas amenazas militares? O en contraste ¿se debe privilegiar la seguridad del individuo o de las comunidades y de sus derechos? ¿Se puede adoptar un problema como el deterioro del medio ambiente como un problema de seguridad nacional? ¿O es ese un título que está reservado para una nación enemiga? ¿Se debe, quizá, favorecer la seguridad de la humanidad y de su frágil hábitat, por sobre la de los estados?

Este tipo de dudas han llevado a que algunos autores y grupos de interés pidan que se amplíe la definición de seguridad para incluir temas además de las amenazas militares.<sup>6</sup> La noción de seguridad, según los promotores de su ampliación, debería incorporar la seguridad de los individuos, o incluso, de la humanidad. En el fondo de esta postura está la creencia de que ante las corrientes de cambio mundial el estado pierde parte de sus atribuciones tradicionales, entre ellas la capacidad para dar seguridad a sus miembros.

Quienes enfocan el problema de esta forma sugieren que el mundo, y Estados Unidos específicamente se encuentra ante una situación de "amenazas sin enemigos".<sup>7</sup> En este escenario las

---

<sup>6</sup> Stephen J. Del Rosso Jr., "The Insecure State: Reflections on the State and Security in a Changing World", *Daedalus*, primavera 1995, V.124, no.2, p.176. Ver también Emma Rotschild, "What is security?", *Daedalus*, verano 1995, V.124, no.3, pp. 53-98.

<sup>7</sup> Gwyn Prins, "The Global Security Programme: A Key Emerging Initiative in the Campaign for Cambridge", Cambridge University Global

tradicionales oposiciones interestatales deberían dejar el paso a otros esquemas de oposición y de cooperación, que en muchos casos trascenderían las fronteras tradicionales del alcance estatal. *Para hablar de una situación como esta, sin embargo, es necesario enfocarla desde la forma en la que una sociedad y su gobierno perciben los nuevos problemas, ya que los requisitos para que nuevas amenazas se consideren un tema de seguridad nacional no dependen tanto del peligro material que representan, como del proceso social que hace que los patrones una idea de seguridad se transformen en el tiempo.*<sup>8</sup>

Según esta forma de entender el problema, para que las amenazas, y no los enemigos, se convirtieran en prioritarios sería necesario un proceso social que transformara las concepciones sobre la seguridad. Si el enemigo dejara de considerarse como tal, y hubiera un consenso en la sociedad y el estado sobre la forma de entender las amenazas, entonces se podría sustituir uno por las otras en las preocupaciones de los americanos. Por ejemplo, los riesgos del deterioro al medio ambiente podrían suplantar a la preocupación de una guerra contra los soviéticos, u otras amenazas militares. Siguiendo esta línea de razonamiento, la energía que antes se dedicaba a

---

Security Programme Document, 1992, cit. Por Del Rosso, art. cit., p.188.

<sup>8</sup>Andrew Hurrell, "Security and Violence in Latin America. A conceptual analysis". (Mimeo) Para ser publicado en *Foro Internacional*, pp. 5-8.



una enemistad "estéril" se podría canalizar hacia un "esfuerzo internacional conjunto en un orden internacional pacífico".<sup>9</sup>

Sin embargo, el enemigo no desaparece. La idea del enemigo daba equilibrio y estructura a instituciones estatales y sociales, y al desaparecer deja un vacío tanto conceptual como de orden práctico. No sólo el cine "extraña" al enemigo de antaño. Parece haber una resistencia intrínseca a los ordenes sociales y las instituciones para no dejarlo ir.

Esta resistencia (o permanencia) de la idea de la enemistad en el orden de la política nos coloca ante un problema conceptual. Si consideramos las nuevas propuestas teóricas sobre la desaparición de un enemigo convencional, y las colocamos frente a la resistencia del concepto del enemigo que sigue siendo un punto de partida para definir el "dentro" y el "afuera", nos topáramos con la posibilidad (teórica) de que surgiera un nuevo fenómeno, un nuevo tipo de enemigo. Si la amenaza dependiera parcialmente de la definición que se hace de ella como explica Emma Rotschild, y siguiendo a Holsti, el enemigo fuera la designación que hace un orden social de todo aquello que se perciba como amenazador,<sup>10</sup> entonces, la existencia del enemigo dependería, por lo menos en parte, de la definición que se hace de él. Según este silogismo los problemas del medio ambiente, la superpoblación o la migración podrían

---

<sup>9</sup> Charles Hauss, *Beyond Confrontation, Transforming the New World Order*, Westport, Praeger, 1996, pp. 2 ss.

<sup>10</sup> David J. Finlay, Ole R. Holsti y Richard R. Fagen, *El enemigo en política*, trad. A. Carlos, Buenos Aires, Líbera, 1976, p.7.

constituirse en una nueva forma de enemigo público. Una nueva amenaza para el estado.

Pero ¿cómo se reacciona frente a un enemigo como ese? En *Deep impact* (1998), el mundo se enfrenta a un inminente choque con un meteorito. Ante la destrucción casi segura de toda la vida en la Tierra, el gobierno de Estados Unidos reacciona hablando del problema como un "asunto de seguridad nacional" y el presidente insiste en hablar de lo que está "in the Nation's best interest". Estos diálogos, hay que decirlo, suenan ridículos. ¿Cómo se puede hablar de seguridad nacional cuando lo que viene es ni más ni menos que el fin del mundo? La imagen de un enemigo que no es "alguien" (es decir, otro estado, las fuerzas organizadas de una nación enemiga), sigue siendo un problema conceptual.

Aquellos que piensan que los enemigos se pueden eliminar al cambiar las percepciones de quienes los definen como tales, se siguen enfrentando a un orden social y político que necesita una imagen contrapuesta para existir. No sólo las películas echan mano de imágenes del enemigo, sino que en el espacio militar y político se sigue insistiendo en la amenaza estrictamente militar. Los orígenes de esta forma de concebir las relaciones políticas internacionales se pueden encontrar en una larga línea de la tradición política en Occidente y en la evolución del derecho internacional europeo.

Carl Schmitt es el heredero de esta tradición de la filosofía política que se remonta al medievo y que le sigue en

línea directa por lo menos a Hegel. "Su pensamiento y su trabajo hunden sus raíces en la tradición más rica de la cultura teológica, jurídica, filosófica y política de Europa, en el suelo mismo de un *derecho europeo*".<sup>11</sup> En *El concepto de lo político* y *La teoría del partisano*, Schmitt expone las razones por las cuales hablar de un "nuevo enemigo" como el que se describió anteriormente consistiría un error conceptual, una contradicción de términos.

Lo que le da su identidad al estado es la existencia de un enemigo. Pero no de un antagonista cualquiera, el enemigo no puede ser más que "un conjunto de individuos agrupados, enfrentado a un grupo de la misma naturaleza e involucrado en una lucha por lo menos virtual, es decir efectivamente posible".<sup>12</sup> Esta posibilidad implica el acto de eliminar físicamente al enemigo, de matarlo. El enemigo es aquel al que se puede matar, y el estado se define por su capacidad de obligar a sus miembros a que maten y mueran por él. Esta oposición entre el amigo y el enemigo constituye la esencia misma de lo político. De esa forma, el estado no puede existir sin enemigos, porque el "concepto de estado presupone el concepto de política".<sup>13</sup> Para existir, el estado necesita estar reflejado en otro.

---

<sup>11</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 102.

<sup>12</sup> Carl Schmitt, *La notion de politique*, trad. M. Steinhauser, Paris, Flammarion, 1992, p. 67.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 57.

En un mundo sin enemigos se estaría también en un mundo sin estados. Por lo tanto, en la medida que el estado continúe existiendo se estará en la presencia de un enemigo. La falta de éste implicaría la desaparición del concepto de estado tal y como se ha definido tradicionalmente. Lo que Schmitt nos recuerda, es que el estado existe realmente en tanto que exista la posibilidad real de una guerra. Dentro de esta postura el enemigo no es algo que se invente, que se designe, o que se construya al azar; existe realmente en la medida que exista el estado y pueda obligar a sus ciudadanos a morir y matar para defenderlo.

La pregunta que surge de ahí es: si no hay un enemigo bien definido ¿cómo puede el estado obligar a sus ciudadanos a morir y a matar por él? ¿Podemos seguir definiendo al estado, al "nosotros", y al enemigo, el "ellos", en los mismos términos que lo hace Schmitt?

La única forma de redefinir al enemigo, siguiendo esta tradición, no es cambiando la concepción que tenemos de él, sino cambiando la forma de entender al amigo. En su libro *Políticas de la amistad*, Jacques Derrida hace una revisión de las propuestas de Schmitt a la luz de esta idea. Sólo en la medida en que nuestra concepción del amigo (es decir, de la amistad política que se estructura como estado en última instancia) cambiara, podría reestructurarse la idea y la "realidad" de ese otro enfrentado. Pero ¿Cómo podría suceder esto? ¿Y cuándo?

Este es el centro del debate. Decir enemigo hoy en día nos remite a una forma (quizá nueva) de entender lo que define el amigo. Y es eso precisamente lo que el cine también recoge y estructura partiendo de un lenguaje propio. ¿Qué significa decir enemigo en el cine al final de la guerra fría?

### *El enemigo en el cine*

Las principales ideas que estructuran a una comunidad y a un estado son parte de un acervo común a todo el grupo, y aparecen frecuentemente en diferentes manifestaciones de la cultura. A veces, algunas de ellas se estructuran en un libro, en un eslogan, en un grito de guerra. En este trabajo se parte del supuesto de que la idea del amigo y el enemigo puede expresarse también en el cine. Ciertas concepciones se plasman en la narrativa cinematográfica y se les puede hacer preguntas específicas.

Desde los orígenes del cine americano algunas películas plasman ideas sobre el amigo y el enemigo. En el cine de Hollywood se creó a lo largo de los años una tradición de símbolos y representaciones que se interpretan mediante esquemas y patrones que tienen también un contenido político. ¿Pero cómo ha sido hasta ahora el enemigo en el cine americano? ¿Qué ideas ha estructurado a lo largo de su historia? ¿Qué es lo que estas han significado? El enemigo entra dentro de una lógica propia del cine, pero la forma que se estructura también se relaciona

con el momento histórico y el contexto geográfico y político. El cine se vincula así con los mitos de la historia americana.

Una imagen ilustrativa del enemigo en el cine americano es la que describe Tom Engelhardt en su libro *El fin de la cultura de la victoria*: "Mientras el enemigo asomaba sin avisar por la periferia de la existencia humana y se abalanzaba en medio de alaridos y chirridos, quemando y matando, el observador, parapetado dentro de un círculo de carretas asistía al espectáculo encañonado con su rifle[...] en este relato no había elección posible, o se apretaba el gatillo o se moría[...] cuando los indios caían en cantidades sin número, en medio de un espectáculo de carnicería, el relato se tornaba inmediatamente inocente -- y emocionante-- gracias a la virtud purificadora de la justa victoria, la cual siempre acababa produciéndose." 14

Las películas de indios y vaqueros son el punto de partida para la definición de una mitología americana en el cine, por lo menos en lo que se refiere a la definición de los amigos y los enemigos. El western del periodo clásico del cine americano (1930-1945) sirve como referencia para entender los significados del enemigo en la línea estilística y argumentativa principal del cine de Hollywood, en ella se hicieron representaciones y se fijaron las convenciones que servirían de guía e influirían toda la tradición cinematográfica americana. En ellas se le da una forma propia de expresión a una serie de símbolos que recrean el concepto de "ellos" y "nosotros".

El indio como enemigo arquetípico que se estructura a partir del *western*, es un punto de partida para entender cómo se incorpora la moralidad a la guerra en la narrativa americana, primero en la tradición oral, más tarde en la literaria, en especial durante el siglo XIX, y después en una línea del cine de ficción. La inclusión de la "maldad" como rasgo estructurante del adversario, y en este caso particular, del enemigo, es importante para entender las consecuencias políticas (o "despolitizadoras" en términos de Carl Schmitt, cómo veremos más adelante) que se derivan del tratamiento del enemigo en este tipo de películas.

Es especialmente significativo que los *westerns* sirvieran también como la explicación de la historia y construyeran un pasado mítico. Para algunos autores<sup>15</sup> estas representaciones tienen su origen en las mismas ideas que sirven como estructuradoras de los conceptos de estado y nación en Estados Unidos. En esos años clásicos del cine americano se solidificó la tendencia a reafirmar las creencias en el excepcionalismo de la historia de Estados Unidos y en el individualismo, la oportunidad, las soluciones ad hoc y la impermanencia de todos los problemas políticos.<sup>16</sup> Las películas de indios y vaqueros así como los "westerns disfrazados", aceptaron y adaptaron las versiones míticas de Estados Unidos; el mito de la frontera, el

---

<sup>14</sup> Engelhardt, *op. cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> Ver Robert Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1985, cap.2.



de las riquezas inagotables y sobre todo el optimismo profundo. Este acompañó siempre las versiones cinematográficas de la construcción del país. Más adelante veremos con detalle como el enemigo del cine clásico correspondía al patrón también clásico de la enemistad, influido por concepciones particulares de la historia y la mitología de Estados Unidos.

Lo que hacía el cine clásico americano era representar una serie de creencias de forma tal que estas fueran convincentes. En ellos el papel del adversario era indispensable; le daba coherencia a la trama y sustentaba una serie de imágenes que se basaban en la oposición frente al exterior. En ciertas películas de aventuras, el grupo de individuos que proporcionaba la adversidad en la trama, se podía identificar claramente como enemigo. Es decir, como un adversario público y declarado, enfrentado en una lucha posible y probable. El enemigo del cine de ficción parecía sostener mitos históricos y mostrarlos de forma creíble. A partir de 1945, sin embargo, esta tendencia del cine de Hollywood comenzó a transformarse. Las antiguas formulas no resultaban suficientemente verosímiles y se introdujeron innovaciones tanto temáticas como formales para compensar esta deficiencia. El cine de Hollywood no abandonó por completo a la imagen del indio y sus variantes para representar al enemigo, pero la forma de hacerlo se volvió difusa, nacieron otros géneros, y el western se tornó ambiguo en ocasiones.

---

<sup>16</sup> Robert Sklar, *Movie-made America*, Nueva York, Vintage, 1994, pp. 195-96, y Ray, *op. cit.*, p. 31.

En la segunda mitad del siglo, el paradigma clásico del cine de Hollywood ha cambiado profundamente, pero sin reformularse desde cero. Muchos de estos cambios fueron paralelos a transformaciones socio-históricas. El concepto del enemigo evolucionó a medida que ocurrían mutaciones en la estructura del sistema internacional y en la posición de Estados Unidos dentro de ella.

Los historiadores del cine americano parecen estar de acuerdo en que hay un vínculo entre los grandes acontecimientos políticos y sociales de este siglo y de ciertos cambios en la narrativa hollywoodense. La Gran Depresión acompañó la fragua del estilo clásico, la Posguerra al auge de los musicales, el *film noir* y las transformaciones del *western*. Los años sesenta y la Guerra de Vietnam correspondieron a un periodo especialmente inseguro e indeciso de la industria cinematográfica, mientras que la era de Reagan estuvo acompañada de un resurgimiento de esquemas clásicos y las películas de acción con oposiciones fáciles.

Hay quienes piensan que la industria reacciona de forma directa a las transformaciones históricas. Robert Sklar, por ejemplo, piensa que Hollywood cerró filas en torno a los principios ideológicos americanos en los años 30 para protegerlos de la amenaza de otras ideas durante la Depresión; y

que las películas de la era Reagan como *Rambo* y *Terminator* corresponden a la política exterior neo-conservadora<sup>17</sup>.

Tom Engelhardt, en cambio, cree que las transformaciones de las convenciones clásicas se deben a una descomposición del discurso nacional americano a partir de la entrada de Estados Unidos en la escena internacional durante la Segunda Guerra Mundial. En los años 50 las imágenes del enemigo se deslocalizaron, y con la derrota en la guerra de Vietnam se rompió desde la base la credibilidad del discurso victorioso. En los años 70 y 80 vino una época de reconstrucción insegura cuyas debilidades se reflejan desde entonces en la pantalla de cine<sup>18</sup>.

Si bien estos enfoques explican aspectos importantes tanto de la vida política como de la cinematografía, el vínculo que se establece entre ellas es poco claro. ¿Se puede explicar el cine por la política? ¿Se puede explicar la política por el cine? Por esta razón, antes de entrar a buscar el enemigo y su significado en las postrimerías de la Guerra Fría, es importante tratar de ver cómo se vinculan las ideas expuestas en el cine con los acontecimientos políticos de una época.

¿Cómo entender el vínculo entre lo que dice el cine y el momento histórico y social? ¿Cómo se puede establecer la relación entre las imágenes cinematográficas y el concepto del enemigo? ¿En qué medida se pueden extraer conclusiones partiendo de las películas?

---

<sup>17</sup> Sklar, *op. cit.*, caps. 10 y 20.

<sup>18</sup> Engelhardt, *op. cit.*, *passim*.

*El cine viene del cine*

En este trabajo se propone la interpretación del vínculo entre la realidad socio-política y el cine a partir de las pautas de la narración cinematográfica. Pero ¿Cómo vincular el espacio político con estos términos que son propios del cine?

La reacción inmediata sería pensar que el cine refleja la realidad y que por lo tanto, el cine que narra los peligros que amenazan a Estados Unidos estaría mostrando los cambios en la percepción nacional de estos peligros. Esta relación, sin embargo, no deja claro cuál es exactamente la "realidad" que refleja el cine. No sabemos si se trata de una recreación de fenómenos sociales o políticos, o si se trata de la interpretación que de ellos hace la opinión pública, la política gubernamental o las necesidades de la industria cinematográfica, por mencionar sólo algunas posibilidades. Por otra parte, ¿Cómo sabemos que no se trata de un mensaje de propaganda, o simplemente de la percepción personal del guionista?

Para entender todas las aristas de un mensaje cinematográfico habría que tomar en cuenta, en primer lugar que se trata de un producto comercial y está, por lo tanto, determinado por las relaciones económicas. El cine también está delimitado por las redes de distribución, por la tecnología y por la política --ya que está parcialmente regulado y financiado por el gobierno, y se tiene que someter a la censura. Y,

finalmente, depende de la imaginación y la creatividad de un grupo de personas que definen su especificidad, porque a pesar de ser un producto industrial, la manufactura de cada película es un proceso artístico, o cuando menos artesanal. Por otra parte, lo que el cine dice también depende de la interpretación que le de la industria, del público que lo recibe, por las percepciones de quien lo produce, y por la afectividad de quien lo interpreta. Es decir, un mensaje cinematográfico está determinado por tantos factores que una discusión acerca de cuál es el factor específico que determina el contenido del mensaje está destinado a ser incompleto.

Existe una larga línea<sup>19</sup> en los estudios cinematográficos que se enfoca a la relación entre la película y su entorno partiendo del concepto de ideología como punto de referencia. Esto permite fijar ese conjunto inmenso de relaciones en un sólo factor. Es decir, estos teóricos interpretan el cine desde el supuesto de que las principales ideas de una época están fijadas en última instancia por el elemento económico, y tratan de buscar tanto en los patrones formales como temáticos, cuáles son las condiciones materiales que determinan las películas.

Otras formas de explicar e interpretar el cine ponen énfasis en el estudio de otros factores determinantes, como el

---

<sup>19</sup> En los 70 y 80 principalmente en *Jump Cut* y *Screen* se sigue una línea formalista y materialista. Muchos de estos estudios se concentran en la investigación del montaje y el aparato cinematográfico. Ver por ejemplo Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

subconsciente colectivo o el análisis de los signos.<sup>20</sup> Los análisis que se basan en la psicología, la semiótica y la lingüística ofrecen explicaciones interesantes sobre el porqué de ciertos patrones en el cine o sobre las causas de que la estructura del lenguaje cinematográfico sea como es<sup>21</sup>.

Los trabajos que tratan de relacionar el cine con el entorno socio-histórico, que es lo que más nos interesa si queremos encontrar un vínculo entre el cine americano de los 90 y la política exterior de ese mismo tiempo, siguen a grandes rasgos la línea que comenzó el trabajo de Krakauer sobre el cine y la sociedad alemana en el periodo de entre guerras. En su libro *De Calligari a Hitler*<sup>22</sup>, trataba de encontrar las pistas que anunciaban el advenimiento del nazismo en el cine expresionista alemán. De esa forma el autor se propuso relacionar las películas con la sociedad que las produce. Pero el vínculo que logró establecer entre ellas fue muy frágil: Krakauer dice que hay ciertos rasgos dominantes en la mentalidad un país en un periodo determinado, y que el cine los *refleja*. Al tratar de explicar el advenimiento del nazismo partiendo de factores que no fueran políticos o económicos, buscó en el cine

---

<sup>20</sup>Robert Ray ofrece un análisis del cine tradicional Hollywoodense basándose en teorías de sobredeterminación y transformación, en particular en la aproximación de Althusser al problema de la ideología, el estudio de los mitos de Levi-Strauss y de los sueños por parte de Freud, ver el capítulo 1 (introducción) de Ray, *op. cit.*

<sup>21</sup>Ver Ray, *op. cit.*, pp. 9-15, y la primera parte ("Por qué el cine?") de Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, también Antoine de Baeque y Christian Delage (coords.), *De l'histoire au cinéma*, París, Complexe, 1998.

para encontrar ciertos rasgos distintivos del ánimo del pueblo alemán en los años 20.

El riesgo de este tipo de análisis, es que parte de la idea de que se puede establecer una homología entre la sociedad en su conjunto y el lenguaje cinematográfico. Como ya mencionamos antes, el cine no puede mostrar todos los valores y preocupaciones de una sociedad porque representa mentalidades e intereses específicos. Si tomáramos una serie de películas -- como hace Krakauer-- y generalizáramos a partir de ellas, no encontraríamos mas que una pequeña fracción de los intereses y preocupaciones de la época. Por ejemplo, se podría tratar de establecer un vínculo entre la política exterior de Ronald Reagan y las imágenes de *Rambo*, *Rocky* y *Terminator*. Tanto en la política como en el cine, "Estados Unidos se niega a admitir que perdió la guerra de Vietnam y que con violencia y fuerza masculina se podía redimir y rectificar la derrota para convertirla en victoria en otros campos de batalla más importantes"<sup>23</sup>. Esta explicación de Sklar, nos dice poco sobre la política exterior de Reagan, que se puede definir por otros factores además de su imagen externa, también olvida consideraciones políticas, económicas y geoestratégicas, y además encuentra sólo una débil explicación para las causas psicológicas. Por otra parte, pasa por alto que además de *Rambo*, en los años 80 se hicieron muchas películas populares con otro

---

<sup>22</sup>Cit. por Sorlin, *op. cit.* p. 40.

<sup>23</sup>Sklar, *op. cit.*, p. 345.



tipo de personajes (*E. T.*, por ejemplo). Es decir, el autor parte de su conocimiento previo sobre la época dada y trata de encontrar su manifestación en las películas. "Se tiende a descubrir las mismas cadenas relacionales en las obras cinematográficas y en las formaciones sociales; al hacerlo, se condena a decir dos veces lo mismo: o bien describir la sociedad y verificar la descripción en los filmes, o bien analizar los filmes y encontrar en la estructura social el esquema así precisado"<sup>24</sup>.

Para un trabajo como este, en el que se pretende encontrar el significado de una idea plasmada en el cine, es más útil concentrarse en la especificidad del lenguaje cinematográfico. El cine no es una expresión de *otras cosas*, sino que responde a su lógica interna. Su importancia radica en ser parte de la historia del momento. La idea de que el cine *refleja* la realidad implica que existe un mundo "real" separado del cine. El cine es, sin embargo, parte de esa realidad; la ficción no deja de estar dentro del contexto histórico. Parafraseando a Octavio Paz que dice en el prefacio a *Las trampas de la fe*; "No basta decir que la obra de Sor Juana es un producto de la historia; habría que añadir que la historia es también un producto de esa obra"<sup>25</sup>, podríamos decir que "no basta decir que el cine de Hollywood es un producto de la historia, habría que añadir que la historia también es un producto del cine".

---

<sup>24</sup>Sorlin, *op. cit.*, p. 41.

El historiador francés Marc Ferro explica también que el cine no es una copia de la realidad, sino una parte de esta y, como tal, puede servir como revelador de ciertas claves que permitan entender los procesos históricos. En su artículo "Le film, une contre-analyse de la société?", Ferro explica cómo el cine, con todas sus características, es historia por sí mismo. Las películas, con su lenguaje propio, tienen un significado particular. Su propuesta principal es que se debe

partir de la imagen, de las imágenes. No buscar en ellas ilustración, confirmación o refutación del saber en la tradición escrita. Considerar las imágenes como tales, y dejar de apelar a otras formas de saber para poder aprehenderla[...] Nos resta estudiar el cine, y asociarlo al mundo que lo produce. ¿La hipótesis? Que el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es historia; ¿el postulado? Que lo que no tuvo lugar (y por qué no, también lo que sí sucedió) las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre, es tan historia como la Historia.<sup>26</sup>

A lo que esto nos remite cuando estudiamos el concepto del enemigo, es que el cine es una parte del contexto histórico, y

---

<sup>25</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Seix Barral, 1982, p.15.

<sup>26</sup> Marc Ferro, "Le film, une contre-analyse de la société?" en su libro *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 40.

en él se expresa el concepto utilizando un lenguaje y referentes propios.

En algunas películas se recogen y condensan ciertos conceptos. Estas ideas no representan necesariamente toda una época, ni son el reflejo de la realidad geopolítica. Los conceptos que se utilizan en el cine son parte de un acervo más grande que se maneja en ese tiempo y sociedad, pero corresponden específicamente a la tradición propia del lenguaje y la narrativa cinematográfica. La pantalla funciona como una puerta entre la realidad del cine, y el contexto del espectador, quien será el que interprete ese concepto.

Al salir de la sala de cine el espectador de una película de ficción tiene una historia en la cabeza. La historia, que más tarde podrá contar o interpretar de la forma más audaz o descabellada que quiera, le fue narrada, partiendo de un argumento y ciertos patrones estilísticos o formales. Antes de interpretar lo que vio y escuchó haciendo referencia a espacios de su cultura o su realidad social ajenos al cine, el espectador construye una historia por medio de ciertos parámetros intrínsecos a la narración cinematográfica. Estos patrones o esquemas necesarios para entender una película, para armar una historia a partir de elementos dispersos, proceden en gran parte de una larga tradición cultural. Los esquemas que se utilizan en el cine son generalmente particulares a él, pero tienen su origen en un proceso social con raíces históricas. En esos patrones y esquemas propios de la narración cinematográfica se

pueden encontrar los elementos que cruzan entre la realidad política y social y la realidad del filme.

En su libro *La narración en el cine de ficción* David Bordwell hace una propuesta teórica para interpretar el cine a partir de la narración. Bordwell le atribuye una participación importante al espectador en el proceso de construir una historia a partir de los elementos narrativos. Para él "en nuestra cultura el perceptor de un filme narrativo llega armado y activo a la tarea. Toma como objetivo central labrar una historia inteligible. Para hacerlo el perceptor aplica los esquemas narrativos que definen los acontecimientos y los unifica por medio de los principios de causalidad, tiempo y espacio. [...] En el transcurso de la construcción de la historia el perceptor usa esquemas y claves recibidas para hacer supuestos y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados o venideros."<sup>27</sup>

Según la propuesta de Bordwell, para interpretar una película de ficción se utilizan los elementos narrativos en su propio contexto. Es decir, se trata de ver cómo se narra una película y cuáles son las correlaciones de esta narración con los esquemas preestablecidos en ese género y modo específico. En este trabajo se parte de que "la narración es el proceso mediante el cuál el argumento y el estilo del filme interactúan

---

<sup>27</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 39.

en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador.”<sup>28</sup> A partir de esa definición este trabajo tratará de concentrarse en el análisis de un elemento narrativo específico: el enemigo.

En el cine hollywoodense clásico existen una serie de convenciones narrativas a partir de las cuales el espectador construye la historia. Algunas de estas son intrínsecas a la película en cuestión, otras son intertextuales (es decir, corresponden a un patrón repetido en muchas películas del mismo género o modo), y otras más trascienden el cine, y se refieren a patrones o esquemas culturales que se aparecen recurrentemente en diferentes espacios de la vida social y política.

Lo que se intenta hacer en este trabajo es buscar los esquemas y patrones que permiten estructurar al enemigo en las historias de ficción a partir de elementos estilísticos y argumentativos clásicos del cine estadounidense, y ver de qué manera los casos específicos a tratar difieren o se amoldan a las pautas preestablecidas. A partir de la relación que se establece entre el enemigo como elemento narrativo y el contexto de la película, se puede tratar de formular hipótesis acerca de la figura del enemigo en relación con el entorno político y social.

La pregunta central de este trabajo es, entonces, ¿qué significa el enemigo para la audiencia de un grupo de películas

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 53.

de Hollywood?. La hipótesis principal es que el enemigo significa lo que demandan los términos de la narración. Para mostrar este proceso trataré de exponer cómo en ciertas películas de la década de los 90 se busca recomponer un patrón clásico de la narración cinematográfica que consiste en equiparar al enemigo con el malvado, y cómo este patrón debe amoldarse a la falta de un referente externo claro del enemigo en este momento histórico.

Esta hipótesis se liga a otros supuestos e hipótesis subsidiarias.

1. Cuando hablo de "ciertas" películas, me refiero a películas de ficción, producidas y distribuidas mediante los mecanismos de la industria cinematográfica de Hollywood, y en particular a un tipo de películas en donde los elementos de la narración permiten identificar a un enemigo. Estas películas pertenecen a la forma clásica de narrar del cine americano cuyas características se discutirán en el capítulo 1. En la línea particular que abordo y de la cual tomo las películas que se tratarán en cada capítulo se respetan las principales convenciones clásicas para estructurar el argumento y las variaciones estilísticas son consecuentes con ellas.

2. La "recomposición" del patrón clásico se refiere al proceso mediante el cual se retoman en películas "serias" fórmulas que parecían olvidadas o relegadas a géneros considerados "inferiores" como las películas cómicas, de aventuras o infantiles. En la recomposición narrativa el argumento

interactúa con el estilo para hacer "creíbles" los términos en los que se estructura la imagen del enemigo.

3. De la equiparación del enemigo con el malvado que se observa en la tradición narrativa americana desde mucho antes que apareciera el cinematógrafo, se pueden desprender ciertas conclusiones si se toma la teoría de la política de Carl Schmitt como punto de referencia. Como se verá con más detalle en el último capítulo, la moralización de la política (es decir, utilizar la oposición bien/mal además de la oposición amigo/enemigo para definir lo político) tiene para Schmitt consecuencias "despolitizadoras". Si somos consecuentes con esta interpretación se puede tener como hipótesis subsidiaria que el patrón tradicional del enemigo en el cine hollywoodense tiende a "despolitizar".

4. En la hipótesis se parte del supuesto de que existe una relación entre la forma en la que se interpreta la narración cinematográfica, y la forma en la que se interpretan los discursos políticos. Es decir que el perceptor parte de ciertos esquemas compartidos por su sociedad para interpretar a partir de ellos la narración y el discurso.

5. No pretendo hacer generalizaciones, cada capítulo se basa en una película específica y las reflexiones que se hacen son particulares a ella. Sin embargo, cada uno de los cuatro capítulos trata un tema que se estructura en el argumento general del trabajo. En la primera parte -- capítulo 1 y 2-- se buscan las continuidades en los patrones narrativos del cine



americano y el origen de la recomposición. A partir de *La guerra de las galaxias* se trata el tema de las convenciones clásicas y de sus cambios a partir de la Segunda Guerra Mundial. *Cazadores del arca perdida* sirve de punto de partida para buscar la interpretación del enemigo y los esquemas narrativos mediante los cuales se equipara al enemigo con el malvado. La segunda parte se concentra en los cambios de la década de los 90. En *La lista de Schindler* se aborda la dificultad de seguir conservando al enemigo con los patrones anteriores al fin de la Guerra Fría, y se vincula la falta de enemigo claro con la discusión sobre seguridad y, finalmente, en el capítulo 4, se trata de ver mediante el análisis de *Rescatando al soldado Ryan* cuál es la pertinencia de la recomposición del enemigo tradicional a partir de la reevaluación de las propuestas de Carl Schmitt y la crítica que le hace Derrida.

6. Finalmente, los criterios para escoger las películas parten del primer supuesto: hablamos de una línea particular del cine de ficción americano en donde el argumento se estructura a partir de un enemigo claro. Para definir al cine hollywoodense clásico se puede hablar de un modo específico de narrar. Las películas que escojo son todas convencionales respecto a él. Esto deja fuera todas aquellas películas que por sus argumentos o por su estilo se apartan radicalmente de la línea típica de Hollywood a pesar de ser americanas y o de ser producto de uno de los grandes estudios. (Por ejemplo *The Wall*, o *Annie Hall*). El segundo criterio es que las películas se limiten a una línea

particular en la que el enemigo ("un conjunto de individuos agrupados, enfrentado a un grupo de la misma naturaleza e involucrado en una lucha por lo menos virtual, es decir efectivamente posible"<sup>29</sup>) es indispensable para la trama. Dentro de este tipo de películas se pueden encontrar por lo menos tres géneros específicos: los *westerns* y películas de aventuras, las películas de espías, y las películas de guerra. De entre estos tipos de películas, las de espías tienen elementos narrativos que las apartan radicalmente de las otras dos (sobre todo el *suspense*, que las acerca más a las policiacas o de detectives). Por estos motivos parto de películas de guerra y de aventuras, pero de entre estas dejo fuera una línea importante en la tradición cinematográfica americana. Se trata de aquellas películas que por su argumento podríamos llamar de "enemy within", en ellas el enemigo o el grupo adversario es miembro del mismo grupo definido en términos de pertenencia política. Es decir, el caso más convencional sería uno en el que tanto el héroe (o héroes) como el enemigo son americanos.<sup>30</sup> Dentro de este grupo se incluyen la mayor parte de las películas que hablan sobre la Guerra de Vietnam, y muchas sobre la Guerra Civil. En ellas las oposiciones (elementos argumentativos indispensables

---

<sup>29</sup> Ver cita núm. 12.

<sup>30</sup> Hay una tradición política y teórica importante en Estados Unidos, derivada de los preceptos del liberalismo y de ciertas particularidades de la historia americana, que ve al estado como el verdadero enemigo de la nación y del individuo. Los elementos narrativos en el cine que se vinculan con esta tradición de pensamiento son muchos, pero se revelan sobre todo en algunas particularidades de los héroes más tradicionales: su tendencia a actuar solos, el rechazo

para estructurar la historia a partir de la narración) que le dan sentido al héroe y a su adversario no dependen de la enemistad pública. Un ejemplo clásico es uno de los elementos del argumento de *Cara de guerra (Full Metal Jacket)* de Stanley Kubrik: el soldado héroe de la historia pinta en su casco la leyenda "Born to kill", al mismo tiempo que lleva colgado al cuello un símbolo de la paz. La oposición a partir de la cual se generan adversidades que le dan sentido a la narración y a partir de las cuales se puede construir una historia es intrínseca al personaje, restándole importancia al enemigo que sólo tiene un rol secundario en el desarrollo de la trama. Los elementos narrativos a partir de los cuales se estructura la historia en este tipo de películas son muy distintos de aquellos que le dan orden a las películas de guerra o de aventuras tradicionales, ya que estos se basan en la identificación clara y definida del antagonista como enemigo público y declarado, y construyen el desarrollo del argumento a partir de él, independientemente del tema que se trate. Por ejemplo en *Uncommon Valor*, otra película sobre Vietnam, las fórmulas que estructuran al enemigo corresponden al patrón clásico (en ella los miembros del Viet Cong son, al mismo tiempo, el adversario, el enemigo y el "malo"), mientras que en ciertos *westerns*, como *Los imperdonables*, o películas de guerra como *Apocalypse Now* el enemigo no se encuentra en ninguna parte. Para este trabajo es

más claro utilizar películas en las que se trata de antagonista al enemigo público y declarado, esto nos permitirá establecer correlaciones con patrones históricos de la narrativa norteamericana que coinciden con ciertas pautas del discurso de política exterior. De entre todas las películas de la línea que se estructura a partir de un enemigo cinematográfico tradicional, tomo una serie de ellas que es especialmente importante y representativa para el cine de Hollywood entre 1974 y 1999. Las películas de George Lucas y Steven Spielberg siguen una línea de continuidad argumentativa, y especialmente estilística que se puede distinguir a partir de su trabajo conjunto a principios de los 80. Por otra parte, estos dos directores han roto continuamente sus propios récords en éxitos de taquilla y le han dado un giro importante a la industria cinematográfica americana. Dentro de la línea que planteamos, el trabajo de Lucas y sobre todo el de Spielberg es un buen ejemplo de cómo ha habido una "recomposición" de los esquemas tradicionales, puesto que sin apartarse de patrones narrativos específicos las películas han adquirido en los noventa un tono "serio" que desde mediados de los 60 estaba reservado para películas que trastocaban ciertos parámetros tradicionales.

## Capítulo 1

**LA GUERRA DE LAS GALAXIAS**  
**La imposibilidad de volver a casa**

Hace muchos años, en una galaxias lejana, muy lejana, comienza la guerra de las galaxias. "La confusión entre el pasado y el futuro, cuán útil sea para las tácticas de guerra de George Lucas, parece casi secundaria frente a la insistencia general de que cualquiera que sea el tiempo en el que se desarrolla esta ópera espacial, no puede ser de ninguna forma un momento tan desagradable como el presente"<sup>31</sup>. Darth Vader sólo puede existir en otro tiempo y en otro lugar.

*La guerra de las galaxias* es uno de los primeros intentos por reconstruir, sin ironía<sup>32</sup>, el modelo temático del cine clásico de Hollywood. Después de las crisis de los 60 y 70, el cine americano parecía haber dejado de lado las formas más típicas de su estructura tradicional, pero ésta película retoma muchas de las fórmulas olvidadas, incluyendo algunos arquetipos del enemigo. Sin embargo, en la película no se puede asumir el

---

<sup>31</sup> Jonathan Rosenbaum, "The solitary pleasures of STAR WARS", en su libro *Movies as Politics*, Berkely, University of California Press, 1997, p. 105.

<sup>32</sup> Cuando digo "sin ironía" no hablo de la forma en la que se estructuran ciertas partes de la trama que no sólo apelan a la ironía sino que la requieren. A lo que esta falta de ironía se refiere es a la forma poco autoconsciente (en términos de Bordwell. Ver Bordwell, *op. cit.*, pp. 58-60 y p.160.) en la que se recurre a la argumentación y el estilo clásico. No se trata de un caso como *Cazadores del arca perdida* (Ver. cap. 2) en donde el argumento es explícitamente autoreferencial.

momento histórico: las formas clásicas parecen no tener lugar en el presente.

*You can never go back home again* (No se puede volver a casa, al hogar), es una frase recurrente en la cultura popular de Estados Unidos. Aún si se siente nostalgia ante la pérdida de la inocencia y de las cosas como eran antes, no hay forma de volver atrás. En *La guerra de las galaxias* se insiste en recuperar las fórmulas que parecían superadas, pero con la conciencia de que no se puede regresar, de que no se las puede traer al presente.

Lucas trata de recomponer ese patrón clásico basado en certidumbres que se vinculan con la construcción mítica de Estados Unidos, pero hay una dificultad intrínseca en este proceso: la historia del siglo veinte cambió radicalmente las formas de interpretar esas ideas de manera que dejaron de ser certidumbres. Lo interesante de *La guerra de las galaxias* frente a este fenómeno es su éxito-- la película rompió todos los récords de ventas en taquilla y 20 años después se volvió a estrenar en todo el mundo. Aún si existe el sentimiento general de que no se puede seguir siendo como antes, nadie sabe cómo ser diferente. Ante esta situación se opta por disfrutar la película y aceptar que se trata de otro tiempo y otro lugar.

La trama de *La guerra de las galaxias* es un campo minado de lugares comunes. Luke Skywalker (Mark Hamil), un joven granjero que vive con sus tíos en el lejano planeta de Tatooine y es el hijo de un guerrero Jedi muerto defendiendo la vieja República

--el orden republicano fue derrocado por el malévolos Imperio Galáctico, cuyas fuerzas comanda el antiguo caballero Jedi Darth Vader (voz de James Earl Jones)--, intercepta accidentalmente un mensaje de los rebeldes comandados por la princesa Leia Organa (Carrie Fisher) del planeta Alderaan. Con la ayuda del legendario caballero Jedi, Ben "Obi-Wan" Kenobi (Alec Guinness), Luke sigue a R2-D2, el androide portador del mensaje, hacia la princesa Leia, cautiva del Imperio.

Los héroes contratan al contrabandista Han Solo (Harrison Ford) para conducirlos hasta la princesa. Durante una serie de aventuras y de escaramuzas contra las fuerzas del Imperio, Han y Luke rescatan a la princesa Leia y logran escapar, Darth Vader mata a Kenobi en un duelo, y Luke acompaña a los pilotos rebeldes en una ofensiva contra la estación espacial del Imperio ("La estrella de la muerte"), y logra hacer el disparo preciso para acabar con ella.

El enemigo, representado por Darth Vader, se identifica desde los títulos iniciales como malévolos.<sup>33</sup> Estas oposiciones fáciles (Luke y Leia visten de blanco, Vader no es del todo humano y utiliza una capa negra), se han leído como una interpretación maniquea del momento histórico en el que se produjo la película.<sup>34</sup> *La guerra de las galaxias* es el nombre común a la película de Lucas y al programa especial de defensa

---

<sup>33</sup> Los títulos del comienzo de la película sirven para introducir el capítulo IV de la saga. En ellos se describe al Imperio Galáctico como "maligno" o *evil*.

<sup>34</sup> Sklar, *op. cit.*, p. 342.



de Ronald Reagan. Con el programa *Star Wars* se identifica el recrudecimiento de la guerra fría a principios de la década de los 80. El "imperio del mal" según esta interpretación, sería el viejo enemigo comunista, y más específicamente la Unión Soviética.

Mi argumento en este capítulo se opone a esta interpretación. El Imperio no refleja, ni representa a ningún imperio paralelo en la realidad política mundial. Darth Vader hace referencia a la realidad cinematográfica misma, remite a un momento en el que existía un orden claro particular al cine. Tanto entonces como ahora lo que hace el enemigo es delimitar al héroe, señala un "dentro" y un "fuera".

El villano de capa negra es una recuperación de la idea del enemigo en los primeros tiempos de la construcción del discurso hollywoodense. Es decir, el enemigo no es más que aquel que se opone a lo que Han y Luke representan, y estos representan lo mismo que los héroes de viejo cuño del cine americano. En este capítulo se busca entender qué es lo que estos esquemas significan para la audiencia mediante el proceso de recomposición de *La guerra de las galaxias*: una película que como heredera de la tradición es todavía más fiel a los esquemas que los clásicos mismos.

Este capítulo se divide en dos partes, en la primera se trata de mostrar por qué el enemigo en esta película no representa a un enemigo político de Estados Unidos, sino que es la reconciliación de Hollywood con sus propios esquemas, en la

segunda se ve por qué esta reconciliación es parcial ("otro tiempo, otro lugar") y se arguye que la incapacidad para recomponer íntegramente los patrones habla de las propias limitaciones del discurso que estos patrones representan.

### 1. El imperio del mal

"El imperio del mal" de *La guerra de las galaxias* no es el imperio contra el que se diseñó el *Strategic Defense Initiative* (SDI o *Star Wars*) en la época de Reagan<sup>35</sup>. Sin embargo, no es una casualidad que el "escudo espacial" de la defensa americana y la película terminaran llevando el mismo nombre. El vínculo entre los dos se encuentra en el tipo de retórica de Reagan y el tipo de discurso cinematográfico que se rescata en la cinta de George Lucas. Ambos tienen su origen en ciertos mitos de la historia y de la cultura estadounidense.

(A)

*La guerra de las galaxias* apareció en 1977. La guerra de Vietnam todavía estaba fresca en la memoria de la mayoría de los estadounidenses y la opinión pública manifestaba el cansancio de los sacrificios que se les había pedido en los años anteriores. Sin embargo, la confrontación este-oeste en los países de la

---

<sup>35</sup> En 1983 Ronald Reagan anunció que estaba en marcha la creación de un sistema espacial de defensa que volvería inútiles todos los intentos de ataque contra Estados Unidos. Esta "Strategic Defense Initiative" intentaba construir un escudo espacial, utilizando alta tecnología; muy superior a cualquiera a la que pudieran acceder los soviéticos.

periferia continuaba siendo una preocupación central para el presidente de Estados Unidos, el aparato de defensa, y el Departamento de Estado.<sup>36</sup> El proceso de relajación de la guerra fría (la *Détente*) iniciado por el presidente Nixon y Henry Kissinger, se estancó bajo la batuta de James Carter, presidente desde 1976. La Guerra Fría continuaba.

La Unión Soviética había alcanzado la paridad estratégica con Estados Unidos en los años 70 y muchos americanos la percibían como un poder a la ofensiva, determinado a obtener su meta de dominación mundial.<sup>37</sup> A pesar de que la sociedad, la economía y la política interna norteamericanas habían dado muestras de debilidad en los años anteriores<sup>38</sup>, los líderes americanos no estaban dispuestos a dejar los planes hegemónicos para su país. Muchos sectores del gobierno y de la sociedad estaban dispuestos a hacer todavía un esfuerzo más por ganar la Guerra Fría.<sup>39</sup>

Para algunos historiadores del cine americano, *La guerra de las galaxias* era una de las primeras muestras de que Estados

---

<sup>36</sup> En los años setenta la Guerra Fría se manifestaba en varios escenarios del mundo. La guerra civil en Angola, la presencia de tropas cubanas en el cuerno de Africa, la influencia de la revolución cubana en Centroamérica, y el cambio de tendencia política del gobierno de Etiopía, que ahora favorecía la intervención soviética, eran causa de tensión en las relaciones este-oeste. En 1978 la URSS invadió Afganistán. En 1979 Estados Unidos perdió a sus aliados en Irán y Nicaragua, y parecía que las fuerzas simpatizantes de Cuba y la Unión Soviética estaban ganando espacios en el Medio Oriente y en América central.

<sup>37</sup> Warren I. Cohen, *The Cambridge History of American Foreign Relations, Volume IV, America in the Age of Soviet Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 217.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 182-218.

Unidos estaba dispuesto a revivir la retórica de guerra para aplicarla a este nuevo esfuerzo de oposición frente a la Unión Soviética. En las películas producidas entre el inicio de la década y hasta 1976, como *El padrino* (1972), *Calles salvajes* (1973), *Taxi Driver* (1976) o *Chinatown* (1974), había innovaciones artísticas, y sobre todo "una visión crítica y analítica de las instituciones que antes se había visto muy poco en el cine comercial"<sup>40</sup>. *La guerra de las galaxias*, en cambio, regresaba a las largas escenas de batallas en las que nadie parecía morir, los roles estaban claramente definidos, y el mal no era ambiguo.

Dice Robert Sklar, por ejemplo, "*La guerra de las galaxias* presentaba en su forma más simple, y por lo tanto más pura, los valores de la 'guerra buena' (*good war*): unidad, sacrificio por una causa justa, claridad de intención frente al enemigo malévolo, voluntad implacable hasta la victoria final. Para algunos analistas, las películas de Lucas y Spielberg resucitaron la ética de la Segunda Guerra Mundial en *tandem* con las políticas del presidente Reagan en sus últimos años de batalla contra en 'malvado' imperio soviético."<sup>41</sup>

La película de Lucas sentó el precedente de una serie de éxitos de taquilla a principios de la década de lo 80, como la serie de *Indiana Jones*, la de *Rambo*, y las mismas secuelas de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>40</sup> Sklar, *op. cit.*, p. 322.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 342.

*Star Wars*. Todas ellas parecían ir de la mano o ser un remedo de la retórica grandilocuente del nuevo presidente. Para Lou Cannon<sup>42</sup>, Reagan veía efectivamente un mundo en el que las fuerzas del bien comandadas por los Estados Unidos se enfrentaban contra "el imperio del mal": la Unión Soviética. Pero aún sin contar con que lo creyera personalmente, su retórica de campaña en 1979-80 era muy clara al respecto: frente a un enemigo como la URSS, empeñado en dominar al mundo y dispuesto a mentir y engañar, Estados Unidos dependía exclusivamente de su poder militar. Reagan estaba determinado a recomponer la capacidad militar de Estados Unidos.<sup>43</sup>

Cabe preguntar, sin embargo, si Darth Vader es una reacción directa de la realidad geopolítica del país, o si los vínculos entre la retórica inflamatoria de Reagan y el nuevo cine comercial de los ochenta se pueden encontrar en otras zonas de la vida social y cultural americana. El villano de capa negra, máscara y voz distorsionada, y un imperio agresivo y maligno son formas arquetípicas del cine estadounidense y aparecieron en pantalla aún antes del surgimiento de la Unión Soviética como gran potencia mundial, las fórmulas narrativas que engendran ese tipo de personajes se remontan incluso a tiempos anteriores a la aparición del cine. Hay quien sugiere, incluso, que la forma de tratar la figura del enemigo en las películas no era causa de la política exterior, sino que, al contrario, las percepciones de

---

<sup>42</sup> Lou Cannon, *President Reagan, the Role of a Lifetime*, cit. por Cohen, *op. cit.*, pp. 219-220.

Reagan sobre asuntos exteriores provenían de las películas que había visto, o en las que había actuado.<sup>44</sup>

Lo que yo arguyo es que *La guerra de las galaxias* es una reflexión del cine sobre el cine, y que las relaciones que pueden hacerse con el momento geopolítico están dadas por pautas que surgen de la retórica cinematográfica misma. Hablando de *Casablanca*, Umberto Eco dice que "una película de culto es una prueba de que, así como la literatura viene de la literatura, el cine viene del cine"<sup>45</sup>, y este es justamente el caso de *La guerra de las galaxias*.

Como en el caso de *Casablanca*, *La guerra de las galaxias* está llena de elementos que se pueden seleccionar y citar independientemente del todo. Esta falta de unidad es lo que nos permite citar la imagen de Darth Vader, y saber que no evoca solamente un villano cualquiera. Las partes inconexas en ciertas películas, ciertos cuadros, funcionan como una puerta hacia otras referencias de nuestra tradición guardadas en un acervo común. Esos "arquetipos intertextuales" como los llama Eco<sup>46</sup> son situaciones narrativas preestablecidas que reaparecen con cierta regularidad en el cine, que se citan o se "reciclan", y que provocan una sensación de emoción y de *dejà vu*. Darth Vader, como villano, y el Imperio, como enemigo, son elementos de ese

---

<sup>43</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 220.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> Umberto Eco, "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage" en su libro *Travels in Hyperreality*, trad. W. Weaver, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1986, p. 199.

tipo. Se trata de una síntesis de todas las proyecciones del enemigo en la tradición del cine americano.

Lo que logra la película por medio de esas referencias inconexas es constituirse, no sólo en película de culto, sino en una obra que a pesar de estar producida a finales de los 70, es más respetuosa de las fórmulas del cine clásico de Hollywood que las películas clásicas mismas. Lucas hizo un "collage" de una serie de arquetipos que remiten a los años de la constitución del discurso cinematográfico, y las ideas que les dieron forma. *La guerra de las galaxias* es un intento de Hollywood por reconciliarse consigo mismo.

(B)

Pero ¿En qué consiste la reconciliación? ¿Cuáles son las características del cine clásico de Hollywood que *La guerra de las galaxias* retoma? Se trata de una serie de elementos formales -de pautas que constituyen la retórica del lenguaje particular del cine- y temáticos en la narrativa.

Los elementos formales son figuras retóricas: el montaje, sus efectos y artificios, los planos, las fusiones, la elección de profundidad de cámara, la escala de los planos, la iluminación, la construcción del guión. Todo esto "descansa sobre efectos calculados, con el objetivo de satisfacer o emocionar, conforme a la intención principal de toda

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 200.

retórica"<sup>47</sup>. Sin entrar en detalle, se puede decir que la característica principal de la retórica de Hollywood es su intención de ser transparente<sup>48</sup>. Todos los elementos formales tratan de estar subordinados al argumento, de tal forma que "no se note" el estilo. En la construcción del cine americano clásico "se evitó el lirismo, o un estilo consciente, para establecer una ilusión de realidad y para facilitar la identificación de la audiencia con los personajes en la pantalla"<sup>49</sup>. David Bordwell ofrece en su libro *La narración en el cine de ficción* tres parámetros mediante los cuales se puede identificar una narración clásica: en primer lugar "la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento"<sup>50</sup>, en segundo lugar "el estilo alienta al espectador a construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia"<sup>51</sup>, y finalmente "el estilo consiste en un número limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma

---

<sup>47</sup> Jacques Gesternkorn, "Feux d'artifice", en *Vertigo*, "Rethoriques du cinéma", no 6/7, cit. por Jacqueline Nacache, *Le film hollywoodien clasique*, París, Nathan, 1995, p. 7.

<sup>48</sup> Algunos teóricos rechazan la noción de "transparencia" o "invisibilidad" ya que suponen que esta aparente "falta de estilo" proviene de nuestra predisposición a ciertas convenciones. Otras tradiciones narrativas podrían resultar "transparentes" a los ojos de un espectador habituado a ellas. Para David Bordwell las características de la narración clásica se pueden resumir en que "tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y solo moderadamente autoconsciente." (Bordwell, *op. cit.*, p.160) Esto quiere decir que la narración (y el espectador) sabe más acerca del argumento que todos los personajes, que la película oculta muy poco de lo que sucederá a continuación, y que raramente se dirige directamente al público.

<sup>49</sup> Ray, *op. cit.*, p. 32.

<sup>50</sup> Bordwell, *op. cit.*, p. 165.



estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento".<sup>52</sup> La influencia del estilo formal americano en la historia del cine es tan fuerte, que ha terminado por constituirse en la forma "normal" de rodar en todo el mundo. Las películas que se pliegan a las reglas clásicas nos parecen transparentes, mientras que las que usan diferentes figuras retóricas nos parecen "raras"<sup>53</sup>. *La guerra de las galaxias* es absolutamente convencional respecto a los patrones formales, a diferencias de algunas películas americanas de la década anterior como *Bonnie y Clyde* (1967), o *El graduado* (1967).

Para este trabajo es más interesante ver lo que se refiere al "paradigma temático" como lo llama Robert Ray<sup>54</sup>, y a los arquetipos que mencionamos anteriormente.<sup>55</sup> En el cine clásico de Hollywood (1930-1945), la composición de la industria influyó en la conformación de géneros específicos,<sup>56</sup> pero por encima de las diferencias entre *westerns*, comedias románticas, e historias

<sup>51</sup> *Loc. cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>53</sup> Ver, por ejemplo, "Developping Self-concioussness and New Waves" en Ray, *op. cit.*, pp. 245-295; André Greault y François Jost, "El espacio del relato cinematográfico" en su libro *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, y Pierre Sorlin, "¿Por qué el cine?" en su libro *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 11-58.

<sup>54</sup> Robert Ray, "Formal and Tematic Paradigms", en Ray, *op. cit.*, pp. 25-69.

<sup>55</sup> Cf. *supra*, p. 47-48.

<sup>56</sup> La industria -cinco grandes estudios, (Paramount, MGM, 20<sup>th</sup> Century Fox, Warner Brothers, y RKO) y tres pequeños (United Artists, Universal y Columbia)-funcionaba sobre todo como *industria*, es decir, las películas eran un efecto directo de la industrialización del modo de producción. Los géneros cinematográficos surgieron directamente de la estandarización y de la diferenciación. (Nacache, *op. cit.*, p. 19).

de detectives, existen ciertos puntos en común. El más común de los denominadores es el del *happy end*.

El final feliz es la marca distintiva del cine de Hollywood. Este tipo de final no necesariamente tiene que ser "feliz" para ser un *happy end* según las reglas: muchos finales felices son asesinatos, suicidios, divorcios o despedidas; lo que les da su característica de "final feliz" es que se trate de finales satisfactorios. "El final feliz es una figura de satisfacción, es decir, de saciedad: interviene generalmente, en el cine hollywoodense en un punto en el que la audiencia no está dispuesta a aceptar más"<sup>57</sup>.

Pero la satisfacción no proviene exclusivamente de la figura retórica: de la saciedad que se demanda después del clímax. El "paradigma temático" que propone Robert Ray explica que lo que logra hacer el final feliz es evitar las decisiones difíciles. Así como el paradigma formal evita la necesidad de escoger una forma de "mirar" a través de la cámara -es decir, nos muestra la "realidad" como si hubiera sido vista por alguien más, sin que nosotros debamos decidir hacia donde voltear--, el "paradigma temático" de Hollywood resuelve dicotomías y conflictos a través de melodramas personales y figuras míticas. El "final feliz" consiste en conciliar valores incompatibles de forma satisfactoria.<sup>58</sup> Para Robert Sklar la capacidad de Hollywood para apelar al mito consiste en "presentar asuntos y

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>58</sup> Ray, *op. cit.*, pp. 55-69.

conflictos humanos de tal forma que todo salga bien al final - una forma de confortar a la audiencia con miradas a lo prohibido o a lo imposible sin molestar los valores y las convenciones sociales."<sup>59</sup>

Las películas del periodo clásico de Hollywood no sólo responden a las demandas del modo de producción de los grandes estudios, sino que se acoplan a la herencia de la narrativa del siglo XIX y de los mitos gestados anteriormente.<sup>60</sup> Los temas de las películas de Hollywood se encadenan así a una tradición de la narrativa americana que retoma temas como los de Twain y Melville, pero que se remonta a las historias de la frontera, las leyendas de los peregrinos de Nueva Inglaterra y a los mitos del Nuevo Mundo.<sup>61</sup>

De esta forma, la creencia en un "excepcionalismo americano"<sup>62</sup> incentivó que se creara una mitología cuyas premisas principales eran optimistas. "El procedimiento temático básico en Hollywood consistía en hablar de problemas asociados con la incompatibilidad de los valores míticos americanos, y después solucionarlos en la pantalla".<sup>63</sup> Por ejemplo, *Lo que el viento se llevó* solucionaba el problema de la individualidad de Scarlett confrontada con su imagen ideal de madre y esposa,

---

<sup>59</sup> Sklar, *op. cit.*, p. 206.

<sup>60</sup> Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, 1957, cit. por Ray, *op. cit.*, p. 56., cf. *infra*, cap. 2.

<sup>61</sup> Cf. *infra*, cap. 2, y ver Engelhardt, *op. cit.*, pp. 34-56.

<sup>62</sup> Cf. Seymour Martin Lipset, *American Exceptionalism*, Nueva York, WW Norton, 1996, pp. 18-19.

<sup>63</sup> Ray, *op. cit.*, p.57.

mientras que en *Casablanca* se ponía en juego la individualidad de Rick frente al imperativo moral de ayudar a la resistencia. La dicotomía entre aislarse e intervenir - dicotomía mítica entre los valores del individualismo y el apego a la ley--, se desplaza así al plano personal y se resuelve satisfactoriamente mediante un final feliz.

El "paradigma" del que habla Ray, se puede sintetizar en las oposiciones del western. En primer lugar, en las películas del oeste, como en la mayoría de las películas del periodo, se procura desplazar los conflictos personales hacia el área del melodrama personal. Incluso las películas con "conciencia social" en los años de la Depresión, como *Las uvas de la ira*, desplazan los problemas sociales hacia los problemas específicos del héroe y su familia. Por este motivo las soluciones "mágicas" no son forzadas. Aún si no se ofrece la solución a todos los conflictos sociales, siempre está abierta la posibilidad de un buen desenlace para los conflictos personales.

Las películas de vaqueros clásicas, por otra parte, montan el conflicto de valores mediante dos figuras arquetípicas: el héroe que se apega a la ley, y el héroe forajido; uno es el *sheriff* y el otro el pistolero. El solitario aventurero que no confía más que en sí mismo y en su pistola, representa la posibilidad del individualismo y de la oportunidad. Del otro lado, el *sheriff*, el abogado, el maestro o el padre de familia remiten a la creencia en la acción colectiva y el apego a la ley. Todo esto se enmarca en los mitos de la frontera: el héroe

forajido siempre puede irse más hacia el oeste para evitar los constreñimientos de la civilización.<sup>64</sup>

En este patrón clásico el enemigo es marginal pero indispensable. Sin él no se podrían manifestar las oposiciones que generan el final feliz. La oposición entre intervenir y aislarse no tendría ningún sentido si la comunidad no estuviera amenazada, así como la dicotomía entre la tierra salvaje y la civilización no existiría si no hubiera fuerzas externas que amenazan con constreñir el espacio de expansión. Sin embargo, su rol no requiere de profundidad, se limita a ser una contraparte de los valores que representan los dos tipos de héroe-contrapuestos pero, aún así, siempre aliados contra el enemigo.

*La guerra de las galaxias* vuelve así a los elementos más satisfactorios, a base de una sublimación de las fórmulas preestablecidas. Han (el héroe forajido, contrabandista y celoso de su individualidad) se encuentra con Luke (el héroe comprometido, idealista y dispuesto a sacrificarse por un ideal) en un *saloon* del oeste representado por la cantina de *Mos Eisley*. Ben Kenobi se enfrenta con Darth Vader en la arquetípica escena del duelo. Los tíos de Luke (granjeros pacíficos de la frontera del imperio) mueren quemados salvajemente por el enemigo, como solían hacer los indios con los pioneros. A la princesa Leia, prisionera de los soldados imperiales como otras heroínas del oeste eran cautivas de los indios, la rescata Han, un forajido que aparentemente sólo se interesa por las riquezas,

---

<sup>64</sup> Cf. *infra*, cap. 2, pp. 74-75.

pero que al final está dispuesto a arriesgar el pellejo por el bien de Leia, de Luke y de la Rebelión.

Lo más interesante de estos "regresos" al Hollywood de los años 30, es la constante reafirmación de la vigencia de los valores convencionales, y del optimismo frente a las oposiciones irresolubles. Este es el punto en donde se vinculan la película con la *Strategic Defense Initiative* de Ronald Reagan. Cuando el cine, la televisión y la prensa recordaban todavía Vietnam y las manifestaciones de los años 60, el enemigo no era claro... parecía estar en todas partes. A partir de los años en los que se produjo *La guerra de las galaxias* el enemigo volvió a ser identificable: no porque Darth Vader representara a Brezhnev, sino porque un enemigo definido remitía al momento en el que (por lo menos aparentemente) había habido orden y cohesión tanto en la retórica cinematográfica como en la vida política del país. Sin embargo, ni *La guerra de las galaxias* ni la SDI lograron ser del todo convincentes... ambas parecían caricaturas de la forma mítica de solucionar dicotomías. La insistencia que muestra la película en conformarse con los patrones preestablecidos, borra una profundidad que estos tuvieron en otro momento. Aún si las películas de los años 30 y 40 ofrecían patrones a los que el espectador reaccionaba casi instintivamente, en la mayoría de las películas clásicas siempre hubo una cierta dosis de elementos inesperados que hacían plausible la trama. Los conflictos que las películas solucionaban presentaban, en la mayoría de los casos,

disyuntivas reales. En *La guerra de las galaxias* el apego casi total a los esquemas vuelve plano el conflicto, lo anula.

Como *La guerra de las galaxias*, la retórica de Reagan parecía insistir en el derecho americano al *happy end*, pero a diferencia de las películas clásicas, ninguna de las dos parecía creíble más que "en otro tiempo y en otro lugar".

## 2. Nostalgia del hogar

*La guerra de las galaxias* resuelve el problema de su inverosimilitud volviéndose expresamente fantástica. En un momento en que una batalla aérea como la del final de la película no podía suceder en ningún lugar del planeta Tierra, Lucas escoge llevarla al espacio (aún si de lo que se trataba era de un "collage" de decenas de películas bélicas de la Segunda Guerra Mundial.)

La incapacidad de recomponer del todo el discurso optimista de las películas de los años 30 y 40 habla de las limitaciones mismas de esa retórica. Después de la segunda guerra mundial las certidumbres se volvieron cada vez más endebles y menos creíbles. De esa forma, la recomposición no puede funcionar más que como una caricatura de sí misma. El origen de la transformación del discurso hollywoodense está tanto en la historia de Estados Unidos como en los cambios de la industria.

(A)

"El principio del fin" del discurso del cine americano fue la era del Macarthismo. Las encuestas de la "Comisión de la Cámara de Representantes sobre Actividades No Americanas (*House Un-American Activities Committee*) sobre el comunismo en Hollywood obligaron a muchos miembros del medio a testificar sobre los sospechosos de comunismo. La inclusión de muchos empleados y colaboradores de los estudios (sobre todo guionistas) en las "listas negras" minó poco a poco la habilidad de la industria para producir variaciones innovadoras y creíbles sobre los temas clásicos. En los años 50 las películas de Hollywood se fueron encajonando en superproducciones sobre temas "seguros", como las adaptaciones literarias, las épicas bíblicas o de romanos y los musicales.<sup>65</sup>

Por otra parte, una decisión judicial transformó profundamente la industria y su forma de funcionar. En 1949 la Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos decidió el caso *United States v. Paramount Pictures, Inc.*, en contra de la compañía. Esta decisión obligaba a los grandes estudios a vender sus salas de exhibición para romper el monopolio vertical. Sin el apoyo y liderazgo de las grandes compañías los pequeños empresarios dueños de las salas no pudieron soportar las

---

<sup>65</sup> Los *westerns* mientras tanto, se hicieron cada vez más monumentales pero planos. No fue sino hasta los 60 que las producciones italianas y las películas de Sergio Leone le dieron un nuevo brío a las historias de vaqueros.



presiones que vinieron en los años subsecuentes. La principal de ellas fue la llegada de la televisión.<sup>66</sup>

La competencia de la televisión resultó tan destructiva para toda la industria que los grandes estudios optaron por la coexistencia pacífica; hacia finales de los cincuenta los estudios le dedicaban gran parte de sus esfuerzos a las producciones hechas especialmente para la televisión. Poco a poco las grandes salas en el centro de las ciudades fueron cerrando o pasándose a los circuitos de distribución de segunda mano. En la década de los 50 y 60 las salas se mudaron a los auto-cinemas y los cines de los suburbios.

Estas transformaciones en la industria influyeron en el tipo de películas y sus temas, pero fueron aún más importantes los cambios en la sociedad que a su vez influyeron en la forma de hacer cine. Los años 50 y 60 sufrieron la disolución de la audiencia homogénea<sup>67</sup>, las películas se salieron de sus cauces tradicionales y surgieron las películas de terror, de ciencia ficción, de jóvenes rebeldes y otras más críticas de los temas tradicionales.

Sin embargo, Hollywood nunca abandonó del todo las formas del cine clásico. Ciertos cuadros seguían siendo recurrentes, y no se dejaba del todo el "final feliz": aún si este era cada vez más forzado e inverosímil.<sup>68</sup> En los 60 y 70 hubo un intento por

---

<sup>66</sup> Nacache, *op. cit.*, p. 13 y Sklar, *op. cit.*, pp. 274-277.

<sup>67</sup> Ray, *op. cit.*, pp. 129-174.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.150.

reformar los temas e incluir las nuevas preocupaciones sociales en películas como *Bonnie y Clyde*, *El padrino*, *El graduado*, *Chinatown*, o *Calles Salvajes*. Pero a finales de la década *Tiburón*, y *La guerra de las galaxias* y su éxito sin precedentes demostraron que regresarían las formas más tradicionales de hacer cine. Los esquemas preestablecidos parecen tener una amplia capacidad para adaptarse a los cambios y sobreponerse a las rupturas.<sup>69</sup>

Las películas del "regreso", sin embargo, mantenían un cierto sabor irónico. Algunas hacían expresa su deuda con las películas clásicas pero se referían a ellas desde una plataforma de autoconsciencia. *Play it again Sam*, de Woody Allen, por ejemplo, o las parodias de Mel Brooks reflexionaban sobre *Casablanca* y otros temas clásicos, pero sabiendo claramente que era sólo por nostalgia que se referían a los mitos. *Casablanca* se volvió una película de culto porque citaba arquetipos de forma natural, pero en los 80 las películas comenzaron a "nacer destinadas" a convertirse en películas de culto por medio de la citación explícita de los mismos motivos.<sup>70</sup>

El resultado de estos héroes y situaciones reconstruidos en *la guerra de las galaxias* es un aire de falsedad: un referencia al cómic o a la caricatura, pero no a situaciones reales. Es

---

<sup>69</sup> Las películas cuya estructura narrativa es previsible y apegada a las formas convencionales, son fáciles de digerir y cómodas para ver. No es una sorpresa que la industria asumiera su función de "entretenedora" y que el público se acomodara de nuevo y fácilmente a la función sedante de la cultura popular.

<sup>70</sup> Eco, art. cit., p. 209.

decir, la autoconsciencia de las "fórmulas" de Hollywood les hacía imposible cumplir el objetivo de la transparencia. El cine había tratado de mostrar fórmulas y mitos como si se trataran de la realidad, pero ahora era evidente que eran sólo construcciones de ficción.

En *La rosa púrpura del Cairo* (1985) un personaje se sale de la pantalla de cine en los años de la Depresión. Woody Allen juega con los diferentes planos de la realidad, los confunde, los vuelve indistinguibles: "creer" el discurso hollywoodense había sido lo mismo que "creer" los mitos estadounidenses en una época. Pero en los años 80 esto sólo se puede hacer partiendo de la autoconsciencia. Atribuyendo el "futuro" de *La guerra de las galaxias* a un pasado remoto, Lucas también desplaza las certidumbres de la película al ámbito de la nostalgia.

(B)

El color de las películas de los años 50 debería haberle dado mayor realismo al cine de Hollywood. Sin embargo, las grandes producciones musicales de Minelli o los westerns en los que actuaba John Wayne se ven aún más acartonados que las películas en blanco y negro. El color le dio una atmósfera artificial al cine, sobre todo en contraste con la fuerza de las películas del neorrealismo italiano. El contraste con la simplicidad de las tomas en locación volvía poco convincentes los artificios de los estudios de Hollywood.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Sklar, *op. cit.*, p. 280.

Se puede extender un paralelismo entre el encuentro del cine americano con el europeo, y la entrada de Estados Unidos al mundo de la postguerra. En 1946 Estados Unidos se enfrentaba a "un mundo extraño". El país emergió de la Segunda Guerra Mundial con la industria intacta, una influencia inusitada en todo el mundo, y un peso económico determinante en los países pobres y en aquellos que fueron destruidos por la guerra.<sup>72</sup> Sin embargo, este bienestar aparente crecía a la sombra de nuevos miedos (el comunismo, la bomba) y contrastaba con la realidad internacional de la cual Estados Unidos ya no podía aislarse.

El fin de la guerra y el principio del compromiso ineluctable de participar en la vida internacional significó también el desgaste del mito de la acción individual. Para Stuart Samuels la explosión de películas de terror y de ciencia ficción en los años 50 es la expresión de un sentimiento de angustia ante la "amenaza comunista", el fin de la insularidad, y el crecimiento de la tecnocracia que desafiaba el mito de la individualidad.<sup>73</sup>

En los años 50 la conformidad que exigían las listas y las investigaciones del macarthismo, se expresaba también en la idea de "conspiración". La división clara entre "ellos" y "nosotros" que había dominado en cine de los años 30 se disolvió, y la identificación del enemigo se volvió problemática. En *Invasion*

---

<sup>72</sup> Martin A. Jackson, "The Uncertain Peace, *The Best Years of Our Lives*", en John E. O'Connor y Martin A. Jackson, *American History/American Film*, Nueva York, Ungar, 1979, p. 156.

of the *Body Snatchers*, una película de terror característica de los años 50, en la que los habitantes de un pacífico pueblo de California son poseídos por entes semi-vegetales, el enemigo parece estar en todos lados. Aquellos sometidos por el "mal" parecen seres humanos normales.<sup>74</sup>

Por otra parte, el cine de Hollywood en los 30 parecía demasiado optimista ante la amenaza omnipresente de la bomba en los años 50. La idea de la armonía natural de las acciones individuales<sup>75</sup> y la comunidad en un contexto de abundancia<sup>75</sup> era uno de los mitos fundadores comunes a la nación y al cine hollywoodense. Sin embargo, a mediados de los 50 la acción individual parecía sospechosa. El cine y la audiencia dividieron sus expectativas y sus temas. Por un lado se exaltaba la conformidad, y por el otro se glorificaba la rebeldía. Las esperanzas de individualidad que antes representaba el pistolero se desplazaron hacia el joven "rebelde sin causa".

La división en el discurso hollywoodense siguió a lo largo de la década siguiente, paralelo a la caída de las ganancias y la escasez de producciones. Pero en los 60 dos movimientos

<sup>73</sup> Stuart Samuels, "The Age of Conspiracy and Conformity: *Invasion of the Body Snatchers*", en Connor, *op. cit.*, p. 206.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.210.

<sup>75</sup> Según Samuels, esta noción se deriva de la filosofía de John Locke y Adam Smith, en donde se ve una relación natural y armoniosa entre las acciones y los deseos individuales, y el orden y la prosperidad de la comunidad, entendida como las demandas de necesidad social. Aún si los individuos actúan por interés propio, llevan a la comunidad automáticamente hacia la perfección natural. El concepto de la armonía natural se basa a su vez en la creencia en la abundancia innagotable de recursos. "People were basically good. Solutions were

sociales marcaron y minaron todavía más la credibilidad de los mitos estadounidenses en el cine: el movimiento de los Derechos Civiles y las protestas contra la Guerra de Vietnam. El clímax de estas transformaciones vino en 1968. En enero la ofensiva del "Tet" del Viet Cong en Vietnam, cambió las percepciones de la opinión pública sobre la guerra. Muchos de quienes aún creían en la guerra se convencieron de que el optimismo expresado por el presidente Johnson en días anteriores era absurdo. Por otra parte, la economía parecía dar muestras graves de debilidad por primera vez desde la Depresión. En abril del mismo año Martin Luther King murió asesinado en Memphis, y eso provocó disturbios en todo el país. En junio asesinaron en los Angeles a Robert Kennedy, el candidato demócrata a la presidencia. En agosto la policía atacó violentamente a manifestantes pacifistas en Chicago. El racismo se manifestaba constante y radicalmente. "Esta no era la América bendita de Dios, liberadora de los oprimidos. La guerra había transformado todo eso, y otra cara de la vida estadounidense salió a la superficie, fea, brutal, al punto de recordar al fascismo. En Vietnam los soldados cometían atrocidades en las aldeas para 'salvar' a sus habitantes, mientras que en casa los americanos se iban uno contra otro, divididos por la guerra, por la raza y por la clase"<sup>76</sup> ¿Cómo podía Hollywood presentar un "final feliz" que resultara

---

always within grasp. Control was inevitable. Progress was assured" (*Loc. cit.*).

<sup>76</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 172.

creíble? 1969 fue (en términos económicos) el peor año de la industria cinematográfica hasta ese momento.<sup>77</sup>

Durante los últimos años de la década de los 60 y principios de los 70, los términos de la narración clásica parecieron transformarse para continuar siendo verosímiles. Las oposiciones que se mostraban en pantalla eran más fuertes y las soluciones mágicas se evitaban o parecían más forzadas que en otras épocas. Sin embargo, incluso en películas como *Naranja mecánica* (1972), *Atrapado sin salida* (1975), o *Easy Rider* (1969) se conservaban muchos parámetros estilísticos de la narración clásica y también las fórmulas argumentativas. La novedad principal fue que por un tiempo los esquemas de bien y mal parecían no coincidir con los de "adentro" y "afuera" o "amigo" y "enemigo". Estas oposiciones evidentes quedaron relegadas a espacios "menores", como las películas infantiles. La recomposición no comenzó a gestarse sino hasta fines de los años 70. Los patrones y esquemas en los que el enemigo era también "malo", volvieron a ocupar sus lugares en algunas películas sin pecar de "ingenuidad" evidente entre el gran público estadounidense a partir de los 80. *La guerra de las galaxias* recuperó la división tajante (y casi olvidada) entre buenos y malos. Darth Vader, el villano, y el Imperio, el enemigo, recordaba nostálgicamente los tiempos de Ming, el inmisericordioso, de los cómics de *Flash Gordon*. Al definir un enemigo no se hacía alusión a nadie en especial, pero la simple

---

<sup>77</sup> Sklar, *op. cit.*, p. 302.

mención del "otro" clarificaba y limpiaba la imagen del orden interno.

En *La guerra de las galaxias* se muestran los arquetipos de una época de certidumbres en el cine. Las cosas funcionaban bien dentro de este orden absoluto, con mitos robados de la historia y de la tradición. El enemigo era la fuerza externa "maligna", que amenazaba y constreñía el "bien" esencial e intrínseco de la libertad individual y el campo de la civilización. Entre esos símbolos no hay lugar para dudas, y el orden interno en *La guerra de las galaxias* no deja lugar para quejas o sospechas ya que se trata de una caricatura. Del mismo modo, el discurso de Reagan apelaba al enemigo para reconstruir el orden interno. Sin embargo, el discurso debilitado a lo largo de la Guerra Fría necesitaba algo más que un antagonista para recuperar su consistencia y credibilidad. Si bien el enemigo sirvió para apelar a un discurso de excepcionalidad americana, este no se define exclusivamente en términos negativos. No se podía volver a casa.

El enemigo en *La guerra de las galaxias* funciona, entonces, como una herramienta para recomponer la identidad de lo americano ante el mundo a partir de los elementos discursivos del cine de los años 30, que se inspiran en pautas de la mitología nacional norteamericana. Este enemigo es hasta cierto



punto un enemigo tradicional (en términos de Carl Schmitt<sup>78</sup>) ya que su existencia le da sentido a la comunidad como entidad política. Sin embargo, a diferencia de la distinción que hace Schmitt, la oposición amigo/enemigo en la película no se sustrae de consideraciones morales, estéticas, o religiosas. El enemigo es total.

Las características del imperio en *La guerra de las galaxias* son arquetípicas del enemigo en Hollywood. Este enemigo no tiene las características de un estado-nación enfrentado que le asigna la tradición del derecho internacional europeo. El enemigo se pliega antes a las demandas de los mitos americanos y funciona como antagonista en todos los planos. *Cazadores del arca perdida*, es otra película donde se rescatan y se recomponen elementos del cine clásico de Hollywood, y a través de ellos se verá en el capítulo siguiente, cuáles son las consecuencias de que los mitos construyan la identidad americana a partir de la excepcionalidad y la defensa.

---

<sup>78</sup> Cf. *supra*, Introducción, p. 16, e *infra*, cap. 4., p. 148 y ss.

## Capítulo 2

### CAZADORES DEL ARCA PERDIDA *In God's Country*

Indiana Jones se encuentra cara a cara con un guerrero árabe que blande su espada ferozmente, pero antes de que este tenga tiempo de atacarlo Indiana saca despreocupado su pistola y lo mata. Probablemente esta sea la escena más aplaudida y recordada de *Cazadores del arca perdida*.<sup>79</sup> Casi veinte años después de su estreno, el encuentro sigue produciendo una explosión de risa en la audiencia.

La película pretende ser un homenaje, o una visita nostálgica a las series de aventuras de los años 30 y 40,<sup>80</sup> pero funciona violando expresamente las convenciones del género. Lo que nos causa risa no es la mala suerte del *fedayín*, sino el reconocimiento explícito de las referencias de la película. De pronto Indiana Jones se presenta como "la pistola más rápida el oeste", y de esa forma el contexto extraño convierte la situación en una parodia de las películas que la preceden y en las que se inspira.

---

<sup>79</sup> *Cazadores del arca perdida (Raiders of the Lost Ark)*, dir. Steven Spielberg, Estados Unidos, Lucasfilm/Paramount, 1981.

<sup>80</sup> *Double feature adventure serials*. Se trataba generalmente de películas producidas con bajo presupuesto (B movies) que se exhibían después de la función "estelar" los sábados por la mañana en la época de los monopolios verticales de los grandes estudios. Tom Dirks, "Raiders of the lost Ark", <http://www.Filmsite.org/raid:html>, 1996. Y Dagan Carmel, "Snakes, why did it have to have snakes?", <http://www.mrshowbiz.com/reviews/moviereviews/movies/28654.html>, 1998, p. 1.

A diferencia de *La guerra de las galaxias* que justifica su referencia nostálgica con la atemporalidad,<sup>81</sup> *Cazadores del Arca perdida* vuelve conscientes y claras las referencias cinematográficas y las matiza con un tinte irónico. Indiana Jones se reconoce abiertamente como un héroe de caricatura, y todos los lugares comunes deben reconocerse como tales para que la película surta efecto. De esa forma se muestra que la audiencia comparte una serie de referencias culturales que vuelven inteligibles las aventuras del héroe, aún si la película pide que se interpreten irónicamente.

Pero además de las referencias a *westerns* a las que nos remite, la escena del "duelo" en Indiana Jones, ilustra sobre otro aspecto de las películas de Hollywood. Dentro de ese lenguaje compartido, clásico de la narrativa cinematográfica americana, resalta la ligereza con la que se trata la muerte del antagonista, y en particular la del enemigo. En *Cazadores* nos sorprendemos de cómo mata Indy al árabe, pero no de que lo mate. La forma en la que el héroe dispone de la vida del antagonista no debe interpretarse como violenta. Los malos caen bajo las balas de Indiana Jones de la misma forma que caían los indios en las películas de vaqueros: su muerte es indolora y en general, irrelevante.

Las fórmulas que caracterizan al "paradigma temático" del cine norteamericano incluyen una forma particular de referirse a la violencia que se vincula estrechamente con el tratamiento del

---

<sup>81</sup> Cf. *supra*, cap. 1, pp. 56 y 59.

enemigo en la narración. Estas formas están ancladas en la literatura, y en la tradición historiográfica. Para algunos interpretes de la historia de la narrativa norteamericana este tipo de discurso remite a los orígenes de la cultura bélica en Estados Unidos, que se sustenta a su vez en una mitología propia.

En este capítulo se busca el origen de la violencia en la narración cinematográfica y de su significado en el contexto histórico en relación al concepto del enemigo a partir de *Cazadores del arca perdida*. El argumento es que Indiana Jones se presenta como héroe mítico de la frontera, pero fuera de contexto, y para corresponder a él, el enemigo debe transformarse acorde al tipo de narración.

*Cazadores del arca perdida* es una película de aventuras. El héroe es Indiana Jones (Harrison Ford), un famoso arqueólogo de los años 30 que divide su tiempo entre dar clases en una universidad de Estados Unidos y recorrer el mundo en busca de joyas arqueológicas perdidas. En *Cazadores*, el gobierno de Estados Unidos le encomienda al Dr. Jones la misión de detener un importante proyecto nazi: el rescate del Arca de la Alianza, la misma en la que se guardaron las Tablas de la Ley que bajó Moisés del monte Sinaí. Para evitar que los extraños poderes del arca caigan en manos del enemigo, Jones tiene que viajar a Nepal (Vía mapas en la pantalla que hacen referencia a *Casablanca*) donde se encuentra con su vieja amiga Marion Ravenwood (Karen Allen) quien posee la clave para encontrar la localización

exacta de las tablas de la ley. Juntos viajan a El Cairo, y tratan de que los nazis y su aliado, el arqueólogo francés Rene Belloq (Paul Freeman) no hagan progresos en la búsqueda. En las aventuras que pasan juntos, Indy y Marion tiene que enfrentar muchos peligros (entre ellos víboras y nazis), antes de ser testigos de la "ira de Dios", que emana del Arca profanada por los nazis. Finalmente recuperan el arca para que esta quede en "buenas manos"... aún si el Dr., Jones duda de la capacidad de los burócratas americanos para hacerse cargo de ella.

En la película se retoman elementos del héroe clásico de la narrativa norteamericana que corresponden también a las justificaciones míticas de un discurso bélico. Al transplantar al héroe a un contexto histórico-espacial diferente al tradicional, se fuerza también la transformación del enemigo de acuerdo a los requerimientos de ese discurso. En la primera parte de este capítulo veremos en qué consiste el héroe como figura conciliatoria, y su función dentro de la cultura bélica estadounidense, en la segunda se tratará de analizar la función del enemigo en la narración a lo largo de los años, y las razones que permiten que en la película los nazis se conviertan en merecedores de la "ira de Dios", y por lo tanto, enemigos apropiados para Indiana Jones.

## 1. Matar un árabe

"Si la euforia sobre el cine que Orson Welles transmite en Ciudadano Kane se puede resumir en la frase "I think it would be fun to run a newspaper", la euforia que sobre el cine transmite Spielberg en *Cazadores del arca perdida* se podría resumir de forma igualmente abrupta en la idea "I think it would be fun to shoot an arab".<sup>82</sup> Esta crítica de Jonathan Rosenbaum a la película, se refiere también a la tendencia del cine de Hollywood -al que *Cazadores* representa-a tratar la violencia de forma festiva.

Esta forma de tratar al enemigo, sin embargo, no se limita al cine. La cultura bélica habita el mundo cinematográfico a causa de una herencia de la literatura del siglo XIX, y esta a su vez, debe sus temas a una serie de relatos que la dan orden y coherencia tanto a la literatura como a ciertas corrientes de la historiografía americana.

Estos relatos, y los héroes que los protagonizan, han servido como mediadores para conciliar oposiciones y problemas aparentemente irresolubles a lo largo de la historia. Para Richard Slotkin, estas historias son centrales para el funcionamiento de la sociedad que las produjo. Las narrativas, sacadas parcialmente de la historia explican y median entre el mundo y el individuo; y constituyen así una "mitología

---

<sup>82</sup> Jonathan Rosenbaum, "Spielberg's Gentiles" en su libro, *Movies as Politics*, op.cit., p. 98.

americana". Los mitos históricos sustentan y justifican la cultura de la violencia y ese tratamiento particular del enemigo.<sup>83</sup>

La figura de Indiana Jones tiene su origen en los héroes de la frontera, y en la idea de la "regeneración por la violencia". Es decir, en *Cazadores del arca perdida* se retoman elementos claves del héroe clásico de la narrativa americana que comparte sus orígenes con la justificación del discurso bélico.

(A)

Según Richard Slotkin "Los mitos son narraciones, extraídas de la historia, que debido a la repetición por muchas generaciones adquieren una función simbólica que es central para el funcionamiento de la cultura en la sociedad que los produce".<sup>84</sup> A lo largo de los años la repetición y la

---

<sup>83</sup> Richard Slotkin, *The Fatal Environment, The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*, Nueva York, Atheneum, 1985, pp.13-31 ( en adelante *Environment*), también Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence, The Mythology of the American Frontier*, Nueva York, HarperCollins, 1996 (en adelante *Regeneration*).

<sup>84</sup> Richard Slotkin, *Environment, op.cit.*, p. 16. Existe una literatura extensísima en torno al mito y su significado; sobre su función en la estructuración de la vida humana y de las sociedades, en el origen de las naciones, la construcción de los estados, de su relación con la historia y el folklore. Para este trabajo utilizo la definición de Slotkin porque remite exclusivamente a mitos o arquetipos específicos de una cultura ( y no a mitos universales estructuradores de la sociedad o la vida humana. Cf. Con Claude Lévi-Strauss) y su relación con factores históricos y sociales. En su análisis de la literatura americana Slotkin identifica arquetipos que según la definición de Joseph Campbell, son "metáforas tradicionales que evocan las preguntas fundamentales" (Cit. por Slotkin, *Regeneration, op.cit.*, p.14), pero a partir de la metáfora que expresa el mito para transmitir esa relación con la "pregunta fundamental". Es decir, Slotkin pone atención en el proceso de cambio y desarrollo del artefacto del mito: la tradicionalización de la narrativa. La narrativa es el medio por el cual se transmite la percepción mítica, y en la discusión a cerca del cine este aspecto se vuelve especialmente importante. Mediante el análisis de la narrativa y su relación con el mito se pueden fijar

estandarización de la historia hace que los mitos se vuelvan parte del lenguaje, con la forma de una serie de metáforas cargadas de sentido en las que se condensan elementos esenciales de la forma en la que se interpreta la realidad.

Estas metáforas invocan toda una tradición de discurso, con referentes y raíces históricas. Al utilizar estos referentes se establece un lazo con otros miembros actuales de la cultura y con sus predecesores. De esta forma, mediante una metáfora o un símbolo se logra explicar el vínculo entre el individuo y el mundo en una situación específica. Este vínculo ordena la vida fijando un origen, solucionando de forma no racional problemas irresolubles o inaccesibles<sup>85</sup> y dándoles una salida viable. El mecanismo mediante el cual se logra esta "solución mítica" es el del ejemplo. "El mito no arguye, ejemplifica"<sup>86</sup> y se convierte en una guía de percepción y comportamiento. Los imperativos morales y políticos implícitos en el mito se presentan en las historias que producen las fórmulas narrativas como si fueran las únicas alternativas de acción, cerrando o facilitando las posibilidades de elección.

---

puntos de encuentro entre la literatura, la narrativa cinematográfica y otros aspectos políticos e históricos de la sociedad en cuestión.

<sup>85</sup> Los orígenes del mundo o de la nación se tratan como un proceso sobrenatural. Los procesos históricos se explican así como fatalidad en un "plan divino". En sociedades seculares y en Estados Unidos en particular, se lograron efectos semejantes al asociar acciones humanas a procesos naturales. Slotkin explica cómo se trataron las "leyes económicas" como si se hubiera tratado de la "ley de la gravedad". La ciencia y la tecnología se organizan en Estados Unidos como sustentos del mito. *Ibid.*, p. 20.

<sup>86</sup> Slotkin, *Environment*, *op.cit.*, p. 19.



La narrativa cinematográfica americana se alimenta continuamente de estos referentes. El "mito de la frontera" en particular, ha provisto de temas a la narrativa cinematográfica a lo largo del siglo. Este no es el único, pero probablemente el más durable de los mitos de la cultura estadounidense. Sus orígenes se remontan al periodo colonial, y ciertos patrones narrativos y de discurso político derivados de él se presentan continuamente en la cultura contemporánea.

Las primeras comunidades que vivieron en la "frontera" en el siglo XVII y XVIII procedían directamente de Europa y de su cultura, eran homogéneas étnicamente y tenían economías agrícolas, sin embargo, las historias y las estructuras del mito se forjaron en los años subsecuentes, en especial a finales del siglo XIX cuando la frontera había dejado de existir como tal y la mayoría de la población de Estados Unidos vivía en el centro del país. El lejano oeste dejó su lugar a una sociedad industrial, urbana, y heterodoxa en cultura que no correspondía ya a la estructura de las narrativas originales del enfrentamiento con los indios, pero fue en este tiempo en que se desarrollaron las teorías históricas que se apoyaban en la noción de la frontera (en especial la interpretación de Frederick Turner<sup>87</sup> y la de Theodore Roosevelt<sup>88</sup>) y cuando se desplegaron la mayoría de los arquetipos de la literatura.

---

<sup>87</sup> La "hipótesis de la frontera" que presentó Frederick Jackson Turner en su ensayo "The significance of the Frontier in American History" a la American Historical Association en 1893, se resume habitualmente en la frase "The existence of an area of free land, its

El indio, como representante del mundo "salvaje" se convirtió desde entonces en el arquetipo del hombre malvado, pero a la larga la equiparación del malvado con el enemigo hicieron a la figura del indio un equivalente de éste. En el siglo XX, gracias al cine y la televisión, el oeste y la frontera se volvieron referentes indispensables de la cultura difundida por los medios masivos de comunicación.

Para Turner, la frontera era "el punto de encuentro entre el mundo salvaje y la civilización."<sup>89</sup> Esa línea flexible muestra la oposición entre el mundo del desarrollo cultural y económico "que sufre los defectos de sus virtudes"<sup>90</sup> -es decir: constreñimientos dados por el espacio, la densidad de población y la percepción de la libertad individual circunscrita a la comunidad--, y el mundo salvaje, que marcaba el inicio de la abundancia, de las tierras libres y de la prosperidad potencial. Ese espacio prometedor tenía un solo gran defecto: era inaccesible--todavía.

Los mitos de la frontera permitían conciliar entre esos dos mundos. Las narrativas en los tiempos de la colonia resolvían mediante fábulas el conflicto entre vivir en América y conservar

---

continuous recession, and the advance of American settlement westward explain American development". Esta tesis es determinante en la historiografía estadounidense. Henry Nash Smith, *Virgin Land, The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p.250.

<sup>88</sup> La Feber, Walter, *The Cambridge History of American Foreign Relations, Volume II, The American Search for Opportunity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.189.

<sup>89</sup> Frederick Turner, cit. por Nash, *op.cit.*, p. 253.

<sup>90</sup> Slotkin, *Environment, op.cit.*, p. 41.

la identidad europea,<sup>91</sup> en el siglo XIX de cómo ser al mismo tiempo una sociedad industrial e igualitaria,<sup>92</sup> y en el siglo XX el conflicto de aislarse o intervenir en los conflictos internacionales,<sup>93</sup> por ejemplo.

El héroe de las historias de la frontera es tradicionalmente el puente entre los dos espacios. El héroe puede transitar libremente entre el mundo salvaje y el civilizado para abrir el camino de la prosperidad a los otros. En las muchas variaciones narrativas de las historias de la frontera se conserva la idea del héroe cómo quien puede mediar con las fuerzas de la naturaleza y facilitar la consecución de las metas de la civilización. En su libro *Regeneration Through Violence*, Richard Slotkin, encuentra que los "héroes cazadores" de la narrativa americana desde el siglo XVII hasta mediados del siglo pasado, reúnen las características positivas del mundo salvaje (el vínculo con la naturaleza, la libertad y las características del "buen salvaje" que se le atribuyen a los indios) y entran voluntariamente al territorio que está más allá de la frontera, pero no pierden por eso su condición original de hombres civilizados.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Engelhardt, *op.cit.*, pp. 37-45.

<sup>92</sup> Slotkin, *Environment*, *op.cit.*, cap. 3.

<sup>93</sup> Ray, *op.cit.*, cap. 2 y 3.

<sup>94</sup> Los mejores ejemplos de estos "hunter heroes" son Natty Bumppo en las novelas de Cooper, Daniel Boone en el recuento de Church, y más tarde Davy Crockett y Buffalo Bill, según Slotkin, en *Regeneration*, *op.cit.*, *passim*. Para Robert Ray el mejor ejemplo es Shane, héroe de la película del mismo nombre (1956), *op.cit.*, pp. 70 y ss.

Indiana Jones reúne las características del héroe de la frontera. Esta condición la representa su nombre que contrapone el "Indiana" (que habla de la pertenencia al mundo de lo salvaje) al "Jones". En su personalidad se mezcla paradójicamente, como en la de Daniel Boone "La entrega y la ambición, la ecuanimidad frente a la necesidad y la auto-indulgencia."<sup>95</sup> Como los otros héroes de la frontera, Indiana encuentra su libertad partiendo hacia lugares exóticos cada vez que siente los constreñimientos del mundo civilizado, al que también pertenece. Sin embargo, el Dr. Jones siempre utiliza la capacidad de movilidad en el mundo salvaje para abrir la brecha a la civilización y "vencer a los indios".

*Cazadores del arca perdida* acepta abiertamente que el personaje es una condensación de las características clásicas de los héroes del oeste y de otras aventuras de la tradición hollywoodense, y el espectador sabe exactamente qué esperar de él. Por otra parte, la película respeta las formas tradicionales que remiten a la tradición de significado: el héroe debe rescatar a la chica que cae prisionera del enemigo,<sup>96</sup> y enfrentarse a los "salvajes" en una guerra sin cuartel en donde matar es la única alternativa a morir.

---

<sup>95</sup> Slotkin, *Regeneration, op.cit.*, p. 66.

<sup>96</sup> Existe una larga tradición sobre las historias de cautividad que se remontan a las memorias de Mary Rowlandson en el siglo XVII, en todos los casos la heroína cae en manos de un "salvaje" y debe poner en cuestionamiento ambos espacios culturales para que su rescate tenga un significado redentor. Cf. *infra*, cap. 3, pp. 11-112.

Desde la primera secuencia ( que precede a los títulos) se muestra a Indiana en un atuendo que remite a los westerns (sombrero, botas, pistola al cinto, barba de varios días) moviéndose fácilmente en un ambiente "salvaje", y de cara a los peligros en tierra de indios a su vez "salvajes y crueles". Es decir, como un hombre que conoce las reglas del mundo que se extiende más allá de la civilización. Pero la siguiente secuencia nos lo muestra en un salón de clases, en traje de calle y corbata de pajarita: Indiana es también el Dr. Jones.

A pesar de que *Cazadores del arca perdida* sucede en lugares lejanos a Estados Unidos, el tipo de narración lo coloca en la frontera, a punto de entrar al "territorio indio". Es justamente es esa tradición que se encuentran los orígenes y las pautas de la justificación de la violencia que se desata entre Indiana Jones y sus enemigos.

(B)

El contexto de las aventuras del héroe, es siempre la guerra con los indios. La imagen del "salvaje" frente a los primeros asentamientos coloniales en el este de Estados Unidos dominó las historias y la narrativa, incluso antes de que apareciera la figura del héroe. Las relaciones de los colonos con los indios se interpretaron de forma paralela a las relaciones con el medio ambiente. "A veces los indios aceptaban la colonización, a veces la resistían violentamente, y estos cambios de intención eran paralelos a la experiencia colonial en

una tierra que era intermitentemente invitante y prohibitiva, hospitalaria y peligrosa".<sup>97</sup>

Según Richard Slotkin este proceso de asociación entre los indios y la naturaleza fue la base narrativa para la justificación mítica de guerras genocidas, ya que la equiparación del indio con el entorno natural lo deshumanizaba. Los indios eran un obstáculo más, junto con los animales, la geografía y el clima, ante los esfuerzos de colonización agraria. La justificación política y jurídica de la guerra a muerte, además, tenía su origen en las interpretaciones religiosas de los conflictos con los habitantes nativos. La guerra contra los paganos era una guerra justa.

Los puritanos de Nueva Inglaterra, por ejemplo, invocaron la autoridad moral de las escrituras bíblicas y las tradiciones religiosas del protestantismo evangélico para justificar las hostilidades con los indios.<sup>98</sup> La relación con los indios se consideraba puramente defensiva y la decisión se centraba en pelear o en reducirse a la esclavitud frente a los paganos. Esta interpretación, sin embargo, no podía sostenerse a menos de que la guerra fuera defensiva, y que amenazara la vida misma de los asentamientos. A lo largo de los años, las historias de la guerra y su transformación en mitos le dieron un sustento a la idea de cualquier violencia como defensa.

---

<sup>97</sup> Slotkin, *Environment*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 54.

Con el tiempo "la crueldad compulsiva se convirtió en la esencia de la indianidad."<sup>99</sup> Mediante las narraciones de las historias se establecieron parámetros y esquemas de interpretación en los que las acciones de los indios se volvían necesariamente crueles, o malvadas. La separación racial, así como la guerra en la que las razas habrían de verse enfrascadas, se proyectaba como parte del orden divino. La violencia de los indios, intrínseca a su condición de salvajes y a su raza, volvía justificable una guerra a muerte y sin cuartel... guerras totales en las que se permitía cualquier tipo de atrocidad en nombre de la defensa. A diferencia de las guerras entre blancos en donde civiles, prisioneros y heridos merecían un tratamiento especial, en los enfrentamientos contra los indios sólo se permitía una decisión: morir o matar. "En la batalla contra un enemigo salvaje siempre se guarda la última bala para uno mismo".

El mito de la guerra india se esquematizó en una serie de situaciones recurrentes: el asesinato de madres y niños, el uso indiscriminado del fuego, la imagen del *tomahawk* en el aire, la toma del fuerte. Todas las imágenes remiten a la defensa, y su dramatización las enlaza a la superioridad moral del defensor. "La imagen de la guerra salvaje enriquece el significado simbólico de ciertos actos de guerra, transformándolos en episodios de formación de carácter, reafirmación moral y regeneración. Al mismo tiempo justifica por adelantado el llevar

---

<sup>99</sup> Engelhardt, *op.cit.*, p. 35.

la guerra al punto de la exterminación, a la 'guerra sin cuartel': y pone la responsabilidad moral de ese resultado en el enemigo, es decir, en las víctimas futuras."<sup>100</sup> Estas ideas se resumen en la tesis principal del trabajo de Slotkin:

Los primeros colonos veían América como una oportunidad para regenerar sus fortunas, sus espíritus y el poder de su iglesia y su nación; pero los medios para alcanzar esa regeneración se convirtieron en última instancia los medios de la violencia, y el mito de la regeneración por la violencia se volvió la metáfora estructuradora de la experiencia americana.

Estos son los términos en los que se acuñó el mito de la frontera y sus héroes, de tal forma que Indiana Jones, al remitirnos a ellos, los revive. *Cazadores del arca perdida* reestructura estas imágenes en el contexto de la tradición bélica de Estados Unidos.

Ya que el arquetipo del enemigo es el indio, y que el contexto de la frontera que debe enfrentar el héroe es siempre contra este enemigo "salvaje", al retomar la figura del héroe -- incluso en otro contexto--su enemigo debería transformarse en un "indio" o adquirir las características del "salvaje", sobre todo la de la maldad incuestionable. Por asociación, la narración debería transformar en indios a los enemigos de Indiana Jones. Sin embargo, cambiar el contexto de héroe es un salto difícil. ¿En qué medida se puede apelar al mito de la guerra total y

---

<sup>100</sup> Slotkin, *Environment, op.cit.*, p. 61.



justa en una situación histórica completamente diferente? ¿Cómo funcionan estas soluciones míticas en otro tiempo y en otro lugar?

## 2. Guerras santas

En *Cazadores del arca perdida*, como en muchas películas del oeste, el clímax llega cuando el héroe está rodeado por el enemigo y parece perdido. En los *westerns*, los indios llevan al héroe hacia el desfiladero, y lo atrapan, sin posibilidad alguna de escape. En el último momento, sin embargo, aparece la caballería, que salva al héroe y logra que el bien triunfe al final de la película.<sup>101</sup> La diferencia es que en *cazadores*, las fuerzas del bien que derrotan al enemigo en el último momento, no son mediadoras, se trata directamente del poder de Dios, emanado del Arca de la Alianza. Jones está preso de los nazis, sin posibilidad de escapatoria, pero la sed de poder y la injusticia de la causa del enemigo reciben el castigo divino, que a su vez es la fuerza que libera a los héroes.

La diferencia fundamental entre esas dos soluciones, es que *Cazadores del arca perdida* no debe tomarse en serio. Como la mayoría de las situaciones en las que se encuentra Jones a lo

---

<sup>101</sup> Existen muchos ejemplos, pero uno de los mejores es el final de *La diligencia* (1939) de John Ford, en dónde los indios llegan de pronto, pero la caballería aparece a tiempo de salvar la carreta. En *La guerra de las galaxias*, Luke logra disparar porque Han Solo aparece en el último minuto para "salvar el día", justo cuando Darth Vader lo tenía atrapado en el pequeño desfiladero de la "estrella de la muerte".

largo de la película, el final se trata de las fórmulas tradicionales llevadas hasta el extremo del absurdo. Las fórmulas clásicas se siguen utilizando, pero el hecho de que las reconozcamos abiertamente como clichés, les resta su capacidad de funcionar "mágicamente" como soluciones ejemplares en situaciones reales.<sup>102</sup>

Tom Engelhardt habla del "desencanto" de una generación que descubrió que los mitos no podían conciliar las oposiciones. Según su interpretación, el "discurso de la victoria", que funcionaba a partir de los mitos fundadores de la frontera, se forzó fuera de contexto a tal punto en los años de la Guerra de Vietnam, que perdió su capacidad para funcionar como fórmula conciliatoria.<sup>103</sup> Richard Slotkin y Robert Ray, en cambio, creen que el discurso político puede evocar indefinidamente al mito gracias a su flexibilidad y al arraigo de las fórmulas y las metáforas en la cultura.

A lo largo de los años, los mitos, expresados en la narración literaria y cinematográfica, trascienden su contexto original. Al llevar al héroe de la frontera a otro espacio y momento histórico, se fuerza también la transformación del enemigo según los requerimientos del discurso. En *Cazadores* se ve la culminación de un proceso que comenzó con las tesis de

---

<sup>102</sup> Indiana Jones transita a través de las fórmulas clásicas, pero la recomposición de éstas no es completa ya que no se puede interpretar cómo "sería", sin embargo, el hecho de transmitir los esquemas narrativos prepara el terreno para la "reestructuración" en otros ámbitos, y en películas posteriores.

<sup>103</sup> Engelhardt, *op.cit.*, *passim*.

Theodore Roosevelt a principio de siglo y que, si bien ha resultado exitoso en algunas ocasiones, parece darle la razón a Tom Engelhardt en otros momentos.

(A)

Davy Crockett murió defendiendo el Álamo. La muerte de uno de los típicos héroes americanos de la frontera, un símbolo de lo americano, es suficiente para transformar la derrota de los texanos en una derrota estadounidense. Pero la batalla del Álamo, ha pasado a la historia como un episodio mítico por otras razones. Representa el momento en el que el enemigo consigue la victoria y los americanos mueren heroicamente en la defensa. El enemigo se presenta -salvaje y malévolamente- en una emboscada, y ataca a los americanos que son inferiores en número, pero que no se rinden jamás. El Álamo acompaña la derrota del general Custer en Little Big Horn - el famoso *Last Stand*--, como uno de los principales episodios que fabrican la memoria histórica en torno al mito de la redención por el sacrificio.

La muerte de Crockett y Custer "salva" a quienes no murieron en la batalla, de tal forma que la venganza lleva implícita su justificación. Slotkin explica en *The Fatal Environment* que lo importante de esos sucesos es su interpretación como fatalidad, como parte de un designio que está fuera de las manos del hombre controlar.<sup>104</sup> La defensa original justifica cualquier medio para alcanzar la victoria, que es también (como parte del mito) la única solución posible.

La diferencia entre el Álamo, y la derrota de Custer frente a los Sioux, es que los "salvajes" del Álamo no eran indios sino mexicanos. En términos de la narración poco importa que el enemigo no fuera exactamente el mismo, pero la diferencia es muy significativa si se trata de comprender cómo ven los norteamericanos al enemigo y cómo lo representan en el cine. Según la lógica de estos patrones narrativos la historia del héroe y su defensa sirven como explicación de cualquier guerra, y el enemigo (sea quien sea) siempre tiene las características atribuidas al indio: crueldad y salvajismo que le hacen merecer su exterminación. La equiparación del enemigo con el malvado en los esquemas narrativos del cine estadounidense nos habla de la moralización de la enemistad, mediante un discurso infantilizante, en la convicción mesiánica de la bondad que impera en la construcción de las historias desde antes del siglo pasado.

El piel roja es el enemigo arquetípico de Estados Unidos, y todas las naciones o grupos que amenazan al país se interpretan, en cierta medida, partiendo de los mitos originales. En 1941, por ejemplo, Franklin D. Roosevelt habló frente al pleno del Congreso después del ataque a Pearl Harbor, y lo describió como un "ataque cobarde y no provocado" e insistió en que "los americanos tenían una justificación legítima para elevarse hasta

---

104 Slotkin, *Environment*, *op.cit.*, pp. 10-12.

la victoria final", con "el triunfo inevitable".<sup>105</sup> Poco después "Los estudios cinematográficos de Hollywood empezaron a producir películas de guerra en las que, desde Wake Island hasta las Filipinas, un enemigo salvaje y no blanco tendía emboscadas y arrollaba a pequeños grupos de soldados norteamericanos en número infinitamente inferior a él".<sup>106</sup> Estados Unidos libraba una guerra defensiva y total frente a los salvajes.

Este mecanismo de extrapolación de la frontera hacia otros espacios se inauguró a principios del siglo con las políticas y la teoría de Theodore Roosevelt. Este presidente llevó la tradicional oposición entre civilización y tierra salvaje hacia otros espacios, que le permitieron mostrar las guerras coloniales en la retórica de la defensa,<sup>107</sup> y en la lógica de la superioridad racial. Su política imperialista, y sus ideas sobre la supremacía de la raza blanca no venían tanto del darwinismo social como de las interpretaciones de la historia de Estados Unidos, y en particular de la hipótesis de la frontera que hizo Frederick Turner.<sup>108</sup> Para Roosevelt la forma de justificar la

---

<sup>105</sup> Franklin D. Roosevelt, "War message to Congress" en *Great Issues in American History, From reconstruction to the Present Day*, ed. rev. Por Richard Hoffstadter y Beatrice K. Hofstadter, Nueva York, Vintage Books, 1982, pp. 401-403.

<sup>106</sup> Engelhardt, *op.cit.*, p. 20.

<sup>107</sup> Frank Nincovich, "Theodore Roosevelt: Civilization as Ideology" en *Diplomatic History*, cit. por Walter la Feber, *op.cit.*, p. 183.

<sup>108</sup> En su propia historia del oeste se clasificaba a sí mismo como "one of those men of sane and wholesome thought, who belived the continent had a greater manifest destiny than to be a mere hunting ground for savages: 'I don't go so far as to think that the only good indians are dead indians, but I belive that nine out of every ten are, and I shouldn't like to enquire too closely in the case of the tenth".

relación de Estados Unidos hacia los filipinos, los chinos, o los panameños entraba dentro de la oposición entre civilización y salvajismo, que en última instancia encontraba su sustento también en la idea de justa defensa, aún si el colonialismo implicaba necesariamente adoptar una posición ofensiva.

La misma lógica de la defensa y de la superioridad intrínseca frente al enemigo sirvió para justificar la entrada a cada guerra en la que se involucró Estados Unidos desde mediados del siglo pasado. La guerra contra España en 1898 se presentó como la venganza por el hundimiento del *Maine* y como una campaña por la liberación de los filibusteros americanos de los tratos salvajes de los españoles;<sup>109</sup> la expedición a China para sofocar la rebelión bóxer se mostró como una misión para rescatar a los diplomáticos y sus familias.<sup>110</sup> En las películas de la Primera Guerra Mundial, por ejemplo "el ejército alemán pasaba más tiempo abusando de mujeres inocentes que destruyendo Europa".<sup>111</sup> El tratamiento del enemigo lleva consigo una justificación de la guerra en términos del bien y el mal. La conjunción de los elementos bélicos con los morales, hacen que la oposición

---

Thomas G. Dyer, *Theodore Roosevelt and the Idea of Race*, cit. por La Feber, *op.cit.*, p. 189.

<sup>109</sup> La Feber, *op.cit.*, p. 139.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>111</sup> Michael T. Isenberg, *War on Film, The American Cinema in World War I*, Londres, Associated University Presses, 1981, p. 149.

amigo/enemigo deje de ser una distinción estrictamente política. La narración, así, "despolitiza" la guerra.<sup>112</sup>

La narrativa cinematográfica siguió el patrón de transformar cualquier enfrentamiento en una guerra india. Y del mismo modo, el enemigo debía transformarse en malvado. Los nazis de *Cazadores del arca perdida* continúan esta tradición. La violencia irracional que los nazis representan (aún si en la película no se les ve realizando ningún acto especialmente violento) no sólo los vuelve criminales sino que los transforma en seres intrínsecamente malos. Los nazis se vuelven así merecedores de un castigo divino como el que surge del Arca, y por supuesto, la muerte de todos los que caen bajo el revolver de Indiana está legitimada por la misma razón. Sus actos llevan al enemigo fuera del mundo civilizado y lo convierten en habitante del territorio indio, de tal forma que no es necesaria la inferioridad racial para que Jones sea intrínsecamente mejor que los nazis.

Por estas razones los nazis son excelentes "indios", para un "western disfrazado" como es *Cazadores del arca perdida*. Sin embargo, como vimos anteriormente, *Cazadores* es sobretodo una parodia de las películas de aventuras de los años del cine clásico de Hollywood. En algún momento a partir de los años 50, los mitos reflejados en los patrones narrativos del cine,

---

<sup>112</sup> Cf. con la discusión sobre la "despolitización" en Carl Schmitt. Ver *infra*. pp. 148-151.

dejaron de cumplir eficientemente la función conciliatoria que habían desempeñado en años anteriores. A partir de la Segunda Guerra Mundial las guerras se libraban cada vez más lejos de casa y era menos evidente su carácter defensivo.

(B)

Las metáforas de la guerra india se utilizaron frecuentemente durante la Guerra de Vietnam. La idea india, según un veterano de la guerra, era que "*the only good gook is a dead gook*".<sup>113</sup> El embajador Maxwell Taylor, tratando de explicar las dificultades de la pacificación en el sudeste asiático dijo ante el Congreso que "es muy difícil plantar maíz fuera de la barricada cuando los indios todavía andan por ahí. Tenemos que llevar a los indios un poco más lejos para lograr un progreso sustancial". Un senador expuso en una intervención en 1968 que "Si los hombres que llegaron en el *Mayflower* hubieran estado asustados y temerosos la primera ocasión que tuvieron que enfrentarse a los indios, se habrían regresado a Inglaterra... pero lucharon contra los indios y ganaron, perdiendo en el camino a algunos americanos dignos (*fine americans*), hasta que lograron hacer de esta una gran nación".<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Paráfrasis de la fórmula "*the only good indian is a dead indian*". "Gook" era el sobrenombre despectivo que le daban los soldados americanos a los miembros del Viet Cong, y por extensión a todos los vietnamitas. En *Battles in the Monsoon* de L. A. Marshal, se hace un recuento de la frecuencia en la que las referencias a los indios y las guerras indias se utilizaban en los códigos de las operaciones del ejército americano en Vietnam. Cit. por Engelhardt, *op. cit.*, p. 280.

<sup>114</sup> *Loc. cit.*



Sin embargo, la guerra en los medios de comunicación volvía cada vez menos convincentes las apelaciones a las metáforas. El "enemigo salvaje" era difícil de ver, y las peores atrocidades parecían cometerlas los amigos. En marzo de 1968, en lo que se conocería después como la "matanza de My Lai" un pelotón del ejército estadounidense entró a una aldea vietnamita y atacó a los civiles de forma especialmente violenta. La difusión de los hechos en los medios de comunicación el año siguiente cambió la percepción popular de la guerra: de pronto se volvía muy difícil ilustrar el orden de los acontecimientos apelando a la defensa. Las metáforas tradicionales se forzaban tanto que perdían su capacidad conciliatoria. Y la victoria "inevitable" nunca llegó como redentora: según Tom Engelhardt, la realidad escapó a la capacidad explicativa del mito.

Pero las visiones críticas de la narrativa de la violencia precedieron a Vietnam. En los años 50, los géneros de terror, suspenso y ciencia ficción recordaban que el enemigo claro y definido había dejado de serlo. A diferencia de los indios, o los nazis, los comunistas no podían identificarse claramente. La actitud belicosa se sostenía exclusivamente gracias a las metáforas de la defensa, pero aún estas tuvieron que someterse a la crítica desde los primeros años de la Guerra Fría.

En 1964 Stanley Kubrik dirigió *Dr. Strangelove (o cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba)* en la que se relata la historia de un oficial ("who went a little funny in

the head".<sup>115</sup>) que desata la tercera guerra mundial. En la última escena, la bomba que desencadenará el fin del mundo se lanza sobre territorio soviético, "montada" por el capitán de la nave: un *ranger* que sacude su sombrero de vaquero al grito de ¡Yahoo! a medida que cae el proyectil. La metáfora de la caballería que llega al rescate, se transforma así en el mecanismo de crítica hacia las políticas "defensivas".

A lo largo de los 60 se comenzaron a producir películas del oeste en las que se cuestionaba el tratamiento tradicional del enemigo. Estos "antiwesterns" como *Great Sioux Massacre* (1965), o *Little Big Man* (1970), cuestionaban la calidad moral de los vaqueros y trataban de devolver su dignidad al indio. En *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola vuelve a utilizar la metáfora del *ranger* "que perdió un tornillo" en la secuencia del Coronel Killgore que ataca con su sombrero texano una playa del Viet Cong con el fondo musical de "La cabalgata de las valquirias" de Wagner. Una línea de películas sobre Vietnam producidas entre los años 60 y los 90 retomó las dudas sobre la maldad intrínseca del enemigo, y las manifestó separándose de las fórmulas narrativas clásicas de las películas de guerra, aún si no abandonaron otros elementos constitutivos del cine americano<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> "Que perdió un tornillo", como le explica Peter Sellers en su papel de presidente de Estados Unidos al premier Soviético.

<sup>116</sup> En *El cazador* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Pelotón* (1986), *Good Morning Vietnam* (1987), *Full Metal Jacket* (1987), y *Pecados de guerra* (1990), por ejemplo, se trata el conflicto en Vietnam con el esquema de "enemy within" que mencionamos anteriormente (Cf. *supra*

Si bien es cierto que las películas de vaqueros comenzaron a desaparecer de las pantallas en los años 70 y 80, eso no explica completamente el fin del héroe de la frontera como vehículo del discurso bélico. El mito del héroe de la frontera había funcionado como una fórmula para transformar una situación difícil ( de elección, de confrontación) o inexplicable, en una historia con una solución satisfactoria. La personalización del dilema ofrece una solución ilusoria, pero emocionalmente reconfortante. En el caso de la Guerra de Vietnam, y de otros sucesos de los años 60, la confrontación escapó al poder conciliador del mito, pero su arraigo y flexibilidad le permitieron regresar a las pantallas desde finales de los 70 en películas como *La guerra de las galaxias*.

En 1991 Kevin Costner trajo el regreso triunfante de las películas de la frontera con *Danza con lobos*. La película se presenta como una crítica de todos los *westerns* precedentes: un oficial del ejército de la Unión, desencantado del mundo después de la Guerra Civil, pide ir al puesto más apartado de la frontera. Ahí termina integrándose con los indios, que lo acogen cálidamente. En realidad, la película revive el mito de la

---

p.36). Aún si se respetan patrones de la construcción de la historia típica de guerra, como las patrullas de individuos diferenciados, este tipo de películas se separa narrativamente de las otras puesto que el mal no corresponde con el enemigo, aunque sí con el adversario. En otras películas cuyo tema es la Guerra de Vietnam como *El regreso* (1978), y *Nacido el cuatro de julio* (1990), no se trata la guerra (ni los vietnamitas) sino que se concentran sobretodo en las consecuencias personales para los veteranos. *Boinas verdes* (1968), *Uncommon valor* (1984) y *Rambo* (1985), en cambio, tratan de la Guerra de Vietnam siguiendo un patrón narrativo que no se separa mucho de los *westerns* de los 50, o de las películas sobre la Segunda Guerra Mundial.

frontera dándole un giro a los preceptos tradicionales: la civilización sigue estando del lado del héroe que funciona como mediador. Se recogen como antaño las características del "buen salvaje", se resalta la pertenencia a la naturaleza y se rechazan los constreñimientos del "mundo civilizado".

La caballería no llega al rescate esta vez, sino que con el cambio de papeles, debe verse ahora justamente como parte del mundo "salvaje". Sin embargo, al final es el héroe el que logra solucionar de forma personal el dilema y el desencanto al que lo condujo la guerra.

Indiana Jones se reconcilia con el mito de forma ambigua. Toda la película acepta y reconoce que las metáforas no son gratuitas, que remiten a toda una tradición de significado en la que se soluciona mediante ellas la oposición entre el bien y el mal, y se aclara y se define la imagen del enemigo. Sin embargo, la ironía implícita en sus citas nostálgicas, y en el viraje de los patrones clásicos para alcanzar un efecto cómico, vuelve a cuestionar la vigencia de las fórmulas. Cuando se ve a Indiana Jones tratando despectivamente a los salvajes en la selva de Perú, o aniquilando a los nazis con una mano en la cintura, se tolera esa forma de tratar la violencia, pero justamente porque no se trata de una película "seria".

Esta ironía, sin embargo, no es crítica. El mensaje de la película sigue estando dentro de la línea de "creo que sería divertido matar a un árabe"... o algún otro salvaje. Como *La*

*guerra de las galaxias* la película es nostálgica y se refugia en un tiempo pasado aparentemente idílico y armónico, en el cual no era "políticamente incorrecto" matar indios (o árabes) en la pantalla, y los mitos eran efectivamente creíbles.

La oposición entre la "realidad" y la "realidad del cine" es cortante. Aún si la realidad cinematográfica se relaciona con sus tiempos al decir eso justamente: que los mitos no funcionan como antaño y que los problemas vigentes deben quedarse para otra ocasión. Esta ocasión, es para Spielberg, *La lista de Schindler*, en dónde se reevalúa el rol del enemigo y se vuelven a poner a prueba las fórmulas. En el siguiente capítulo se buscará la vigencia de la idea de la guerra defensiva en el tratamiento del enemigo nazi, que esta vez Spielberg procura no tratar como caricatura, y se hará una relación entre esta interpretación de Spielberg con los cambios históricos y teóricos del tratamiento del enemigo entre principios de los 80 y principios de los 90.

## Capítulo 3

**LA LISTA DE SCHINDLER**  
***Todos necesitamos un enemigo***

Hacia la mitad de *La lista de Schindler*, Amon Göth, oficial de la SS, se prepara para coordinar el desalojo del ghetto judío de Cracovia en 1943. Antes de hablarle a sus hombres de lo que habría de ser "un día histórico para la humanidad: el fin de una Cracovia judía", Göth se rasura frente al espejo. La toma se interrumpe para dejar su lugar a la imagen de Schindler que, a su vez, se ve frente al espejo en el momento de acicalarse en la misma mañana. Por un momento, las imágenes de Göth y Schindler se ven contrapuestas; reflejadas una en la otra, invertidas en el espejo.

El reflejo nos muestra la separación entre los dos personajes, pero también un eje que los une irremediabilmente. La contraposición de sus intenciones y actos frente a los judíos, los separa de forma radical. Mientras que Schindler hará todo lo que esté en sus manos para salvar el mayor número posible de "obreros" judíos, Göth llevará hasta el límite su convicción de acabar con ellos como individuos y como pueblo. Sin embargo, esta diferencia es precisamente lo que los vincula en la narración. Uno se mide por contraposición al otro, y su presencia sólo es significativa en términos del antagonismo que se establece entre los dos. Como se sugiere en la secuencia de los espejos, uno es la imagen invertida del otro.

De esta forma, los reflejos nos remiten al antagonismo entre dos campos, y por extensión, a la contraposición del amigo frente al enemigo. Sin embargo, aunque la narración presenta claramente una relación de opuestos, estrictamente Schindler y Göth están en el mismo bando. Ambos son miembros del partido nazi y todas las relaciones entre ellos son cordiales. En la película no hay enemigos, sólo víctimas y victimarios. Las contradicciones, los enfrentamientos, y las vicisitudes que le dan forma a la narración están contenidas en un medio en el que todos son "amigos".

No obstante, las referencias externas a las que nos remite la narración se relacionan con la dicotomía amigo/enemigo. Los hechos retratados en la película suceden exactamente entre 1939 y 1945, los años de duración de la Segunda Guerra Mundial y de la ocupación nazi en Polonia; y el antagonista del héroe es un oficial de la SS --figura arquetípica del enemigo en el cine estadounidense. Es cierto que la imagen de un ejército enemigo no aparece en ningún momento, y que por ende no se pueden distinguir campos opuestos, pero todos los detalles de la narración hacen que el espectador entre en un espacio que le resulta naturalmente hostil. Los personajes y acontecimientos que aparecen en la pantalla tienen una carga simbólica tal, que aún si no existe una oposición explícita, la audiencia sabe que se encuentra en territorio enemigo.

Hay entonces una ambigüedad en el concepto del enemigo. Este se intuye a todo lo largo de la película pero no se

presenta explícitamente. Por otra parte, un nazi (que es sin duda una representación clásica del enemigo en el cine de Hollywood) es el héroe de la historia. Esta relación difícil entre nazismo y enemistad se ha interpretado como un intento de Steven Spielberg por darle profundidad a sus personajes, y presentarnos de cerca los dilemas morales en uno de los momentos más trágicos y complejos de la historia de este siglo.<sup>117</sup> En este capítulo se arguye, sin embargo, que la ambigüedad no viene de la complejidad de los personajes en sí, sino de su tratamiento en la narración. Las formas narrativas clásicas de presentar el enemigo permanecen casi intactas, mientras que el contexto cambia de forma sustancial. La ambigüedad no surge tanto de las acciones del personaje de Schindler, como de la confusión del espectador al sentir que la retórica de la película le pide que se identifique con el héroe, que esta vez es un nazi.

Es especialmente significativo que estos cambios importantes en la representación del enemigo sucedieran en una película producida en 1993. La imprecisión de las enemistades permeaba el mundo desde principios de la década, y en especial a partir de 1991 y la disolución de la Unión Soviética. El "Nuevo Orden Mundial" no resultó tan claro como lo planteaba Bush después de la guerra contra Irak. Las relaciones internacionales y las perspectivas de su desarrollo parecían inestables y sobre

---

<sup>117</sup> Ver por ejemplo James Berardinelli "Schindler's List", <http://movie-reviews.colossus.net/movies/s/schindlers.html>, 1993, p. 2, y Cannon Damian, "Schindler's List (1993)", [http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Schindler\\_List.html](http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Schindler_List.html), 1997, p. 2.



todo, inciertas. Puede haber una relación entre la forma de presentar al enemigo en *La lista de Schindler*, y el fin de la guerra fría. El vínculo, sin embargo, no es causal. Como se vio en el capítulo 1, sería demasiado simplista atribuir a los acontecimientos mundiales el significado de los conceptos en una película determinada. Para esto es necesario recurrir a las características particulares del cine, al desarrollo y transformación de la narrativa cinematográfica; y ver de qué forma se relacionan estas con el entorno, y cómo cambiaron de un momento histórico a otro.

Para abordar este problema, hay que tomar en cuenta que a diferencia de otras películas de Spielberg, *La lista de Schindler* es muy compleja por el tipo de problemas a los que se dedica, y porque la forma de abordar los temas no es tan transparente como la de sus películas de acción.<sup>118</sup> Sin embargo, comparte con las otras una forma particular de expresión, que puede resumirse en el tipo de retórica y de las formas de narración. Spielberg utiliza estas herramientas muy eficientemente, y quizá se deba a ello que la película tuvo tan buena respuesta de la audiencia estadounidense (A pesar de que

---

<sup>118</sup> Las películas de Spielberg se pueden clasificar en dos grandes líneas. Por una parte están sus grandes éxitos de taquilla: películas de acción con énfasis en los efectos especiales y guión ligero, destinadas a la mayor cantidad de público posible y con pocas "pretensiones artísticas": *Tiburón*, *Encuentros cercanos del tercer tipo*, *Cazadores del arca perdida*, *E.T.*, *Indiana Jones y el templo de la perdición*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *Hook*, *Parque Jurásico* y *El mundo perdido*. Por otra parte están las películas que Jonathan Rosenbaum califica de "grandes apuestas por el Óscar", en las que trata temas controvertidos o más complejos, con guiones más trabajados, como *1941*, *El color púrpura*, *Siempre*, *El imperio del sol*, *Amistad*, *La lista de Schindler*, y *Rescatando al soldado Ryan*.

se trata de un filme en blanco y negro, de más de tres horas de duración, la película tuvo una magnífica entrada de taquilla, así como siete premios Oscar -- incluyendo mejor película y mejor director-- y alabanzas uniformes de la crítica).

Por otra parte, no se puede perder de vista que cualquier película sobre el Holocausto es intrínsecamente compleja: la sola mención de esos sucesos vincula a la película con debates históricos y filosóficos, y evoca susceptibilidades, que a su vez remiten a problemas actuales. Además, *La lista de Schindler* se incluye en una serie de películas que aparecieron a principios de los 90, en donde se busca utilizar al cine para replantear la historia. Como *JFK*, de Oliver Stone y *Malcolm X* de Spike Lee, esta película dedica más de tres horas a abordar problemas históricos que remiten a aspectos controvertidos del presente. La película, además, es la adaptación de una novela basada en hechos reales. La adaptación de la novela al guión es en sí un problema difícil e interesante. Estos aspectos de la película hacen que un análisis completo sea particularmente difícil, aún si se deja de lado el aspecto emocional y los elementos estéticos. Por esas razones, en este capítulo intentaré concentrarme solamente en el concepto y la representación del enemigo, y relacionarlo-- por medio de las herramientas teóricas presentadas en los capítulos anteriores-- con el fin de la Guerra Fría, aún si se dejan fuera explícitamente algunos aspectos importantes de la obra.

La película está basada en una novela de Thomas Keneally. En ella se relata la historia de Oskar Schindler (Liam Neeson), un austriaco católico nacido en Checoslovaquia, que se enriqueció usando mano de obra judía durante la ocupación de Polonia en la Segunda Guerra Mundial. Schindler obtuvo a sus trabajadores de entre los judíos forzados a mudarse al ghetto de Cracovia. Uno de ellos era el contador Itzhak Stern (Ben Kingsley) quien administraba la empresa, y ayudó a Schindler a conseguir capital para echar a andar su fábrica. Schindler estableció excelentes relaciones con los oficiales del ejército alemán y la gente de la SS, especialmente con Amon Göth (Ralph Finnes), el comandante del campo de trabajo de Plaszow, a donde se llevaron los judíos restantes de la evacuación del ghetto. Con la anuencia de Göth, Stern ayudó a Schindler a instalar una segunda planta dentro del campo de trabajo. Cuando las autoridades ordenaron cerrar Plaszow, para mandar a todos los judíos al campo de exterminación de Auschwitz, Schindler utilizó su fortuna para comprar a sus trabajadores mediante sobornos y reacomodarlos en una planta de manufactura de municiones en Checoslovaquia. En esa planta los protegió y los mantuvo hasta el fin de la guerra, cuando fueron liberados por el ejército ruso.

Este capítulo se divide en dos partes, en la primera se arguye que en *La lista de Schindler* se conservan formas retóricas clásicas del cine y de la literatura estadounidenses para estructurar al enemigo en la narración, pero al

desplazarlas a un contexto extraño se vuelve ambiguo el concepto y la representación del enemigo. En la segunda parte se discute cómo la ambigüedad no remite a la falta de un concepto claro de la enemistad en la narrativa cinematográfica, sino al nuevo tipo de relación que se establece con la idea del enemigo al final de la Guerra Fría.

### 1. Una historia exitosa del Holocausto

"Las estructuras ideológicas de las películas de Spielberg, 'arrastran' al espectador dentro de un mundo de lo evidente que afirma la presencia del espectador (aún si trata de disolverla), afirma que lo que el espectador siempre ha creído o deseado es correcto y accesible, mientras que en el proceso le da a la audiencia emoción y comodidad. Las películas no ofrecen nada nuevo además del espectáculo, nada que el espectador no desee ya, y no esté dispuesto a aceptar inmediatamente. Ese es su poder conservador que se ha extendido a lo largo y ancho de todo el cine de los 80".<sup>119</sup>

En sus películas, Steven Spielberg se ha caracterizado por conservar un estilo reconociblemente "hollywoodense", y una retórica consecuente con él. No obstante, en *La lista de Schindler* el resultado que se obtiene al utilizar estos instrumentos para relatar la historia, no es la transparencia -

---

<sup>119</sup> Robert Phillip Kolker, *A Cinema of Lonliness*, 1988, cit. por Rosebaum, art. cit., p. 98.

- que se veía como uno de los objetivos más importantes en los melodramas tradicionales. Por lo menos en lo que se refiere a la construcción de la imagen del enemigo, la contraposición del estilo narrativo tradicional con los referentes históricos produce un efecto de opacidad.

Los acontecimientos del Holocausto se concentran y desplazan hacia un melodrama personal. Al hacerlo, los conceptos de amistad y enemistad, así como de bien y mal que se han construido en la historiografía y la cultura popular acerca del Holocausto, se confunden. En su intento de contar la historia de Schindler como la de un héroe hollywoodense, se trata de simplificar demasiado la figura de su contraparte. Utilizando la propuesta teórica que se presentó en el capítulo anterior, se intentará ver cómo en *La lista de Schindler*, al conservar fórmulas retóricas tradicionales para estructurar al enemigo en la narración, se fuerza su figura hasta volverlo ambiguo.

(A)

El efecto que se produce al transformar una historia cualquiera (en este caso los hechos históricos dramatizados en la novela de Thomas Kenneally) en una narración que se ajusta a las formulas míticas americanas, es que sólo existen tres personajes posibles: El héroe, la víctima y el victimario. Todas las dificultades y las soluciones que le dan cuerpo y coherencia a la historia se estructuran por medio de las relaciones de estos tres personajes.

La más tradicional de las historias que involucran esta trilogía es la de la cautividad.<sup>120</sup> La víctima — que es en general una mujer— debe ser rescatada de las manos del villano -- que es tradicionalmente un indio, u otro "malvado". El héroe debe relacionarse y desplazarse fácilmente en el ámbito de su enemigo para poder liberar a la víctima. Además de otras características importantes, los héroes míticos deben poder moverse entre dos mundos.<sup>121</sup>

El melodrama que estructura a *La lista de Schindler* tiene también sólo tres personajes importantes. Su misión en la narración se ajusta a la descrita por Richard Slotkin. En la película se mencionan sólo superficialmente las historias personales de los judíos del ghetto.<sup>122</sup> A lo largo de la historia se van uniformando como *Schindlerjuden* y su historia se vuelve colectiva. El único personaje que destaca entre ellos

---

<sup>120</sup> Los primeros textos populares que pretenden tener un sentido narrativo y establecer ciertos límites alrededor de la experiencia aún no americana fueron los relatos de cautividad, especialmente las experiencias del cautiverio de mujeres blancas [...] En cuanto a la forma, los relatos de cautiverios no se limitaron a destacar el salvajismo y las rapiñas de los indígenas. Fueron los primeros mitos originales del relato bélico, pues al asignar a los indios el papel de invasores que irrumpían por la fuerza en el interior de un mundo colonizado, tornaban vana la necesidad de ciertos tipos de explicación. James D. Hart, *The Popular Book: a History of America's Literary Taste*, cit. por., Engelhardt, *op. cit.*, p. 42.

<sup>121</sup> Los héroes míticos de la narrativa americana, permiten la solución de dicotomías. Slotkin habla ampliamente del héroe cazador. Cf. cap 2, p. 76.

<sup>122</sup> Entre otras se distinguen a lo largo de la película las caras de Danka Dresner y su familia, la de los Pffeferberg, una pareja que contrae matrimonio en el campo, la de un rabino que escapa por poco en un encuentro con Göth, y las de algunos niños. Sin embargo, a excepción de la historia de Helen Hirsch, (que se tratará mas tarde) las historias no son importantes para la narración en su conjunto.

y que de cierto modo los representa es Itzhak Stern. Stern funciona como referente y personifica a la víctima.

Por otra parte, nos encontramos con los personajes de Schindler y Göth que son evidentemente el héroe y el villano. Schindler es el héroe en torno a quien giran los acontecimientos, su experiencia y su transformación son el eje central de la película. A pesar de que Schindler no es un militar o miembro de la SS, pertenece al partido nazi, pero el hecho de que no lleve uniforme nos permite distinguirlo y separarlo de los otros que se identifican claramente como enemigos. Göth finalmente, es el villano. Como comandante y responsable del campo de trabajo es él, dentro de la narración, el responsable directo de la cautividad de la víctima (o víctimas). Por otra parte, es el único antagonista visible de Schindler; es con él con quien el héroe debe ajustar cuentas, y es él quien recibe su merecido al final de la película (en la secuencia final sólo se relata el destino de Göth, que fue juzgado y condenado a muerte por crímenes contra la humanidad, a pesar de que fueron otros los responsables directos de la evacuación del ghetto de Cracovia y de la suerte final de los judíos de Schindler).

Como se vio en el capítulo anterior, el antagonista del héroe se equipara al enemigo en cierto tipo de películas de Hollywood. Pero el enemigo no lo es automáticamente, sólo por contraponerse al héroe. La narración exige que el enemigo tenga ciertas características negativas que justifican la acción

agresiva del héroe contra él. Aún si en la película no es Schindler el que se encarga de castigar al villano personalmente, la narración justifica la hostilidad de la audiencia volviendo al enemigo un "salvaje", y *adjudicándole las características de maldad que se asocian con él.*

Göth es intrínsecamente cruel, y tiene además otras características que lo deshumanizan: es insensible, pero también irresponsable porque no comprende racionalmente el alcance de sus actos. En la escena en la que escoge al azar para disparar desde su casa contra internos del campo<sup>123</sup>, se le describe como niño.<sup>124</sup> Como en otras narraciones el villano se vuelve un "salvaje", completamente fuera de la razón y por lo tanto de las reglas y de las normas del mundo civilizado; esa es la causa de que sea capaz de una crueldad que trasciende lo concebible racionalmente, y es por eso que merece ser muerto sin posibilidad alguna de perdón.

---

<sup>123</sup> El efecto que produce en el espectador la muerte de los judíos escogidos al azar por Göth, es mucho más fuerte que el de las muertes en otras películas, aún si en esta escena la descripción de la muerte no es más explícita que en otras ocasiones. Este efecto radica en parte en la "seriedad" de la película, es decir, el tipo de narración nos pide que veamos a las víctimas como seres humanos reales más que como actores. Sin embargo, el efecto de crudeza radica sobre todo en que los que mueren no son enemigos sino "amigos". Los judíos son víctimas, personajes de "nuestro bando", mientras que en otras películas las muertes "indoloras" se infligen al enemigo cuya muerte está justificada. Las muertes de los internos del campo nos resultan mucho más chocantes que la ejecución de Göth al final de la película, aún si esta es más explícita y dolorosa visualmente. Los términos de la narración hacen que las muertes de "aquellos que lo merecen" sean asimilables y menos duras que las muertes "injustificadas".

<sup>124</sup> La mujer que duerme con él le dice "Amon, you're such a child", más tarde Schindler se excusará por él ante Stern diciendo que es la guerra la responsable de su comportamiento. En otras circunstancias Göth sería un tipo normal "It is the war that brings the bad part out of him, never the good, always the bad."



Como los héroes tradicionales, Schindler puede ser parte del territorio "indio" en el que se encuentra Göth; es decir, sus características personales le permiten pertenecer y relacionarse con las fuerzas que tienen a la víctima en cautiverio. Schindler puede transitar entre su mundo y el mundo salvaje, sin perder por eso su pertenencia al mundo civilizado. La víctima también pertenece a la civilización, y es con ella con quien se identifica la audiencia. Aunque Schindler sea nazi y conviva con los oficiales de la SS, todas las pautas narrativas a las que estamos acostumbrados nos indican que él no es como ellos. Las relaciones que se establecen entre estos tres personajes nos llevan poco a poco hacia la solución satisfactoria de la historia, una conciliación de los opuestos, el advenimiento de lo imposible, y finalmente un final feliz.

La característica principal que permite reconocer a *La lista de Schindler* como un melodrama hollywoodense, es la persistencia del final feliz. Por raro que pueda parecer, Steven Spielberg se las arregló para dirigir una historia de éxito a partir de la experiencia fatídica del Holocausto, una historia que lleva implícito un final satisfactorio para el espectador. En la última parte de la película, por ejemplo, nos enteramos que el tren que debía conducir a todas las trabajadoras de Schindler a la nueva planta en Moravia, se confundió por un error burocrático y se dirigió a Auschwitz. En una de las escenas más impresionantes, la cámara nos lleva junto con las mujeres al interior de una cámara de gas, pero

gracias a Schindler, "en el momento decisivo, en el que, en la realidad, habría salido el gas Zyklon B de los orificios de las regaderas, llueve en su lugar agua sobre los cuerpos desnudos, un flujo purificador y redentor".<sup>125</sup>

Como explica Robert S. Leventhal en su ensayo sobre la película, esa secuencia es un ejemplo de cómo se desplaza el Holocausto a un segundo plano. Ya que el Holocausto se trata primordialmente de los hechos que llevaron a la muerte a millones de personas, concentrarse en las historias de unos cientos de sobrevivientes traslada el punto focal hacia el melodrama personal: " la película limpia al genocidio de su horror descarado, y eufemiza ese horror en la figura del sobreviviente. Sólo se nos muestran unas miradas a la verdadera suerte de la mayoría de los judíos este europeos cuando una de las mujeres voltea por un segundo hacia el humo de la chimenea del crematorio".<sup>126</sup>

Como vimos en el primer capítulo, la historia del héroe es el ámbito en el que se permiten las soluciones a dicotomías que de otra forma crearían dilemas irresolubles. En *La lista de Schindler* no hay decisiones difíciles como en otras películas que tratan el tema del Holocausto, como en *La decisión de Sofía* (en donde una mujer se ve obligada a escoger uno de sus dos hijos, según la lógica impuesta por el régimen), o *Caza de sabuesos* (en dónde algunos habitantes de un poblado austriaco

---

<sup>125</sup> Robert S. Leventhal, "Romancing the Holocaust, Spielberg's Schindler's List", University of Virginia Resources, <http://jefferson.village.virginia.edu/holocaust/schinlist.html>, p.2.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 6.

optan por proteger a algunos soldados rusos arriesgando así su propia vida), por ejemplo. La solución mítica por medio del melodrama oculta todas las oposiciones y hace aparecer la solución final como fatídica. Se pueden soportar las escenas de violencia de parte de Göth porque se sabe de antemano que las víctimas habrán de salvarse y el villano tendrá su merecido.

En la secuencia final de la película se restaura el color. En esta última escena los actores van de la mano de las personas que inspiraron sus personajes, hasta la tumba de Schindler en Jerusalén. Mediante el mecanismo retórico del uso del color se trata de volver "realidad", el final feliz. Los últimos títulos dicen: "Hoy quedan menos de 1000 judíos en Polonia. Hay más de 6000 descendientes de los judíos de Schindler." De esta forma se muestra la necesidad de la narración por conciliar opuestos y ofrecer una solución casi "mágica" a un problema que de otra forma sería fatal e irresoluble.

El destino del enemigo y su tratamiento a lo largo de la película se amolda también a este mecanismo. Como expresa Engelhardt; en el cine estadounidense todos los actos del enemigo, todos los golpes y las derrotas que inflija al campo de los "amigos" (al cual siempre pertenece la víctima), se redimen con la inevitable victoria final expresada en el final feliz.

Otro de los mecanismos de la narración que simplifica la descripción del villano y facilita su asimilación con la idea

del enemigo, es la identificación de la audiencia con el héroe. La primera secuencia de la película nos lleva a la habitación de Schindler, y antes de que podamos ver la cara del personaje se muestran sus hábitos y su ropa. Finalmente, en un acercamiento de la cámara podemos ver sus ojos, y desde ese momento sabemos que la historia está contada desde su punto de vista.<sup>127</sup> Mediante estos mecanismos la audiencia sabe de antemano que Schindler está de nuestro lado, y por lo tanto, del lado de la víctima. El alfiler de oro con la svástica que lleva Schindler en la solapa no es suficiente para convencer al público de que Schindler es un nazi.

Y sin embargo, Schindler es un nazi. Al llevar la fórmula clásica de tres personajes y un melodrama que se puede resolver mediante soluciones míticas, a un contexto tan extraño, la fórmula lleva hacia una confusión de los conceptos de bien y mal, y de amistad y enemistad.

(B)

En el capítulo anterior vimos cómo mediante un desplazamiento del melodrama clásico de la frontera hacia otro contexto histórico o espacial, se puede lograr que el enemigo se transforme en un "indio". Es decir, que adopte las características contrapuestas a la civilización que se les

---

<sup>127</sup> Esto se logra mediante el mecanismo tradicional de campo y contracampo: primero se muestran los ojos del personaje, y el contracampo nos indica después lo que éste ve. Este es el mecanismo retórico tradicional de identificar a la audiencia con el personaje principal. "of all the components of the American's Cinema formal paradigm, the most important is the shot-reverse shot figure based on eyeline matches" (Ray, *op. cit.*, p. 39), cf. *infra* p. 159.

asignaban a los indios americanos en las narrativas de la frontera. En *Cazadores del arca perdida*, por ejemplo, los nazis se convierten en salvajes ante la pose de vaquero de Indiana Jones. En *La lista de Schindler* nos encontramos con un mecanismo parecido pero invertido: el nazi se convierte en el héroe.

La identificación de la audiencia con el personaje de Schindler lo transforma casi automáticamente en un héroe de corte estadounidense. Otras de sus características, (la libertad con la que se mueve en el territorio hostil, su deseo de libertad, el miedo al matrimonio y a la vida sedentaria, así como una negativa original frente al compromiso que se transforma a lo largo de la historia en un imperativo moral de participación) lo vuelven semejante a otros héroes típicos de Hollywood en su época dorada.<sup>128</sup> A pesar de que en la película se nos recuerde constantemente la filiación política de Schindler, la narración lo separa radicalmente de ella.

Este mecanismo, sin embargo, genera un conflicto. Si el nazi es el héroe, "uno de los nuestros" ¿Quién es el villano? ¿Dónde queda ahí la referencia del enemigo? También es la narración la que se encarga de transformar al antagonista en enemigo. Para este paso es fundamental el personaje de Helen Hirsch. Helen es una de las internas del campo de trabajo que Göth escoge como su sirvienta. Desde el primer momento Göth siente atracción sexual hacia ella, pero un rechazo. a su

---

<sup>128</sup> Cf. *supra*. p. 63, ver también Ray, *op. cit.*, cap. 2.

condición de judía, que manifiesta con malos tratos y golpizas. El enemigo se define de esa forma como una amenaza contra la mujer cautiva. Así se le relaciona directamente con otras narraciones ancladas en la memoria histórica y la literatura estadounidense.

Desde los relatos de la guerra del rey Felipe<sup>129</sup>, pasando por las historias sobre los españoles en 1898, hasta llegar a la primera guerra mundial y las descripciones cinematográficas del Kaiser como libidinoso y abusivo,<sup>130</sup> las figuras narrativas del enemigo se identifican como un peligro sexual para la mujer cautiva. A diferencia de *Cazadores del Arca perdida* o de *La Guerra de las Galaxias*, en *La lista de Schindler*, decir nazi, o presentar la imagen de una capa negra no es suficiente para significar enemigo, por eso se utilizan herramientas clásicas que permiten identificar a Göth como "salvaje" y "malvado". Sin embargo, al desplazar la imagen del héroe hacia el nazi, y la del villano hacia el psicópata surge una ambigüedad. ¿Puede el bueno ser el enemigo en la narración cinematográfica? ¿Puede un enemigo ser bueno?

La esquematización de bien y mal según las líneas de la amistad y la enemistad, no es exclusivamente un instrumento del cine. Esta polarización es una constante de la retórica de guerra estadounidense. Cuando la película desplaza los

---

<sup>129</sup> Ver *supra* nota 4, y Richard Slotkin y James K Folsom, comps., *So Dreadful a Judgement: Puritan responses to King Philip's War 1676-1677*, Middletown, Wesleyan University Press, 1978.

<sup>130</sup> Isenberg, *op. cit.*, p. 147.

conceptos, genera también, para la audiencia, una confusión con los esquemas de la guerra en general.

A pesar de que la actitud de Estados Unidos en la conducción de sus relaciones exteriores ha sido, en la mayoría de las ocasiones, más apegada al realismo político que al credo liberal, es un hecho que la retórica que respalda hasta ahora a las guerras que Estados Unidos ha luchado (incluyendo a las guerras indias en el siglo XIX) entra dentro de la lógica liberal clásica tal y como se acuñó en el discurso político norteamericano.<sup>131</sup>

"Es una característica de la cultura democrática y liberal que se conciba a la paz como una condición normativa. Las guerras sólo pueden lucharse si existe un 'principio moral universal' que lo requiera, como la preservación de la paz, la supervivencia de la democracia, etcétera. Una vez que ha comenzado la guerra, sólo la victoria total justificará el uso de la fuerza militar".<sup>132</sup> La guerra no se justifica más que en el caso de una "cruzada moral", o de la legítima defensa. Partiendo de este argumento, las guerras comenzadas siempre se consideran justas, y no distinguen entre el mal y el enemigo.

Esta forma de concebir la guerra pide irremediabilmente que haya una victoria total, o por lo menos a la erradicación

---

<sup>131</sup> "Ante todo, la política norteamericana ha marchado al son del redoble del tambor del idealismo wilsoniano, desde su decisiva presidencia y sigue marchando así hasta hoy" (Henry Kissinger, *La Diplomacia*, trad. M. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 24.)

<sup>132</sup> John Spanier, *The Truman - Mac Arthur Controversy and the Korean War*, cit. por Michael Walzer, *Just and Unjust Wars*, Nueva York, Harper Collins, 1992, 2ª ed, p. 111.

de la fuente del mal. En el caso de la Segunda Guerra Mundial, las características del enemigo y la equiparación de éste con una fuerza intrínsecamente "mala"<sup>133</sup> requerían la eliminación del partido nazi. Un nazi era malo por definición, según la lógica de la retórica de guerra.

La indefinición del bien y el mal en la película se extiende hacia otros espacios que no son estrictamente los de la guerra. Como se mencionó en la primera parte, la película no muestra ningún enemigo (aunque toda la acción se desarrolla precisamente en el campo enemigo). La ambigüedad del bien y el mal se mantiene en aspectos de la vida cotidiana del héroe y el villano. Schindler es al mismo tiempo nazi y héroe; cómo nazi - y enemigo, y por ende, malo- se le permite realizar acciones moralmente reprochables ( cómo enriquecieres con la mano de obra judía, ocupar el departamento de judíos desplazados al ghetto, y acudir frecuentemente a las fiestas de los oficiales de los SS dentro de un campo de concentración), pero como héroe se le mantiene lejos del asesinato.

Fuera del asesinato, hay una confusión generalizada de lo que es bueno, lo que está mal y lo que pertenece al ámbito de cada personaje. La corrupción parece ser una salida respetable para Schindler. En otra secuencia Schindler intenta convencer a Göth de no matar indiscriminadamente utilizando valores que no se utilizan tradicionalmente cuando se habla del poder y la justicia ("matar a un judío no tiene nada de sorprendente, eso

---

<sup>133</sup> Walzer, *op. cit.*, p. 113.



es justicia. Pero perdonarle la vida... perdonarla, eso es poder, Amon").

La indefinición de valores, empero, no corresponde solamente a la de personajes complejos que reaccionan humanamente entre el bien y el mal. Como vimos anteriormente, la polarización entre Göth y Schindler está definida por la narración y desde el primer momento, para generar una oposición relativamente plana entre el héroe y el villano (desde la primera toma se sabe que Schindler es "bueno" y que lo continuará siendo hasta el final, y desde que aparece Göth es evidente que al final habrá de "recibir su merecido"). La confusión viene de una separación explícita del enemigo y el villano, y la introducción de elementos extraños en la fórmula tradicional de amigo y enemigo en el melodrama.

Entre estos elementos destaca la introducción de las ideas del "intercambio" y la "inversión" como salida viable para una situación difícil. Incluso para una del tamaño del Holocausto. "Incluso en la cara del asesino en persona [Rudolf Höss, comandante de Auschwitz] el nombre del juego es intercambio: diamantes judíos como riquezas portables que le faciliten el escape al comandante, contra la suspensión de la muerte segura para ciertos judíos. La película opera constantemente alrededor de los temas de economía, capital, inversión y alto rendimiento[...]"<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Leventhal, art. cit., p. 3.

En la película la libre empresa se presenta como redentora. Es gracias a la fábrica y a la lógica del intercambio que los judíos logran salvarse. Por una parte, el totalitarismo aparece como una estructura corrompible, en la que Schindler puede irrumpir por medio del dinero y el libre cambio,<sup>135</sup> y por otra, se trata de explicar el Holocausto como una irracionalidad económica. En un momento una de las mujeres del campo trata de consolar a las demás para que no creyeran los relatos sobre las cámaras de gas: "No pueden matarnos, somos su fuerza de trabajo. ¿Para que se habrían tomado la molestia de formar una fuerza de trabajo sólo para eliminarla? No pueden matarnos, somos muy importantes para ellos". De ese modo, el horror, y los motivos de fondo para una enemistad total se reducen a la falta de racionalidad económica. A la larga esto hace que la maldad --que

---

<sup>135</sup> Las interpretaciones tradicionales del Totalitarismo, como la de Hanna Arendt y la de Carl Frederich, señalan una completa unidad en la estructura de un estado totalitario que no podría tolerar fisuras, como por ejemplo la corrupción. Para Hanna Arendt el éxito del totalitarismo depende de la transformación radical de los valores y la introducción de los nuevos valores del régimen hasta el espacio más profundo de la vida privada de los individuos atomizados (Hanna Arendt, *Los orígenes del Totalitarismo*, trad. G.Solana, Madrid, Alianza, 1981, p.628). Sin embargo a partir de los años 60 se publicaron otras interpretaciones que negaban que hubiera existido un totalitarismo integral, que representaría el mal absoluto. Dentro de estas nuevas interpretaciones se encuentra el trabajo de Brezinski y Hélène Carrère d'Encausse que hablan de sociedades permeadas por la ideología del partido pero que conservaban formas de auto organización y reivindicaciones de autonomía (Pierre Birnbaum, "Critiques du Totalitarisme", en Pascal Ory, *Nouvelle histoire des idées politiques*, Paris, Hachette, 1987, p. 731) El Totalitarismo que se muestra en la Lista de Schindler y los valores que el personaje retiene corresponden a la segunda interpretación. Esto es también contradictorio ya que Spielberg expresó su deseo de crear una película del Holocausto justamente en contra del revisionismo (Sklar op.cit., p. 368). Su tratamiento de Göth, por otra parte, insiste en el tratamiento de la policía del tercer Reich como la encarnación del mal.

se había equiparado ya con la enemistad-- se vuelva equivalente de "bad business".

En los años 60 y principios de los 70 hubo en Hollywood una crisis de la forma. Pero aun si los guionistas y los directores no encontraban fórmulas y herramientas narrativas suficientemente eficientes para llevar su mensaje, este parecía más o menos claro. Hollywood no podía adecuar sus viejas formas a nuevas ideas y claras demandas, sobre todo de la juventud. A principios de los noventa, y en esta película en particular, se ve la certidumbre de la forma que dominó la década de los 80, y sin embargo parece haber una indefinición e incertidumbre en el fondo.

## 2. Enemigos de la humanidad

"Después de todo, la paranoia es nuestro primer producto de exportación: todos necesitamos un enemigo", dice un productor de Hollywood al inicio de *El final de la violencia* de Wim Wenders. Tanto en Hollywood como en la vida internacional el enemigo sigue presente. Pero no es claro quién es, ni de donde viene "Lo que tiene de especial un ataque repentino es que no sabes de donde puede venir, pero probablemente no sea de donde te lo esperas, y eso te vuelve paranoico" continua explicando el productor Mike Max.

La indefinición de la procedencia del ataque posible, así como de la identidad del enemigo, nos muestra que la ambigüedad

y la indefinición están siempre presentes: pero no cuando se piensa en el "otro", sino en la interpretación del "nosotros". En *La lista de Schindler* lo que causa la confusión, como vimos en la primera parte, no son las características de Göth, sino las de Schindler.

(A)

La forma y las características de la figura del enemigo parecen permanecer en *La lista de Schindler* sin ninguna transformación radical. Hay una clara certidumbre en la forma. En esta película el enemigo sigue siendo "el malvado", de tal forma que se pueden aplicar a él las características que la narración exige para el arquetipo del enemigo: el salvaje amenazador, incluso si es necesario transformarlo o reinventarlo para satisfacer la fórmula. "La descripción de Amon Göth como un psicópata sexual --en un momento se le ve con su novia en su villa, o coqueteando con su sirvienta judía, y en el siguiente lo vemos disparando arbitrariamente a una mujer desde su terraza o golpeando a Helen-- contradice lo que se sabe del nazismo desde la publicación de *Eichman en Jerusalén*, de Hanna Arendt; que los oficiales de la SS no eran, por mucho, psicópatas sádicos. Al patologizar a Göth como sádico, al demonizarlo y convertirlo en un monstruo se pierde precisamente la parte más preocupante de lo que sabemos sobre los criminales nazis: es decir que en la gran mayoría de las ocasiones estos casos no eran 'aberrantes', sino que generalmente se trataba de oficiales

de estado, comprometidos y respetuosos de la ley que llevaban a cabo las ordenes superiores".<sup>136</sup>

El enemigo en la película responde a la retórica bélica de la que hablamos en el capítulo anterior, (transformar en salvaje al enemigo) pero la trasciende. Mientras que en *Cazadores del arca perdida* era suficiente con mostrar los uniformes para que identificáramos al enemigo, (así como antes las plumas y las caras pintadas de los indios), aquí es necesario volverlo loco. En 1941 se podía evocar el nazismo como un proyecto histórico contrapuesto y amenazante al de Estados Unidos (la "civilización), y en 1945 como en 1982 también se podía hablar de defensa, pero en 1993, la falta de un referente estable y preciso de la enemistad hace necesario que se agreguen otros elementos para justificar una enemistad absoluta. En este caso la locura parece ser muy útil.

El discurso bélico acudía tradicionalmente a todo aquello se interponía a la "civilización" (en el discurso cinematográfico, por lo menos, esta se refería a una mezcla vaga de los conceptos que constituían el "american way of life" o el "credo americano"<sup>137</sup>). La justificación de las guerras, como ya hemos visto, concordaban con una adaptación liberal de las nociones religiosas de la guerra justa.<sup>138</sup> Después de la guerra

---

<sup>136</sup> Leventhal, art. cit., p. 4.

<sup>137</sup> "The American creed can be described in five terms: liberty, egalitarianism, individualism, populism and laissez-faire". Lipset, op. cit., p.19.

<sup>138</sup> "De cierto modo, toda la tradición de la guerra justa, desde la Grecia antigua hasta los tiempos modernos forma una red intrincada pero sin rupturas (seamless) [desde entonces hasta ahora] la guerra se entiende como una función de la divina providencia diseñada para

fría, cuando la amenaza de "revolución" como proyecto antagonista se separó de la capacidad militar de la Unión Soviética, la idea de Guerra Justa se redujo a la defensa. Los proyectos ideológicos opuestos dejaron de parecer buen sujeto de retratos en el cine... y de pronto se volvió menos convincente el enemigo total. Hollywood se encontró de pronto sin indios. Ahora ¿quién se opone al justo orden de democracia, progreso y libre mercado? Sólo un loco.<sup>139</sup>

---

castigar el pecado y el crimen" (Frederick H. Russell, *The Just War in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p.292) , como se vio en el capítulo anterior los puritanos de Nueva Inglaterra utilizaron ejemplos del antiguo testamento sobre guerras justas luchadas por los israelitas y de sacerdotes que utilizaron la ayuda de reyes para castigar a los enemigos de la fe. Este tipo de discurso, se continuo usando a lo largo del siglo XIX y el XX pero con adaptaciones a la ideología liberal. Antes de la entrada de Estados Unidos a la Primera guerra Mundial, Wilson "haciendo eco a Immanuel Kant, más de un siglo después, arguyó que sólo un gobierno democrático podía desarrollar una política exterior pacífica" y que Estados Unidos entraría a la guerra en una cruzada por la paz. (Iriye, *op. cit.*, p. 41)

<sup>139</sup> A partir de finales de los 70 y en especial después de la Guerra del Golfo de 1991, parece haber una corriente de opinión que ve en el Islam un posible enemigo para Estados Unidos. "Durante varias décadas se ha librado en Estados Unidos una guerra cultural contra los Arabes y el Islam: las espantosas caricaturas racistas contra los árabes y musulmanes sugieren que todos ellos son o terroristas o jeques, y que la zona es una extensión árida y ruinoso apta solamente para sacar provecho de ella o para la guerra" (Edward Said, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, p.463) Es decir, hay un proceso que convierte a los árabes en salvajes; el salvajismo; sin embargo, no es la única característica del enemigo. Para ser considerados como enemigos estos deben ser una amenaza efectiva. El Islam no es una traba, un peligro o un proyecto opuesto al de Estados Unidos, sus bases no se anclan en la tecnología, ni en la idea de progreso. En todo caso, los términos de la relación, y su agresividad tienen su origen en resabios de guerras coloniales como las que se libraron en Filipinas y Centroamérica y que se interpretaron en la narrativa cinematográfica satisfactoriamente dentro de la lógica de las guerras indias (Cf. cap. 2 "I think it would be fun to kill an Arab", cuando Indiana Jones saca su pistola y mata al árabe que blande su sable se puede ver como metáfora de la superioridad intrínseca -- tecnológica, cultural-- con que el cine norteamericano ve la relación con el Islam). El Totalitarismo Nazi y el Comunismo representaban en cambio, un proyecto contrapuesto al de Estados Unidos, uno que se

Al fin de la guerra fría, aún recurriendo a elementos históricos que señalan un enemigo definido, la evocación de la enemistad resulta confusa. A partir de mediados de la década de los 90, Hollywood ha tenido la tendencia a evitar la figura del enemigo (el ejército o las fuerzas organizadas de un país antagonista) y a sustituirlo por poderes difusos o fragmentados en las películas de acción y en las superproducciones del verano. En *Epidemia* (1995), *Twister* (1996), *Vulcano* (1997), *Impacto profundo* (1998), *Armageddon* (1998), se trata de fuerzas naturales -una epidemia, un tornado, un volcán, un meteorito-- que amenazan a la comunidad. El poder de los medios de comunicación en manos de un loco se ve en *El mañana nunca muere* (1997) como el verdadero peligro para el mundo "civilizado", mientras que en *The peacemaker* (1998) se vuelve a evocar la locura pero en relación a nacionalismos, y problemas étnico-religiosos.

Como en *La lista de Schindler*, la locura del antagonista o la falta completa del enemigo (que se sustituye por una amenaza despersonalizada) produce un héroe deslocalizado. A diferencia de otros momentos del cine de Hollywood la defensa que hace el héroe, no es estrictamente del "nosotros". Schindler es un enemigo que se pasa al campo amigo en nombre de valores que trascienden las barreras políticas. Más que defender a su comunidad, o a su Estado, Schindler defiende a los judíos por el

---

apoyaba en la historia y en la lógica del progreso una verdadera amenaza para la identidad del país. Aún más que el comunismo (que por su aparente omnipresencia era difícil de identificar) el nazismo sigue funcionando en Hollywood como referente último de la enemistad.

hecho de ser seres humanos. El héroe defiende a "la humanidad", y no solo a la "civilización" de las amenazas que la acechan. La lealtad de Schindler a los valores del Estado y la Justicia es dudosa, y el único principio que parece respetar es el de la libre empresa.<sup>140</sup>

Así, el cine parecería hacer eco a las tendencias de teoría y de política exterior que desde fines de la década pasada parecen preocuparse más por la "seguridad humana" que por los enemigos específicos y la seguridad nacional, y que alegan la crisis del estado-nación frente a la internacionalización de las finanzas y las comunicaciones, y el alza del poder económico en todo el mundo. El cine, sin embargo, no está copiando las interpretaciones de la vida internacional, sino que --como parte de la misma realidad cultural-- reacciona en forma similar. En el discurso cinematográfico, como en el de política exterior hay una tendencia a utilizar fórmulas que descansan en definiciones negativas y oposiciones binarias, y ambos se encuentran de pronto ante la falta de un opuesto claro y bien definido. Esto produce reacciones parecidas en ambos espacios: o se busca un sustituto del antagonista que falta, o se anuncia (ya triunfalmente, ya de forma preocupada) el fin del orden que había prevalecido.

---

<sup>140</sup> La noción de "Humanidad" y la idea de un "héroe humanitario" no es nueva. Como explica Emma Rotschild las formas más claras "humanitarismo" datan del siglo XVIII, y esta tradición también se ha recogido en el cine. Sin embargo su presencia no era tan frecuente, sobre todo en tiempos de la Guerra Fría y durante la época de los grandes estudios. Cf. nota 143.



(B)

Una vez que la Guerra del Golfo de 1991 acabó formalmente con la Guerra Fría, George Bush habló del "Nuevo Orden Mundial" en el cual gobiernos democráticos mantendrían la paz y harían posible que todos prosperaran en una economía liberal mundial.<sup>141</sup> Sin embargo, tanto la paz como la prosperidad no parecen llegar todavía. La ausencia de amenazas militares claras y evidentes para Estados Unidos no disipó las amenazas contra los estadounidenses. La indefinición posterior exacerbaba un sentimiento similar al de la paranoia de la que hablaba el personaje de Wim Wenders. ¿Cómo estar tranquilo sin saber de dónde podría venir el ataque?, e incluso, ¿en qué consistiría? ¿Contra quién iría dirigido?

Ya que las amenazas escapaban a la definición tradicional de la fuerza militar, algunos nuevos teóricos del tema de seguridad propusieron la inclusión de nuevos temas en la agenda,<sup>142</sup> y la ampliación del espectro de la defensa para abarcar la seguridad de toda la humanidad. Aún sin enemigos evidentes, se buscan sustitutos. Estos entran en una estructura establecida que permite seguir percibiendo las amenazas del mismo modo que antes. Sin embargo, hablar de "amenazas sin enemigos", es decir, de defensa frente a estructuras que no son las fuerzas organizadas de una nación enemiga, lleva a

---

<sup>141</sup> Vivien Schmidt, "The New World Order Incorporated: The Rise of business and the Decline of the Nation State", en *Daedalus*, V. 124 (primavera 1995), no.2, p.75.

<sup>142</sup> Cf. *supra*, p.11, y Del Rosso, art. cit; p. 176.

cuestionar la esencia misma de la seguridad. Si no se trata del estado ¿Qué es lo que se defiende? ¿Contra quién? ¿Por qué?

La idea de la defensa de la "seguridad humana" que se utiliza frecuentemente en la década de los 90, es parecida a la idea del siglo XVIII que buscaba defender y sustentar los derechos naturales de todos los individuos en el mundo.<sup>143</sup> Tanto hace doscientos años, como ahora, este reclamo sucede frente a la inexorable internacionalización de la vida política, económica y social.<sup>144</sup> Ante la aparente porosidad de los estados, y el fin de oposiciones ideológicas profundas y declaradas, parece existir un reclamo por que se reestructuren las nociones tradicionales que le habían dado sustento a los aparatos de defensa en el mundo.

El problema intrínseco a esta idea es que la seguridad del individuo no la puede procurar más que una comunidad organizada políticamente. Si el individuo no interviene en los términos en los que se estructura su comunidad política, no puede exigir de ella seguridad. Es decir, ya que la seguridad proviene de un vínculo entre individuos y sociedades, aún si se trata de un objetivo individual, el individuo no puede prescindir de una unidad política para obtener protección. Mientras existan los estados la seguridad es parte del dominio de lo político.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Rotschild, art. cit., p.66.

<sup>144</sup> *Loc. cit.*

<sup>145</sup> Para Emma Rotschild el internacionalismo liberal que prevalece en la retórica de las relaciones internacionales en la década de los 90, sigue los mismos lineamientos que el pensamiento liberal del siglo XVIII, de Kant, Condorcet o Adam Smith. En el pensamiento liberal de la Ilustración la noción original de la seguridad emana de la necesidad del individuo ante la perspectiva de la violación de sus

Este parece ser el centro de las dudas que cruzan por la pantalla en *La lista de Schindler*. El héroe deja de ser un defensor de la comunidad política ante un enemigo tradicional, y el enemigo pierde su estructura de proyecto o comunidad contrapuesta. El problema de esta ausencia es que en un tipo de comunidad estructurada tradicionalmente por oposición a otra, la falta de reflejo crea dudas para la permanencia de la comunidad política misma. Incluso si esta dista mucho de ser la situación que prive en la vida política internacional, los patrones narrativos en este tipo de películas habían funcionado de tal forma que la referencia al enemigo malvado remitía automáticamente al amigo y viceversa, de tal forma que si los referentes que estructuran a uno se debilitan, debilitan también al otro. Ante la defensa de la "humanidad" se pierden los referentes tradicionales que habían definido al amigo y al enemigo, y los patrones narrativos se desestabilizan. Así como Schindler necesita estar reflejado en Göth según la lógica de Hollywood, Estados Unidos había necesitado una contraposición para estructurarse internamente, según los requerimientos más tradicionales del discurso que sustenta al estado-nación.

---

derechos naturales. Esta situación da origen a la creación del pacto social, de esa forma, la seguridad individual es un bien tanto individual como colectivo. Tanto en el siglo XVIII como en la década de los 90, la aparente internacionalización de la vida internacionaliza también los reclamos de la garantía de la seguridad de todos los individuos. La dificultad de esta relación radica en que si el individuo no es ciudadano (co-law maker, en terminos kantianos, --art. Cit., p.73) no puede exigir seguridad. "The essential characteristic of security is a political relation, which is not voluntary, between the individual and the political community. Security is the condition for political freedom. But it is the political choice to live under the rule of law that is in turn the condition for security" (*Ibid*, p.80).

Desde los años 60,<sup>146</sup> pero sobre todo después de la Guerra Fría ha crecido considerablemente la literatura que anuncia o se preocupa por el fin de los estados-nación. Ante el poder creciente de las compañías multinacionales, la agilización de las transacciones financieras, la extensión e internacionalización de los medios de comunicación, y las continuas fracturas internas en diferentes países del mundo por reclamos nacionalistas y diferencias étnicas o religiosas, se habla frecuentemente del fin de las estructuras políticas como las conocemos hasta ahora. Esta forma de interpretar la situación mundial, hace eco a las interpretaciones más tradicionales (fruto de la tradición romántica del pensamiento europeo) del concepto del enemigo: el fin de una relación dialéctica para el estado significaría también el fin del estado mismo.

Según Carl Schmitt el principio de pacificación interna que le da sentido al estado parte de la necesidad de proteger a sus miembros de la inseguridad, y en particular de una fuerza externa. Por esa razón el enemigo precede y configura al estado y a toda política.<sup>147</sup> En *El concepto de lo político* explica que "en toda la historia política, ya en política interior, como en política externa, la incapacidad o la negativa para operar la distinción (entre amigo y enemigo) se presenta como el síntoma

---

<sup>146</sup> En realidad, se hablaba ya del fin del estado-nación a principios de siglo, de cara al creciente poder de los sindicatos. Desde mediados del siglo XIX muchos teóricos del socialismo exponían el fin del estado burgués. Probablemente se ha hablado de la crisis y fin inminente del Estado-nación desde su propia instauración.

<sup>147</sup> Schmitt, *op. cit.*, pp. 101-114.

de la crisis de lo político".<sup>148</sup> Como hemos visto hasta ahora, la retórica de guerra como se interpreta en la narración cinematográfica incorpora la moralidad a la distinción amigo/enemigo. Al incluir los parámetros de bien y mal en las distinciones políticas opera, en términos de Carl Schmitt, la "despolitización", o al contrario la politización de la economía y la moral.

Como lo veremos con más detalle en el siguiente capítulo, la designación del enemigo y la retórica política frente a la guerra no se ha estructurado en Estados Unidos de la misma manera en la que lo dictaría esta construcción teórica de Schmitt sobre la configuración de los estados en occidente. Empero, existe un sentimiento de amenaza que hasta ahora había encontrado una personificación en un enemigo concreto, y era eso lo que daba coherencia a un discurso patriótico y a ciertas organizaciones institucionales. Como el cine, la retórica de guerra en Estados Unidos se ha construido partiendo de la necesidad de un reflejo, y la transformación de éste en una amenaza deslocalizada genera un desequilibrio en el discurso bélico. Así, la falta de un enemigo definido en el cine, parece ser paralelo a la falta de un enemigo para Estados Unidos y de las incertidumbres que esto genera cuando se contrasta con la retórica bélica tradicional.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 113.

El concepto del enemigo en *La lista de Schindler*, muestra cómo los patrones tradicionales buscan adaptarse a una situación histórica diferente. A medida que se trata de mantener una forma (con una carga profunda de significado) y transformar el fondo, surgen confusiones. A comparación de la simplicidad y fuerza reafirmadora de las certidumbres nacionales que transmitían los *westerns* de los 50, las películas de los 90, como *La lista de Schindler* transmiten fragilidad a través de sus dudas o indefiniciones. Las certidumbres que permanecen son las de la reconfortante fórmula tradicional. Esta nos hace pensar que la figura del enemigo es insustituible.

Queda por ver, sin embargo, si estamos frente al fin de las estructuras tradicionales, o simplemente en un momento en el que las definiciones cambian. Steven Spielberg, recurrió, dos películas después de *La lista de Schindler* a otra fórmula clásica del cine de Hollywood: la película de guerra. Una vez más pone a prueba la flexibilidad de Hollywood y pregunta (a la vez que reafirma) la permanencia de valores y formas patrióticas. En el siguiente capítulo buscaremos en *Rescatando al soldado Ryan* qué tanto han cambiado los referentes de nacionalidad, y la relación con el enemigo a finales de la década.

## Capítulo 4

**RESCATANDO AL SOLDADO RYAN**  
**Para merecer el futuro**

Cada vez que pierdo a un soldado, explica el capitán Miller en *Rescatando al soldado Ryan*, sé que esa muerte evitó la de 10, o incluso 100 hombres más. Así es como puedo decidir entre el hombre y la misión. "Excepto que esta vez, la misión es un hombre", replica el sargento Horvath.

Esa es la pregunta principal que plantea la película de Spielberg. ¿Qué sentido tiene perder muchos hombres por salvar a un sólo Ryan? Y la respuesta, como en todas sus películas, es una afirmación de las certidumbres que el espectador está esperando escuchar: salvar a Ryan significa salvar a todos los Ryans posibles. Sin embargo, aún si la película responde satisfactoriamente a las preguntas, deja dudas en el aire.

La particularidad de esta película de guerra (que en otros sentidos es completamente convencional para el género) es que la misión del pelotón no es enfrentarse a ningún enemigo, sino encontrar y rescatar a un amigo. Como vimos en el capítulo anterior, la ausencia de un enemigo claro y definido, provoca también una ambigüedad en la noción de la amistad. Después de 1991 Estados Unidos pareció haber perdido al enemigo, y con él a un amigo que ahora Spielberg intenta rescatar.

No se puede hablar de un momento preciso en el que se haya roto una estructura tradicional que le daba cordura al orden

político interno gracias a la presencia delimitada e inequívoca de un enemigo. El fin de la Unión Soviética, sin embargo, fue el evento que dio pie a las discusiones sobre qué es lo que en última instancia hace que permanezca la noción de enemistad, y en qué medida esta se relaciona con la amistad política y la configuración de un orden político interno. La desestructuración de un orden (quizá mítico) que sustentaba a la vez al amigo y al enemigo se puede fechar "a partir de una escisión ingenua", como explica Derrida en *Políticas de la amistad*, a partir de la caída del muro de Berlín o el fin del comunismo, en el que las democracias del Occidente capitalista se encontrarían sin enemigo principal.

"Los efectos de esta desconstrucción serían innumerables. El 'sujeto' en cuestión buscaría nuevas enemistades reconstituyentes, multiplicaría las 'pequeñas guerras' estado-nacionales, alimentaría a todo precio las tentativas llamadas identitarias y genocidarias, pretendería ponerse, reponerse, oponiéndose a nuevos adversarios todavía identificables: ¿China, el islam? Enemigos sin los que, hubiese dicho Schmitt, perdería su ser-político, se despolitizaría pura y simplemente".<sup>149</sup>

Este horizonte "despolitizado" del que habla Schmitt y del que después se ocupa Derrida, está en el centro de las dudas que plantea -tangencialmente- el rescate de Ryan. La falta del enemigo remite a incertidumbres en la narrativa cinematográfica, porque a su vez desequilibra un discurso bélico que le había



dado forma a ciertas narrativas míticas que sostienen parcialmente la configuración del estado-nación americano.

*Rescatando al soldado Ryan* nos conduce a este género de preguntas desde su planteamiento. Spielberg escogió hacer una película de guerra en tiempo de paz, y no de cualquier guerra, sino de la Segunda Guerra Mundial: la última "guerra buena"<sup>150</sup> que luchó Estados Unidos. Como en toda película típica de Hollywood, *El soldado Ryan* soluciona al final las dudas que plantea. Mediante los recursos retóricos tradicionales la historia tiene un final satisfactorio que resuelve dilemas y da certidumbres. Spielberg se mueve excepcionalmente dentro de los requerimientos y las estructuras del género; más que nunca recurre a las fórmulas preestablecidas, a los lugares reconocibles y a las soluciones satisfactorias. Sin embargo, el planteamiento mismo de las interrogantes muestra que la película se preocupa por la ausencia de un orden reconfortante que ya no existe. El significado de la figura del enemigo en *Rescatando al soldado Ryan*, está lleno de sentido que remite al enemigo el día de hoy, y a la forma en la que a partir de él se estructura la amistad política.

*Rescatando al soldado Ryan* cuenta la historia del capitán Miller (Tom Hanks), y los hombres de patrulla que tiene como misión encontrar y devolver a casa al recluta James Ryan (Matt Damon). Ryan es el menor de cuatro hermanos. Los tres mayores

---

<sup>149</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 95.

<sup>150</sup> Cf. *Supra*, cap. 1, p.45

murieron en diferentes escenarios de la guerra, a pocos días de la fecha del desembarco de Normandía. Cuando en las oficinas del ejército se descubre por casualidad que la madre de Ryan habría de recibir el mismo día el aviso de la muerte de sus tres hijos mayores, la historia llega hasta los oídos del general Marshal (comandante en jefe de las fuerzas armadas conjuntas de Estados Unidos). Éste ordena que se haga lo necesario para que el último Ryan - de quien no se sabe si está muerto, o detrás de las líneas enemigas en algún lugar de Francia- regrese a casa.

La película comienza con una secuencia de veinte minutos en la que se narra la experiencia de la compañía de Miller durante el desembarco del "día D". La secuencia describe la brutalidad de la batalla, mostrando detalladamente la suerte de los heridos y los muertos. Como "premio" por haber sobrevivido el desembarco, Miller, el sargento Horvath (...) y algunos de los soldados de la compañía reciben una misión de "relaciones públicas": rescatar al soldado Ryan. La búsqueda los lleva a través de la campiña francesa hasta el punto en donde James Ryan protege, junto con un puñado de soldados, un puente sobre el río Marne. Ryan se niega a abandonar su puesto, y Miller y su patrulla deciden quedarse para repeler un ataque alemán, y proteger el puente. Durante la batalla mueren heroicamente Miller, Horvath, Jackson, y Mellish, que se unen a Wade y Caparzo, muertos durante la búsqueda. De los ocho miembros de la patrulla sólo sobreviven, junto con Ryan, el soldado Reiben y el cabo Upham, que ven llegar, en el último minuto, a los

bombarderos antitanques americanos que evitan que los alemanes tomen el puente.

A lo largo de la película, Spielberg insiste en afirmar certidumbres y retomar fórmulas conocidas. Muchas de las escenas son regresos nostálgicos a otras películas sobre la guerra. La secuencia del desembarco, por ejemplo, recuerda en muchos aspectos a *A walk in the sun (1945)* de Lewis Milestone, en la cual se relata la suerte de un pelotón en el desembarco de la playa de Salerno en Italia, y como veremos más adelante, la estructura general de la película corresponde a la forma clásica establecida desde antes de la guerra por las películas de Howard Hawks. Sin embargo, el argumento en este capítulo es que la insistencia de *Rescatando al soldado Ryan* en afirmar certidumbres, revela las dudas del discurso cinematográfico a finales de la década de los 90. . En otras ocasiones (cómo las películas bélicas de la Segunda Guerra Mundial producidas en los 40 y 50) los esquemas culturales a partir de los cuales la audiencia estructuraba al historia funcionaban de forma automática, se daban por sentados, aquí, sin embargo, las preguntas se hacen y se responden con más vehemencia. Las fórmulas no se pueden utilizar ya "naturalmente", y eso puede indicarnos ciertas dudas del espectador al tratar que el esquema tradicional "cuadre" en el proceso de construcción de una historia coherente.

Así como *La guerra de las galaxias*, tiene que acudir a la deslocalización espacial y temporal, *Cazadores del arca perdida*

opta por la ironía y *La lista de Schindler* se refugia en la ambigüedad, en *Rescatando al soldado Ryan* las soluciones satisfactorias que generan las fórmulas preestablecidas muestran precisamente cuáles son las dudas de la narrativa cinematográfica.

Este capítulo se divide en dos partes, en la primera se intenta mostrar que las certidumbres que reafirma la película -- mediante soluciones satisfactorias a situaciones difíciles--, corresponden a dudas de la narrativa cinematográfica respecto a la figura del enemigo en los años 90. En la segunda parte se busca entender el significado de las soluciones que ofrece la película, según la teoría de la política de Schmitt, las interpretaciones de Derrida y sus implicaciones en este momento histórico. El argumento es que el problema del debilitamiento de ciertos patrones en el discurso bélico estadounidense se soluciona en *Rescatando al soldado Ryan* mediante un promesa de futuro. El vínculo que se establece entre la historia y la memoria le da sentido al futuro y logra desplazar algunas incertidumbres del presente.

#### 1. Angeles de la guarda

En *A walk in the sun (1945)*, de Lewis Milestone, dos soldados se protegen en una trinchera del bombardeo que tiene lugar unos metros más lejos y no pueden ver cómo se desarrolla la batalla. Los soldados desembarcaron unas horas antes en la

playa, y ahora tratan de imaginarse cómo se podría ver: "¡vaya espectáculo que debe ser esa playa!". En *Rescatando al soldado Ryan*, en cambio, los ojos de Miller, con quien se nos identifica desde el primer momento, no pierden detalle: un recluta sin brazo que trata de encontrar su miembro perdido, o uno de los soldados partido a la mitad por un proyectil. La secuencia termina con Miller que hace una mirada panorámica y retrospectiva de la toma de la playa; "vaya espectáculo", dice.

Haciendo énfasis en el "realismo", Spielberg nos trata de convencer de que las cosas ocurrieron realmente como nos las cuenta, y eso debe darnos confianza en que la realidad no es parcial y fragmentada. Desde el principio el énfasis en la realidad reconforta a la audiencia, convenciéndola de la existencia de cosas ciertas —que se pueden ver y comprender. Sin embargo ¿Qué realidad es la que ven los ojos del capitán Miller? ¿Cómo se puede retratar certeramente el horror de la guerra?. Si *A walk in the sun* decide no mostrarnos la playa, no es por falta de recursos para hacerlo, sino por la razón de fondo que se resume en lo que dice uno de los soldados parapetados: "El problema de esta guerra, es que nunca logramos ver nada, se lucha de oído". Ni siquiera pueden estar seguros de cómo fueron las batallas quienes estuvieron ahí.

Como en *La lista de Schindler* el énfasis en el realismo es un recurso retórico para dar certidumbres que la misma realidad no puede darnos. En *Los orígenes del totalitarismo* Hanna Arendt explica que "No existen paralelos para la vida en los campos de

concentración. Su horror nunca puede ser abarcado por la imaginación por la simple razón de que permanecen al margen de la vida y de la muerte. Nunca puede ser totalmente descrito, por la razón de que el sobreviviente retorna al mundo de los vivos, lo que le hace imposible creer por completo en sus propias experiencias pasadas. (...) Por ello, todos los paralelos crean confusión y distraen la atención de lo que es esencial"<sup>151</sup>

De igual forma que en *La lista de Schindler* el realismo le resta importancia al Holocausto, en *Rescatando al soldado Ryan*, el realismo logra hacer a un lado las preguntas y preocupaciones de fondo sobre la guerra, y se concentra en reafirmar lo que el espectador sabía o creía de antemano. La película afirma así las certidumbres, que resuelven las inquietudes. Es justamente la reiteración de las "verdades" que revela el sitio dónde pueden estar escondidas las dudas: las pequeñas desviaciones—que se vuelven más notorias en el contexto de la fórmula clásica-- son especialmente significativas <sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Hanna Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, 3. *Totalitarismo*, trad. G. Solana, Madrid, Alianza Universidad, 1987, p. 660.

<sup>152</sup> Spielberg dijo explícitamente que "Se han hecho 84 películas sobre el tema. La 85 va a ser diferente" (Rocío Ayuso, "La guerra de Spielberg", *El país semanal*, núm. 1144, 30 de agosto de 1998, p. 29) Sin embargo, la película repite las fórmulas de las 84 anteriores. La diferencia radica en la forma en la que el patrón narrativo, el esquema que tiene el espectador, se confronta con un contexto extraño. Al enfrentar la fórmula preestablecida con variaciones pequeñas pero significativas en el contexto, no sólo se regenera la fórmula haciéndola "creíble" o verosímil, sino que se hace una pregunta expresa a la situación que la fórmula reafirma.

(A)

El capitán Miller decide llamar "El Álamo", al torreón en donde habrían de refugiarse en caso de que todo estuviera perdido y fuera necesario volar el puente para que no lo tomaran los alemanes. "El Álamo" no cae, empero, porque en el último minuto aparecen los B-51s que bombardean los tanques. Como en toda buena película de vaqueros, la caballería llega justo a tiempo para salvar a la diligencia.

De nuevo, el Álamo, y la caballería.<sup>153</sup> El uso de estos motivos tradicionales del cine de Hollywood reafirma los elementos más importantes del discurso bélico. Como vimos anteriormente, la narración cinematográfica en las películas de guerra y de vaqueros, se sostiene gracias a la estructura de la defensa, y de la redención por medio de la victoria<sup>154</sup>. La defensa, es una situación que permite y justifica la violencia. En el extremo, se trata de "morir o matar", y eso es justamente lo que Miller y sus hombres viven en la escena de la defensa del puente.

A pesar de que los americanos llegaron a liberar a Francia ocupada por Alemania, y que eso implicaba necesariamente una posición ofensiva, la retórica de la guerra necesitaba insistir en que se trataba de una actitud de defensa. A pesar de que lo más natural era que los soldados americanos trataran de tomar una posición de manos de los alemanes, en la película terminan

---

<sup>153</sup> Cf. *supra*, p. 84.

siendo ellos quienes ocupan la posición defensiva y deben evitar que caiga su "fuerte". Esta es una constante en las películas de guerra americanas; "incluso cuando ponían emboscadas al enemigo, los americanos acababan siempre a la defensiva"<sup>155</sup> Desde los años cuarenta, la guerra contra los nazis se organizó "como una estrategia fílmica de defensa y liberación"<sup>156</sup>.

Cuando todo parece perdido en el clímax de la película, aparecen los bombarderos americanos: "angeles de la guarda" exclama uno de los soldados que sobreviven. La caballería, como símbolo de la victoria final, es otro de las constantes de las películas de guerra y de vaqueros que *Rescatando al soldado Ryan* retoma casi intacta. La victoria final sirve como mecanismo retórico para redimir las muertes de "nuestro" bando. Desde el surgimiento del género bélico en el cine las narraciones "incorporaron las escenificaciones de la resistencia heroica. Generalmente centradas en batallones o escuadrones 'prescindibles', estas películas relataban la muerte lenta del grupo que debería asegurar la vuelta de la cultura de la victoria... se trataba de retratar pequeños y grandes 'álamos' de los que resultaría la mayor victoria de la historia humana"<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Engelhardt, *op. cit.*, *passim.* y Slotkin, *op. cit.*, *passim.*  
Cf. *supra*, cap. 2.

<sup>155</sup> Engelhardt, *op. cit.*, p.71.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.74.



El hecho de que la película trate de la Segunda Guerra Mundial tiene también una carga de sentido. La sola mención de la guerra evoca un momento de unidad, de consenso patriótico sin precedentes frente a un enemigo reconocido universalmente como maligno, también representa el sacrificio personal ante una causa justa y la marcha constante hasta la victoria.<sup>158</sup> Esta película no podría desarrollarse con el telón de fondo de otra guerra, porque sólo en una guerra en que el consenso está asegurado las preguntas no se centran en la guerra misma sino que permiten desplazarlas hacia otros espacios. Sólo en la Segunda Guerra Mundial se puede buscar al verdadero amigo que simboliza Ryan.

Para quien utiliza la Segunda Guerra como referente, además, el trabajo está parcialmente resuelto. Con sólo utilizar esquemas propios del género, las imágenes se cargan de sentido. Esto se debe a que la Segunda Guerra Mundial produjo patrones muy claros y reconocibles, y sobre todo a que estos se fraguaron en un contexto de propaganda política que simplificaba aún más la tarea. En las películas de guerra "se encuentran simplificaciones instantáneas. Los problemas a tratar no se ponen en duda, o por lo menos no se nota que se cuestionen. Uno sabe qué hacer. Las películas de guerra son, por lo tanto ideológica y emocionalmente muy sencillas"<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> Sklar, *op. cit.*, p. 342.

<sup>159</sup> Basil Wright, *The Long View*, cit. por Ray, *op. cit.*, p. 113.

En los años de la guerra, durante los cuáles se fijaron las convenciones del género, la industria no produjo un nuevo tipo de película sino que trató de concentrar y reafirmar las formas tradicionales del cine hollywoodense tradicional. Como la mayoría de las películas de la época clásica de Hollywood "las películas de combate eran esencialmente melodramas que resolvían mágicamente las tensiones creadas por necesidades contradictorias"<sup>160</sup>.

Robert Ray explica en su libro *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*, que las películas de combate de la segunda guerra mundial funcionan como variaciones sobre el tema establecido por las películas de Howard Hawks<sup>161</sup>. Hawks logró reducir los esquemas hollywoodenses a sus elementos más sencillos y producir un patrón básicamente optimista. En las películas de Hawks se sentaron las bases de las películas de grupos. Las características principales de estos, de los que el grupo de *Only Angels Have Wings* (1938) puede servir como modelo, reside en "su capacidad de conciliar el individualismo sin devorarlo, y depender tanto de actos personales de heroísmo como de trabajo de equipo. Los miembros del grupo se distinguían claramente uno de otro: el ideal era un 'melting pot' constituido por individuos diferentes. De esa forma sus películas representaban una solución mítica de la dicotomía entre individuo y comunidad que es central para la cultura

---

<sup>160</sup> Ray, *op. cit.*, p. 113.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 113-125.

estadounidense, y como tales fueron un modelo de las películas de propaganda cuyo proyecto era reafirmar el mito de que, incluso en la guerra, se pueden evitar las elecciones difíciles".

Como en este modelo, *Rescatando al soldado Ryan* se trata de un grupo de hombres dirigido por un líder fuerte, que representa también una figura paterna (en la original de Hawks, Jeff, el líder, tenía el apodo de "Pappy"; y en *Ryan*, Miller es un maestro de preparatoria), el grupo está aislado y se enfrenta a una situación de vida o muerte. Conformado por tipos diferentes, el grupo, debe su funcionamiento al trabajo de equipo y al heroísmo individual. Un extraño (que en este caso son el cabo Upham y el mismo soldado Ryan) debe probar que merece su pertenencia a la unidad mediante la valentía, la entrega y el honor, y finalmente, se enfatiza la necesidad de estoicismo frente al peligro y la muerte.

Todas las características clásicas de la película de guerra parecen estar presentes en *Rescatando al soldado Ryan* y todas, además, tienen por consecuencia ofrecer certidumbres. Es por eso que las desviaciones del esquema tradicional son especialmente significativas. Sólo dos hombres sobreviven a la misión, los mismos que dudan de ella en un momento dado y cuyas actitudes ponen en cuestión las formas clásicas y lo que ellas significan: la aprobación incondicional de la guerra. Los que mueren lo hacen como héroes y redimen a los que sobreviven. Pero ¿De qué los salvan? Esas son precisamente las incertidumbres que escapan

por los intersticios de las certezas que ofrecen las formas preestablecidas.

(B)

Caparzo, Wade, Jackson, Mellish, el sargento Horvath, y el capitán Miller: todos mueren tratando de rescatar al soldado Ryan. Y como explica Horvath poco antes de la batalla final, "saving private Ryan was the only decent thing we did in this awful mess" (salvar al soldado Ryan es lo único decente que hicimos en este desastre). Sólo sobreviven a la misión el soldado Reiben y el cabo Upham.

No es una casualidad que los sobrevivientes fueran esos dos soldados, puesto que son los únicos dos que dudan de la misión y de la autoridad a lo largo de la película. Como vimos ya antes, la muerte heroica de los compañeros funciona como redentora, de tal forma que al final Reiben y Upham son dignos de seguir viviendo.

Reiben duda desde el principio de la racionalidad de la misión que les fue encomendada. ¿Por qué habrían de morir él y sus compañeros para salvar a un solo soldado? En uno de los momentos climáticos, Reiben se revela contra la autoridad: no está dispuesto a aceptar la muerte de Wade (por lo que le parece que fue una equivocación del capitán, es decir, de la autoridad) y no aprueba la lógica de la misión. Cuando el capitán deja ir al prisionero alemán que mató a Wade, se pierde para Reiben ( y parcialmente para la audiencia) toda la racionalidad de la guerra. La lógica dependía de la defensa, la cruzada y la

exterminación del enemigo: no debía permitirse ninguna decisión difícil. Ante la tergiversación de un orden sencillo y la ausencia de un enemigo claro, Reiben se revela contra la lógica (o falta de ella) de la guerra.

La actitud de Reiben recuerda de cierta manera la ruptura del consenso patriótico de la posguerra en los años 60, y en particular frente a la Guerra de Vietnam. "Los hijos de la clase media, que en otro tiempo habían vivido el relato bélico con auténtica pasión en las salas de cine (...), se sintieron profundamente traicionados. Para ellos la cultura de la victoria había sido una cuestión de fe, y la pérdida de fe en sus imágenes resultó una experiencia desgarradora. Como se decía en un documento de la época, 'La guerra contra Vietnam no es la heroica guerra contra los nazis, es la gran mentira: el napalm está quemando todos los valores que nos habían dicho que defendía este país.'<sup>162</sup> Aunque la referencia de Reiben a Vietnam no es directa, hay en el personaje una actitud contestataria y crítica que difiere radicalmente del contenido de todas las películas de guerra anteriores a Vietnam, y que al contrario, está presente en todas las que le suceden.

Upham, por otro lado, es el cobarde. No es, sin embargo, el cobarde despreciable que se puede encontrar en algunas películas clásicas del género bélico. Upham no traiciona, no le falta el honor; simplemente nunca parece encontrar el momento en que se puede evitar la decisión difícil ante el acto de matar. Esta

diferencia es importante, porque como se vio con detalle en capítulos anteriores, normalmente las películas de guerra solucionan la disyuntiva convirtiendo al enemigo en un salvaje. Al acudir al mito de "morir o matar", todos los escrúpulos que se puedan sentir frente a la muerte del enemigo pierden sentido. Cómo la gran mayoría de los jóvenes de los 90, Upham ha leído y oído mucho más de la guerra de lo que ha estado cerca de ella, y no está dispuesto a matar por ningún motivo: no importa cuán alto sea el ideal del que se trate la guerra.

La duda de Upham está íntimamente relacionada con las preguntas de los años 90, en la postguerra fría<sup>163</sup>. Cómo vimos en el capítulo anterior, la falta de un enemigo - ideológico- hace que pierda sentido la idea de la defensa nacional. La violencia sólo se puede justificar basándose en la defensa de la vida humana, que trasciende fronteras nacionales. Esta negativa a dejar en manos del estado la decisión sobre la designación del enemigo, y de aceptar de esa autoridad última la orden de morir o matar, se puede ligar a las ideas que hablan de la debilidad del estado-nación, y el decaimiento de las estructuras políticas tradicionales frente a la internacionalización de la vida nacional.

---

<sup>162</sup> Engelhardt, *op. cit.*, p. 304.

<sup>163</sup> Esto no quiere decir, sin embargo, que este tipo de dudas sea único o específico de los años 90. Sobre todo durante la década de los 60, en la historia reciente, pero también en otros momentos de la historia americana y europea ha habido reacciones pacifistas y humanistas. Cómo hemos señalado anteriormente, lo que hizo el fin de la Guerra Fría es volver a traer ciertas preguntas y argumentos a los foros de discusión y a la pantalla cinematográfica.

La forma en la que se representan en pantalla las dudas de Upham, es volviendo "gente" al nazi, al que normalmente se le exponía simplemente como el enemigo (es decir, como salvaje malvado susceptible de ser asesinado sin remordimientos). Ante la falta de "indios", Upham se siente incapaz de matar.

La película no deja un final abierto. Reiben acepta la autoridad de Miller cuando este le cuenta que antes de estar en el ejército había sido un maestro de preparatoria. Cuando encuentran a Ryan, Reiben reconoce en él un soldado digno, que con su valentía y su honor merece la pertenencia al grupo (la hermandad) y su rescate mismo. Upham, por su parte, descubre al presenciar un choque cuerpo a cuerpo entre Mellish (el único soldado judío de la compañía, lo cual no carece de sentido) y un soldado alemán, que el enemigo *siempre* es un salvaje. Finalmente, mata, vengando a sus compañeros.

Al final, entonces, los dos soldados encuentran una salida satisfactoria. Y la película resuelve las inquietudes insistiendo en que siempre habrá valido la pena rescatar al soldado Ryan, y todo lo que este individuo representa. Sin embargo, las dudas planteadas quedan en el aire. ¿Sobrevive todavía el discurso bélico? ¿Pueden los americanos regenerarse por medio de la violencia? ¿Cómo se mantienen cuando no hay ni indios ni nazis a la vista? Es decir, ¿cómo se puede adaptar la narrativa cinematográfica a una retórica política que insiste en

el internacionalismo liberal<sup>164</sup>? ¿Cuáles son los recursos que le permiten a Spielberg acceder una vez más al *Happy end*? ¿Por qué habríamos de creer los mitos y las ficciones que parecían tan dignos de risas en Indiana Jones?

## 2. Los hermanos que me quedan

La falta de enemigo en el cine dejaría al patrón narrativo desequilibrado, revelando así, sólo un aspecto de las carencias en el discurso mítico americano y de las limitaciones de estos patrones tradicionales para estructurar al sujeto dentro del estado-nación.

La narrativa bélica estadounidense nació en el siglo XIX y se adaptó casi íntegra a la pantalla de cine. Esta nació y creció en el momento álgido de "la confianza victoriana", rodeada de certezas y de fe en el progreso que parecían confirmar los acontecimientos históricos. La fe, sin embargo, cruzó por el siglo XX topándose de frente con la Depresión, las guerras mundiales, y la cara oscura de la tecnología y la industrialización. "El resultado fue el cuestionamiento general

---

<sup>164</sup> Es interesante contrastar esta película americana que insiste en los valores nacionales con, *El Paciente Inglés* otra película que tuvo gran éxito en Estados Unidos (y 11 oscars) y que defiende el internacionalismo y los valores humanistas por sobre la defensa nacional. En *El paciente inglés* se protesta también por la irracionalidad de la guerra, pero se defiende la ausencia de fronteras, la libre circulación de las personas, y se denuncia la nacionalidad como una ficción absurda y destructiva. La tradición americana en la que se sustentan las películas de vaqueros y las de guerra, no es necesariamente la única forma de expresión, ni la única corriente



de las doctrinas heredadas. En el mundo occidental un enorme movimiento cultural difuminó las antiguas demarcaciones. La década de los sesenta presentó retos culturales y políticos de inmensa importancia (...). Vietnam y después, el Watergate, alimentaron el cinismo".<sup>165</sup> La creencia (quizá ficticia o cuando menos mítica) de que en un pasado no muy lejano habían existido certidumbres absolutas, se sustituyó en algunos círculos académicos y discusiones artísticas, por la creencia de que no existía ningún referente estable, ninguna verdad absoluta, "de que todas las certezas [quedaban] afectadas por una condicionalidad general"<sup>166</sup> Este tipo de discusiones influyó en la forma en la que se estructuran las historias a partir de la narración, de tal forma que muchos esquemas interpretativos se volvieron demasiado rígidos y a la larga, inverosímiles.

*Rescatando al soldado Ryan* trata de encontrar certezas en medio del debilitamiento de los patrones de discurso que le dieron sustento al cine en otras décadas. Para suplir las aparentes certidumbres de otros momentos, recurre una vez más al mito; a la solución irracional de las contradicciones internas. Lo que es más interesante, es ver cómo se pueden solucionar esas contradicciones en un momento en que ni siquiera los patrones narrativos de antaño parecen estables. El argumento que sostengo aquí es que *Ryan* apela a un referente que trasciende las dudas

---

artística que tiene éxito en Estados Unidos, incluso entre la crítica y la academia de artes cinematográficas.

<sup>165</sup> David Lyon, *Postmodernidad*, trad. B. Urrutia, Madrid, Alianza editorial, 1996, p.21.

del presente. Mediante una mezcla de nostalgia, y una promesa del futuro, se logra trascender la inseguridad de un momento en el que se aparentemente se ha perdido la guía. Por fijar este momento de incertidumbre en un solo punto, partiremos de una situación en la que se ha perdido al enemigo, y no se ha encontrado al amigo todavía; y para interpretarla buscaremos en la obra de Schmitt, que desde principios de siglo vaticinó el desorden conceptual que podría seguir a la pérdida del referente tradicional en el orden político.<sup>167</sup>

(A)

¿Por qué causa incertidumbre la ausencia de enemigo? Porque, como explica Schmitt, en la ausencia de la figura del enemigo, y sin la posibilidad determinada de una verdadera guerra resulta imposible pensar lo político en sí. Y la idea de política en el sentido más amplio que se le puede dar actualmente, es decir, la estructuración del individuo en el espacio público a partir del estado-nación, ha sido, desde el advenimiento de la modernidad, esencial para explicar y dar certidumbres al individuo. ¿Qué quiere decir esto? Que la desaparición del enemigo (pero no de un enemigo específico, sino de la posibilidad de la enemistad, la desaparición del concepto del enemigo) indicaría el fin de lo político como tal. Marcaría

---

<sup>166</sup> Derrida, op. cit., p.93.

<sup>167</sup> Es importante señalar que la situación frente a la que o por la que escribía Schmitt, no es "el desorden conceptual" de la década de los 90, al que me he referido constantemente. Schmitt escribió *El concepto de lo político* en el periodo de entre guerras, y con otras preocupaciones a la vista. Sin embargo, esto no quita vigencia a su

el principio de lo que Schmitt llama despolitización.<sup>168</sup> Es ante esta perspectiva -que a Schmitt le parece terrorífica- que se escribe *El concepto de lo político*.

Para Schmitt la marca de especificidad de la política radica en la oposición determinada entre el amigo y el enemigo. Schmitt obtiene esta marca distintiva del concepto de lo político partiendo de Platón. En el libro V de la *República* el autor encuentra una distinción fundamental entre lo público y lo privado a partir del concepto que designa el enemigo. La idea de enemistad establece una relación de *hostilidad* que es necesariamente pública. Para explicar detalladamente esta distinción Schmitt recurre a la etimología griega y latina de los términos "enemistad" y "hostilidad". En latín el enemigo político es *hostes* y el enemigo privado *inimicos*. En griego la distinción es entre *barbarous* y *ejthroús*. La segunda designa la relación antagónica entre griegos (*stasis*), mientras que la otra -la que tiene el sentido de guerra-- se reserva para los bárbaros (*pólemos*). Schmitt precisa que el sentido de comunidad se delimita precisamente en relación al exterior, a los bárbaros. La definición de lo político, reside por lo tanto en la designación de *hostes* y no de *inimicos*.<sup>169</sup>

---

texto, y puede recurrirse a él de nuevo, ahora que se duda de la vigencia del enemigo y de la enemistad.

<sup>168</sup> Schmitt, *op. cit.*, pp. 130-151.

<sup>169</sup> Ver el libro V de *La república* de Platón ("Me parece que así como la guerra y la discordia tienen diferentes nombres, son también dos cosas distintas, que se refieren a dos objetos diferentes. Uno de esos objetos es lo que está unido a nosotros por lazos de sangre o de amistad; el otro, lo que es extraño a nosotros. La enemistad entre

No existe otro parámetro que permita una distinción autónoma de lo público y lo privado. Sólo cuando existe la posibilidad real de un enfrentamiento armado puede haber una distinción entre lo que está dentro del estado, y lo que está fuera de él. De esta forma, la relación de enemistad pública se separa radicalmente de la relación privada de amistad o enemistad. Uno puede ser enemigo privado de un amigo político, y enemigo público de un amigo privado. Lo que esto nos dice es que en la relación de enemistad pública no hay odio. "Lo que es malo, en el orden de la moral, o feo en el orden de la estética, o sin valor en el orden económico no es por consecuencia necesariamente enemigo, y viceversa"<sup>170</sup>.

De aquí que el amigo (*amicus*) puede ser un enemigo (*hostis*), puedo ser hostil frente a mi amigo, puedo serle hostil públicamente, y puedo a la inversa amar (en privado) a mi enemigo. Cuando la frontera de la distinción entre lo privado y lo público deja de ser clara, cuando no es evidente que se puede

---

aliados se llama discordia, entre extranjeros, guerra—Muy justo es lo que dices—Mira si lo es menos lo que añadido a eso. Digo que los griegos son amigos y aliados entre sí y extranjeros respecto a los bárbaros.) ver también Schmitt, *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.65., "Esta distinción se conserva aún, claramente, en el texto evangélico cuando Cristo ordena "amad a vuestros enemigos". Así, tanto los textos del Evangelio de San Mateo 5,44 como el de san lucas 6,77 dicen *Sed vobis dico, quid auditis: Diliigite inimicos vestros (agapate tous ejthroús hymon)*. Como se puede apreciar el texto evangélico dice *inimicos* (*ejthroús*) y no *hostes* (*barbarous*), con lo cual nos indica ostensiblemente que el enemigo que debe amarse es privado y no público. La confusión de la noción de enemigo en los ambientes cristianos ha dado origen, en parte, al surgimiento del moderno filantropismo cristiano que niega la noción de enemigo: el peligro es que al hacerlo deja en definitiva de preferirse a sí mismo sobre las otras cosmovisiones." (Alberto Buena, "Alcmeon de Crotona y

amar (en privado) a un enemigo (público), se está en peligro de perder la frontera que define la política en términos conceptuales. Como hemos visto anteriormente, en el caso de Estados Unidos, la retórica de guerra ha ido siempre de la mano con una retórica moral. El enemigo es aquel que ataca, pues en la lógica puritana la única guerra aceptable es la defensiva. Cuando el enemigo no ataca de forma injusta y agresiva, la guerra debe justificarse en otra forma, y como ya vimos anteriormente, la forma de hacerlo es adjudicándole maldad intrínseca a sus actos, o en su defecto, la irracionalidad que deshumaniza.

Para Estados Unidos, la posibilidad de la despolitización parece ser una amenaza constante. La idea americana de estado-nación está fundada en el liberalismo que para Schmitt es incompatible con la política misma. "La cuestión es saber si el principio puro y riguroso del liberalismo individualista puede dar lugar a una concepción específicamente política: hay que responder negativamente (...) ya que la unidad política debe pedir, dado el caso, que el individuo sacrifique su vida y el individualismo del pensamiento liberal no sabría, de forma alguna, justificar esta exigencia".<sup>171</sup> Pero la política en el contexto liberal, en lugar de desaparecer, según Schmitt, se ha ido adaptando a lo económico, y lo ideológico, borrando las barreras que separaban estos ámbitos naturalmente. La

---

la distinción amigo-enemigo", en su libro *Estudios griegos*, Buenos Aires, Theoría, 1998, p.21.)

consecuencia de este proceso es una hostilidad cada vez más brutal e irracional, que transforma una guerra entre unidades políticas en guerras a muerte contra el enemigo, que ya no sabría reconocerse como tal.

En lugar de enfrentarse a un enemigo se estaría frente a un antagonista declarado fuera de la ley, o adversario de la humanidad "por haber roto o perturbado la paz, [de tal forma que] la guerra llevada a cabo a fin de conservar posiciones económicas tendría que valerse de la propaganda que la transformara en cruzada, o en la última guerra de la humanidad"<sup>172</sup> Este es precisamente el escenario del siglo XX en el que las guerras se vuelven más escasas y más violentas.

La despolitización amenaza con borrar todas las distinciones con las que se podría, por ejemplo, distinguir un crimen político de otro cualquiera, "ni siquiera apelar a una crítica de la razón política", un momento en el que, según Derrida, perder al enemigo no "sería necesariamente un progreso, una reconciliación, apertura de la paz o de la fraternidad humana. Sería algo peor: violencia inaudita, el mal de una maldad sin medida y sin fondo, un desencadenamiento inconmensurable en sus formas inéditas, una violencia en relación con la cual lo que se llama guerra, conflicto, crueldad, odio incluso, reencontrarían contornos tranquilizadores puesto que identificables. La figura del

---

<sup>171</sup> Schmitt, *op. cit.*, p. 114.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 126.

enemigo sería entonces socorrible precisamente en cuanto a figura, gracias a los rasgos que permiten *identificarla* como tal, idéntica a aquello que ha quedado determinado siempre bajo ese nombre."<sup>173</sup>

Este es precisamente el escenario que se teme. La falta de categorías para designar a nuestro antagonista: la verdadera desaparición del enemigo. Esta desaparición llevaría también a la ausencia de todo punto de referencia que nos permitiera encontrar al amigo.

Como veremos en el siguiente apartado, la búsqueda y explicación que hace Derrida, conduce a un escenario más luminoso que el propuesto por Schmitt. A su modo, las soluciones míticas que se pueden encontrar en *Rescatando al soldado Ryan* encuentran, mediante un mecanismo semejante al que expone Derrida, una escapatoria a la situación del presente. Este presente en el cual una lógica implacable como la de Schmitt condena al fin del orden tradicional que sustenta nuestra cultura y sus estructuras de organización étnica, social y política.

(B)

¿Cómo hacer entonces para recuperar al amigo?

Cómo vimos antes, la sustitución *ad hoc* no parece ser una solución satisfactoria. La invención del enemigo, de forma explícita para re-politizar parece llevar a una situación de paranoia que no nos devuelve al amigo. "Allí donde el enemigo

---

<sup>173</sup>Derrida, *op.cit.*, p. 101.

principal, ahí donde el adversario estructurante parece inencontrable, allí donde deja de ser identificable, y en consecuencia fiable, la misma *fobia* proyecta una multiplicidad móvil de enemigos potenciales, sustituibles, metonímicos y secretamente aliados entre ellos: la conjuración”<sup>174</sup>

Para superar la paranoia paralizante Derrida busca el origen de la distinción entre lo público y privado que Schmitt extrae de *La República* de Platón. Ahí encuentra que lo que determina la diferencia entre el dentro y el fuera, no es la designación original de la hostilidad, tanto como la pertenencia. “Como en todos los nacionalismos de la historia, un *discurso sobre el nacimiento y sobre la naturaleza*, un discurso y un fantasma de la genealogía, ordena en último análisis el movimiento de cada oposición: repulsión y atracción, litigio y acuerdo, guerra y paz, odio y amistad. Dentro y fuera. Esta *phýsis* (naturaleza) lo comprende todo, el lenguaje, la ley, lo político etc.”<sup>175</sup>

Lo que esto quiere decir, es que el origen de la amistad, lo que le da su sustento más allá de los discursos “es el parentesco real, la realidad del lazo de nacimiento”<sup>176</sup>. El origen de la amistad está en la fraternidad. El lazo que define

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>176</sup> “Insistimos en esta condición: condición *soñada*, pues un lazo genealógico no será nunca puramente real. [...] Todo lo que en el discurso político recurre al nacimiento, a la naturaleza o a la nación - incluso a las naciones o a la nación universal de la fraternidad humana - consiste en re-naturalizar una ficción. Lo que llamamos aquí



la amistad política es a fin de cuentas una ficción simbólica de "fraternización". En el *Menéxeo*, Derrida encuentra que "el homenaje a la tierra y a la madre va junto con el elogio de la fraternización, más precisamente de la democracia fraternal."<sup>177</sup>

A donde esta revisión de la tradición de la fraternidad nos lleva según Derrida, es al establecimiento de un vínculo simbólico que une a los individuos pertenecientes a una unidad política a partir de un lazo genealógico. Esta genealogía se refuerza con la aparición de la oración fúnebre. La oración fúnebre establece una unión de hermandad ( y por lo tanto de amistad política) con quien no está más en la realidad. Es decir, así como se puede amar a los muertos se puede decir que "los muertos viven, y los ausentes están presentes". El lazo de amistad más allá de la muerte nos permite fijar la amistad, por encima y más allá de la relación de enemistad que es exclusivamente en tanto que *posible* y *presente* como insiste constantemente Schmitt.<sup>178</sup>

Este vínculo simbólico entre los vivos, los muertos, y los que todavía no han nacido "es el lugar de la fraternización como lazo simbólico que alega la repetición de un lazo genético. La responsabilidad debe responder imperativamente de sí misma ante

---

"fraternización" es lo que produce simbólicamente, convencionalmente, por compromiso juramentado una *política determinada*. (*Ibid.* p.114)

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>178</sup> Schmitt, *op. cit.*, pp. 66-69.

aquel que nace y muere. En términos más modernos, se hablaría del fundamento de la ciudadanía en la nación."<sup>179</sup>

Derrida concuerda en que la despolitización está presente en los términos propuestos por Schmitt, ya que ambos ven una ausencia de enemigo, y por ende de amigo, basada en una destrucción progresiva de la amistad política fundada exclusivamente en una comunidad de origen (aun si es simbólica). Es decir, ante la decadencia de los términos que refieren al país, nación, estado e incluso ciudadano, estaríamos frente a una despolitización efectiva.<sup>180</sup>

El argumento de este trabajo, que finalmente nos devuelve a la discusión original sobre *Rescatando al soldado Ryan*, sólo retoma de Derrida la idea del vínculo simbólico fundado en la hermandad, y en el lazo profundo que Schmitt no toma en cuenta: la posibilidad de establecer relaciones de amistad y enemistad, con aquellos que ya no están, o que todavía no llegan. El quizá adquiere aquí una importancia fundamental porque nos aparta de la condición de posibilidad presente y real.

Lo que hace un mecanismo mítico, como la narrativa cinematográfica, es resolver dificultades presentes mediante una promesa de *posibilidad*. El optimismo enraizado en el cine de

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>180</sup> Ante este escenario, Derrida propone la desconstrucción total de los lazos genealógicos de la amistad política para acceder a "otra política, otra democracia". Es decir, retoma la idea de un lazo simbólico que Schmitt no toma en cuenta, para llegar a la idea del quizá. A la posibilidad siempre abierta de construir amigos a partir de esa despolitización del concepto tal y como lo vemos ahora. Derrida

Hollywood, ese que produce una satisfacción profunda y un gran sentimiento de euforia y saciedad, radica precisamente en la promesa de que las cosas pueden ser de otra forma, gracias a un quizá, y un vínculo simbólico con lo que ya no está, y lo que no ha llegado todavía.

En lugar de prometer, como hace Derrida, la posibilidad del advenimiento de una política que no esté fundada en la amistad y la enemistad tradicionales, lo que logra hacer *Rescatando al soldado Ryan* es superar la incertidumbre del presente, mediante una promesa del futuro anclada en el pasado, en la nostalgia. Esta promesa no puede estar sustentada en nada "real" (que cómo vimos es un punto en el que insiste Schmitt, como base de la certidumbre de la oposición amistad/enemistad para dar sentido a noción de política) sino que tiene que apelar a un mecanismo simbólico que disuelva la distancia entre el presente, y el pasado en el que parecían existir certidumbres incuestionables. Aún si estas certidumbres no existieron nunca, en la película se apela a la nostalgia que puede hacer sentir al espectador que sí existió un consenso patriótico y una solidaridad absoluta engendrada de los momentos críticos compartidos por una nación unida como un todo coherente. En este filme se utilizan elementos retóricos tanto estilísticos como argumentativos que tratan de apelar a los esquemas cognitivos con los que cada espectador estructura la idea de "fraternidad",

---

quiere redefinir la democracia y recuperar al amigo sin contar con los lazos simbólicos de consanguinidad.

estos se vinculan en última instancia, con ciertos patrones de referencia que le dan sentido a ideas como "nación" o "patria" en el espectador.

La hermandad se establece "en la medida en que se mantengan fieles a la memoria de sus muertos (...) se atienen a ese lazo originario que no es, en verdad, otra cosa que su patrimonio originario. Una memoria monumental comienza instituyéndoles para decirles quienes son ellos en verdad. La memoria de sus muertos, recuerda nada menos que su verdad, su verdad como verdad política"<sup>181</sup> La figura de la fraternidad se utiliza constantemente en *Rescatando al soldado Ryan*. Cuando, finalmente, los miembros de la patrulla culminan la búsqueda de Ryan, es decir, la búsqueda del amigo, éste se niega a regresar a su casa. ¿Qué le vamos a decir a tu madre? Preguntan. Y Ryan contesta "díganle que cuando me encontraron estaba con los únicos hermanos que me quedaban. Y que no los voy a desertar de ninguna forma. Ella entenderá". Así, se resuelve por medio de la hermandad la disyuntiva sobre el amigo. Reiben, acepta a Ryan, y entiende el significado de la misión. El lazo que une a los soldados, es el vínculo simbólico de la fraternidad, es decir, de la amistad política que funda la nación. De esa forma, la misión de salvar a un soldado en particular simboliza el rescate de toda amistad política.

Aún queda, sin embargo, la dificultad del presente. ¿Cómo transmitir, esa seguridad en la hermandad, hacia la audiencia,

que se encuentra en otro tiempo y en otro lugar? El mecanismo para hacer esto, debe apelar al pasado, y llevar mediante un puente simbólico la promesa de certeza hasta el futuro que le pertenece al espectador. Así, la incertidumbre se resuelve apelando a lo "no presente". Al reafirmar una memoria común se ratifica la posibilidad de que esta se extienda al futuro.

Para lograr este puente de certidumbre en *Rescatando al soldado Ryan* se utiliza un mecanismo retórico sustentado en recursos formales. Antes de la secuencia del desembarco en la playa "Omaha", la película muestra un preámbulo. En lo que la audiencia reconoce como el tiempo presente, un hombre viejo llega a uno de los cementerios militares americanos en el noreste de Francia. Parado frente a una tumba sus ojos se pierden en el horizonte. Como hemos visto anteriormente, el mecanismo retórico de campo y contracampo, nos hará identificar está mirada con la nuestra, y con la del héroe.

Los ojos del viejo, se fusionan en la siguiente toma con los del capitán John Miller. Según todas las convenciones cinematográficas, el viejo debe ser, entonces, Miller que recuerda aquel día de junio de 1944. Hemos de esperar casi dos horas para ver que Miller, en realidad, murió una semana después del desembarco en Rammelle, sobre el Marne. Poco antes de morir su mirada (a la que todavía acompañamos los espectadores) viaja alrededor suyo, y alcanza un último vistazo de Reiben y Upham. Su último comentario es para Ryan: "James, earn this" (gánatelo,

---

<sup>181</sup> Schmitt, *op. cit.*, p. 122.

o merécetelo James). No es sino hasta la última secuencia de la película en que podemos constatar que aquel que miraba por los ojos de Miller, en realidad era Ryan. Inversamente podemos concluir que aquel que seguirá mirando a través de los ojos de Ryan es Miller, y aunque parezca complejo, el espectador seguirá mirando a través de ambos, y adquiere gracias a Ryan que se ha merecido la guerra de su padre, derecho a acceder a un futuro con la promesa de certidumbres heredadas por él.

"He aquí quien debe enunciarse, he aquí quien debe acordarse, pues se trata de un acto de memoria; he aquí quien debe comprometer la memoria en el presente, si se puede decir así, *en presencia de los muertos* pues por difícil que resulte decir esto (Cicerón lo advertirá: *difficilius dictu est, mortui vivunt*) los muertos viven, y los ausentes están presentes".<sup>182</sup>

*Rescatando al soldado Ryan* no ofrece una solución "real" al problema que plantea Schmitt. La despolitización, o la fragilización de aquellos conceptos tradicionales que han dado sustento a los estados-nación, continúa. Por lo menos en un plano de la vida política internacional en dónde las relaciones deben ser "presentes". La solución que la película ofrece a su audiencia de las incertidumbres presentes es mítica. Sólo en un contexto como ese se puede solucionar, por medio de la retórica narrativa, las contradicciones que se presentan en la vida política contemporánea.

Mediante un lazo simbólico, las imágenes de la pantalla actúan como mediación entre el origen mítico de la nación, y el momento que vive el espectador (No es una casualidad que *Rescatando al soldado Ryan* comience y termine con una bandera americana ondeante). De esa forma, el cine funciona como una de las instancias que estructuran y dan coherencia a la relación del sujeto con su entorno social, y en este caso, la del sujeto con su entorno político.

A pesar de la ausencia del enemigo claro, y la aparente fragilidad de los conceptos que apuntalan las estructuras políticas tradicionales, estas se mantienen casi completamente estables (el gobierno, las fronteras, los impuestos y la policía no parecen ser una ficción). Como vimos en este capítulo el hecho de que, a pesar de las críticas, y los constantes análisis que vaticinan su fin, el estado-nación permanezca presente, se debe -por lo menos parcialmente- a que éste estructura todavía la relación del individuo con su comunidad, permitiendo definir un "dentro" y un "afuera". Esta estructuración necesita de mediaciones que se llevan a cabo gracias a ciertos elementos narrativos que habitan todos los espacios de la realidad.

## CONCLUSIÓN

En el segundo acto de *Hamlet*, dice éste, "cuiden que los cómicos estén bien atendidos. Hagan que los traten con esmero, porque son ellos el compendio y breve crónica de los tiempos<sup>183</sup>". Lo que en este trabajo se ha tratado de hacer es, precisamente, buscar en el cine como breve crónica el significado del enemigo para su audiencia. La importancia de la figura del enemigo radica en su estrecha relación con el concepto de la guerra y la amistad política, que a su vez nos remite a las ideas mediante las cuales se configura el concepto de estado-nación.

Pero el mensaje del cine, como el del teatro, tiene una lógica propia. Sólo se puede acceder a este compendio de los tiempos si se entiende en su contexto el significado del mensaje. Como dice el mismo director de los cómicos: "la audiencia sabe exactamente que esperar, y eso es todo lo que está dispuesta a creer"<sup>184</sup>. Por lo tanto, el trabajo trata de interpretar a partir de las particularidades del lenguaje cinematográfico y sus transformaciones a lo largo del siglo, y no buscando una relación causal o de "reflejo" con los acontecimientos y la tradición de la historia política.

---

<sup>183</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, trad. L. Astrana en Luis Astrana Marín (edit.), *William Shakespeare, obras completas*, Madrid, Aguilar, 1951, p.1361 (traducción alterada).



El argumento principal que se desarrolla a lo largo de los cuatro capítulos es que el enemigo significa lo que demandan los términos de la narración. Es decir, que el espectador estructura al enemigo a partir de ciertos patrones cinematográficos y esquemas preexistentes en su cultura. Estos le permiten armar una historia a partir de elementos inconexos. Los esquemas que se utilizan los indica el proceso mediante el cual interactúan el argumento y el estilo de la película (la narración, en los términos propuestos por Bordwell). Para mostrar esta hipótesis se ve cómo en ciertas películas de los 90 se busca recomponer un patrón clásico de la narración cinematográfica que consiste en equipar al enemigo con el malvado, y cómo este patrón debe amoldarse a la falta de un referente externo claro del enemigo.

Los primeros intentos de recomposición de los patrones clásicos del cine de Hollywood se pueden ver con claridad en *La guerra de las galaxias*. La guerra de Vietnam y los profundos cambios culturales en la década de los 60 habían causado una brecha entre las fórmulas tradicionales del cine y las expectativas de los espectadores. No obstante, en la película de Lucas se utilizan muchos motivos que nacieron en los años 30 y 40: la época dorada de Hollywood.

La aceptación generalizada de estos esquemas y arquetipos, que se pueden resumir mediante las convenciones del *western* y la característica esencial del "final feliz", habla de una ola

---

184 *Rosenkranz y Guilderstern están muertos*. (1990)dir. Tom Stoppard.

conservadora en el cine de los 80, pero ésta no fue lo suficientemente poderosa como para borrar una cierta resistencia a volver a acoger las formas tradicionales intactas. La deslocalización espacial y temporal que hay en *La guerra de las galaxias* recuerda al espectador que "no se puede volver a casa".

*La guerra de las galaxias* también es un punto de partida para recordar que el cine no "refleja" la realidad socio-política. Darth Vader no representa al enemigo de Estados Unidos durante la época de su filmación. Es decir, a diferencia de los que algunos autores han interpretado "el imperio del mal" no es una representación del comunismo, y más precisamente de la Unión Soviética, sino que se refiere a una reconciliación de Hollywood con sus propios arquetipos del enemigo. Sin embargo, sí existe un punto de encuentro de la realidad geopolítica y la realidad cinematográfica, que permite clarificar el vínculo (que no es casual) entre *La guerra de las galaxias* y el Strategic Defense Initiative o "Star Wars" de Ronald Reagan. Este vínculo está en el discurso bélico ( que comparte elementos con la narración cinematográfica) y sus limitaciones después de los acontecimientos de la segunda mitad del siglo.

*Cazadores del arca perdida* es una vuelta irónica a los principios más evidentes de ese discurso bélico. Estados Unidos, "la tierra prometida" y sus referencias estereotipadas, se vuelven un motivo de risa en este tributo a las películas baratas de aventuras de los años 30. En la película se retoman elementos del héroe clásico de la narrativa norteamericana que

corresponden a la justificación mítica de la guerra, pero al transplantar al héroe de la frontera americana a otro contexto histórico y espacial se fuerza también la transformación del enemigo según los requerimientos de ese discurso.

La ironía de Indiana Jones muestra como las formas que justificaban la violencia contra el enemigo en películas de otras décadas no resultaban ya creíbles en los años 80. Sin embargo, la fuerza inercial de esos elementos los mantenía (y mantiene) en la pantalla. El elemento principal de la narración cinematográfica que hace referencia al enemigo es el héroe. El héroe mítico funciona como figura de conciliación entre el adentro y el afuera, y sirve como pilar de la trama. El héroe que representa Indiana Jones, y más fielmente otros como Davy Crockett y Daniel Boone, es el elemento que sustenta la narración y estructura el discurso bélico.

La justificación de la guerra en Estados Unidos se remonta incluso a antes de su nacimiento como estado-nación. Mediante un tipo particular de relatos estructurado a partir de formas narrativas clásicas, se logra expresar la defensa como la justificación última de toda violencia. Gracias a esta idea la guerra puede volverse justa, y el héroe de la narración puede servirse de ella para regenerarse y redimir a su gente. A esta idea la acompañan las de la oposición entre la civilización y el salvajismo, que están presentes en las narrativas americanas desde el siglo XVII, y que se pueden seguir hasta la alegoría de Indiana Jones sacando su veloz revolver para matar a un árabe.

En última instancia estos elementos de la narración logran equiparar al enemigo con el malvado.

El vínculo entre la narrativa cinematográfica y el discurso político se puede encontrar en estos mitos gestados a lo largo de la historia, que logran convertir en salvaje malvado a cualquier enemigo de Estados Unidos. El arquetipo del oficial nazi vuelve a ser el de un salvaje en *La lista de Schindler*. Como en las películas que mencionamos antes, en esta película de Spielberg se conservan fórmulas narrativas tradicionales para estructurar la figura del enemigo, pero al desplazarlas a un contexto diferente, el enemigo se torna ambiguo. Esa ambigüedad no nos remite a la falta de patrones narrativos, sino al hecho de que a partir de 1991 y el fin de la Unión Soviética como enemigo real, estos parecen no concordar con ninguna situación determinada.

A diferencia de otras películas de Spielberg, *La lista de Schindler* es muy compleja, pero esto no evita que el director utilice elementos clásicos para transformar el Holocausto en un melodrama personal con una conclusión satisfactoria. Esta reiterada capacidad conciliatoria de Hollywood, no puede evitar, sin embargo, que ante la falta de enemigo en la década de los 90, los patrones de amistad y enemistad se deslocalicen y pierdan su equilibrio. Al insistir en la fórmula del héroe y antihéroe, Spielberg hace que pierda su contenido tradicional el arquetipo del nazi: ante esta confusión el cine americano parece reaccionar de forma paralela a otros espacios internacionales.

Ante la falta de un enemigo definido, se buscan referentes fuera de las estructuras tradicionales. Schindler remite a la nueva concepción de la seguridad de los individuos en un contexto en el que, arguyen algunos teóricos, se debilitan los estados-nación. Los temas que toca, y la forma de tratarlos indican la indefinición que provoca contraponer las estructuras narrativas al enemigo poco claro que trajo consigo el fin de la Guerra Fría.

Para Spielberg no es sino hasta *Rescatando al soldado Ryan* que las fórmulas vuelven a ajustarse para transmitir un mensaje claro sobre el enemigo; y más precisamente sobre una forma de reencontrarse con el amigo político que parecía haberse perdido junto con su contraparte a principios de la década. La película soluciona eficazmente las dudas que había tenido el discurso cinematográfico, sin embargo, su insistencia en dar certezas revela las mismas incertidumbres que trata de ocultar. Lo interesante de esta película es ver cómo funciona el mecanismo que se utiliza para dar un final satisfactorio y solucionar las dudas y las preguntas que necesariamente plantea el presente. En especial, las incertidumbres de un momento histórico tan poco claro como ha sido la década de los 90.

En este trabajo, mediante una revisión de la teoría política y de la tradición que representa Carl Schmitt, se trata de comprender por qué la ausencia de un enemigo definido puede provocar incertidumbre. Esta proviene de una tradición en la que la política se define como la oposición determinada del amigo y

el enemigo. El siglo XX sería, según esa interpretación, un momento en el que la fragilidad de la enemistad (que tiende a perder su esencia puramente política y mezclarse con la moral o la economía), y en última instancia su pérdida, condena también a la pérdida del amigo, y por lo tanto, de toda política.

La forma en que *Rescatando al soldado Ryan* responde a esta situación es apelando a los orígenes de la figura de la amistad: es decir a la comunidad de origen y su simbolización como fraternidad. La incertidumbre que produce el debilitamiento de los patrones del discurso bélico se soluciona en la película mediante una promesa de futuro. Al establecer un vínculo simbólico entre el pasado y el presente, la película recurre a la nostalgia como referente que trasciende las incertidumbres actuales.

A partir de las reflexiones de estos cuatro capítulos se puede regresar al planteamiento inicial de la tesis. En estas cuatro películas se puede ver un intento de retomar los esquemas que se dejaron parcialmente a un lado en las décadas de los 60 y los 70. Las fórmulas narrativas indican la utilización de ciertos parámetros para la construcción de la historia de parte del espectador. Algunos de estos esquemas coinciden con patrones alrededor de los cuales se construyó un discurso de política exterior. Sobre todo podemos distinguir un esquema de la narración que logra equiparar al "malo" con el enemigo. La oposición del amigo y el enemigo anclada en la idea de la defensa, intenta reafirmarse desde *La guerra de las galaxias*,

hasta *Rescatando al soldado Ryan*. Sin embargo, como se puede ver en el desarrollo, parece existir una dificultad para retomar esas certezas, ya que la figura del enemigo ha cambiado radicalmente en esas décadas. Las incertidumbres que se pueden ver en otros los ámbitos de la vida social y cultural a causa del debilitamiento de los discursos que les daban sustento, también se puede percibir en el cine.

La reacción del cine ante estas circunstancias es paralela a la de otros espacios de la vida política y cultural. En ellos parece haber un desconcierto que ha ido progresando a lo largo del siglo y en particular después de los años 70. Sin embargo la recuperación de ciertos patrones narrativos, nos dice que los esquemas del espectador evolucionan dentro de una línea de continuidad. Ciertas situaciones recurrentes en la narración cinematográfica siguen produciendo los efectos deseados: logran remitir al espectador a un acervo cultural que estructura de manera irracional su relación con la enemistad, y paralelamente con la amistad política.

Puesto que tanto George Lucas como Steven Spielberg no representan más que una corriente del cine de Hollywood, y que su obra no puede reducirse a las películas que aquí se tratan, no se pueden obtener de ellas conclusiones más amplias. El análisis de las cuatro películas, además, no intentaba hacer generalizaciones. Las conclusiones de cada capítulo se remiten exclusivamente a él, en el entendido de que no se está haciendo más que una interpretación muy amplia de las películas y no un

análisis exhaustivo. Explícitamente se dejaron de lado todos los aspectos técnicos y estéticos, así como el significado de las representaciones gráficas, sin las cual el cine pierde una gran parte de su peso expresivo y su significado.

Sin embargo, además de esta conclusión, se pueden extraer del trabajo otras consideraciones de las cuales me gustaría exponer dos. La primera tiene que ver con la relación del discurso bélico americano y el concepto del enemigo. La segunda, que es aún más general, trata del futuro del enemigo y de los parámetros según los cuales entendemos al estado-nación.

Primero. En un artículo que dio lugar a un debate que ha durado casi toda la década, Samuel Huntington habló del "choque de civilizaciones"<sup>185</sup>. En él se expone que las líneas que podrían llevar a la reconfiguración del orden mundial serían culturales. En el fondo, esta propuesta se mueve en las líneas tradicionales en las que concebimos la vida internacional: es decir, lo que define el dentro y el afuera siguen siendo los conceptos de amistad y enemistad. La guerra seguiría siendo un asunto de *polemios*: de guerra contra los bárbaros. Todas las posibles desavenencias entre miembros de una misma "civilización" serían sólo un asunto de *stasis*.

Esto habla de la profunda resistencia de las concepciones clásicas y de su capacidad de adaptarse a cada momento

---

<sup>185</sup> El artículo de *Foreign Affairs*, dio lugar a un libro que se tradujo al español. (Samuel P. Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, trad. J. Tosasús, Barcelona, Paidós, 1997.)



histórico. El ejemplo de Schmitt, para mostrar que nos encontrábamos ante un proceso evidente de "despolitización" era la interpretación de Lenin sobre los conceptos de amistad y enemistad según una escisión horizontal, en clases sociales, y la aparente desestructuración de las divisiones verticales que proporcionaba el estado. Después del "fin del comunismo", se puede ver que, efectivamente, una división rígida de enemistad como la de Lenin provoca una fragilidad interna muy grande. En cuanto el enemigo pierde su unidad, entonces la definición positiva del estado pierde sentido. Los patrones que sostenían el discurso político en la Unión Soviética no pudieron continuar existiendo sin un enemigo determinado.

La diferencia evidente con Estados Unidos es la flexibilidad de su discurso. Desde el siglo XVII la definición del enemigo ha sido tan maleable como ha sido necesario, de tal forma que esta se puede sostener en cualquier situación de guerra que se haya presentado hasta ahora. Ante la falta de un enemigo como el comunismo, siempre será posible reestructurar las líneas del dentro y el afuera a partir de otra unidad que se contraponga a la "civilización". China, y el islam, como parece mostrar el trabajo de Huntington, podrían reconstruirse en la percepción americana como un reflejo o una sombra de su unidad política. De esta forma las relaciones internacionales de Estados Unidos podrían seguir siendo reconocibles a los ojos de un patrón tradicional de discurso.

Sin embargo, esta postura implicaría ignorar el proceso que desde principio de siglo genera preguntas. El mismo que llevó a Schmitt a cuestionarse originalmente sobre la figura del enemigo. La "despolitización" de la que hablaba Schmitt es un proceso real, en tanto que las condiciones "reales" de hostilidad tradicional parecen haber cambiado efectivamente. Así como el cine es incapaz de reconstruir íntegramente el discurso tradicional, existen en otros ámbitos (y sin duda en el discurso americano de las relaciones internacionales) elementos de cambio que no permiten que sólo el concepto de enemistad le de sentido al de amistad política.

Lo que Schmitt subrayaba, es que la definición de la amistad no es unilateral, no depende exclusivamente de uno de los términos de la dicotomía. Apelar al enemigo no es suficiente para configurar al amigo. "Para identificar a mi enemigo, tengo que reconocerlo, pero de tal manera que él me reconozca también: en este reconocimiento recíproco del enemigo reside la grandeza del concepto"<sup>186</sup>.

Esto me lleva a la segunda consideración. Las imágenes del enemigo que se transmiten en el cine, hablan no sólo de la capacidad del discurso político americano para transformar cualquier amenaza en un enemigo. Las imágenes de la enemistad proceden de la seguridad o la incertidumbre de la concepción de

---

<sup>186</sup> Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der einbruch der Zeit in das Spiel*, cit. Por Derrida, *op. cit.*, p. 186.

la amistad política en un momento determinado. De la definición positiva del "nosotros" que genera tantas dudas hoy en día.

La amistad política habla de la capacidad del estado para estructurar la vida de los sujetos, en el plano interno, y de la capacidad externa para reflejarse efectivamente en sus adversarios. La "despolitización" radica en la pérdida de claridad de la amistad. El riesgo no reside tanto en perder y recuperar al enemigo, como en que la relación de reflejo nos permita saber quién es y dónde está el amigo.

Esta definición es la que en última instancia da sentido a la amistad, y no solamente la "posibilidad real" de guerra. Al contrario, su fuerza radica en estructuras que no son necesariamente "reales". Los lazos simbólicos que estructuran la relación de un sujeto con los demás son los que dan coherencia a cualquier construcción estado-nacional. A lo que nos lleva esta consideración final, es que lo que determinará, finalmente, la reconfiguración del orden mundial y de las relaciones bélicas, son referencias ideales, y no estructuras materiales. El cine recoge las representaciones de estos lazos y referencias, y actúa como instancia de mediación entre el sujeto y las referencias que le dan sentido a la vida política.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hanna, *Los orígenes del Totalitarismo*, vol. III, *Totalitarismo*, trad. G. Solana, Madrid, Alianza, 1981.
- Ayuso, Rocío, "La guerra de Spielberg", *El país semanal*, núm. 1144, 30 de agosto de 1998, pp. 22-31.
- Baeque, Antoine de, y Christian Delage (coords.), *De l'histoire au cinéma*, París, Complexe, 1998.
- Berardinelli, James, "Schindler's List", <http://moviereviews.reviews.colossus.net/movies/s/schindlers.html>, 1993.
- Birnbaum, Pierre, "Critiques du Totalitarisme", en Pascal Ory(edit.), *Nouvelle histoire des idées politiques*, París, Hachette, 1987, pp.722-733.
- Bordwell, David, *El significado del filme: inferencia y retórica de la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- , *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Buela, Alberto, "Alcmeon de Crotona y la distinción amigo-enemigo", en su libro *Estudios griegos*, Buenos Aires, Theoría, 1998.
- Cannon, Damian, "Schindler's List(1993)", [http://www.film.unet.com/Movies/Reviews/Schindler\\_List.html](http://www.film.unet.com/Movies/Reviews/Schindler_List.html) ., 1997.
- Cohen, Warren, *The Cambridge History of American Foreign Relations, Volume IV, America in the Age of Soviet Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Dagan, Carmel, "Snakes, why did it have to have snakes?", <http://www.mrshowbiz.com/reviews/moviereviews/movies/28654.html>, 1998.
- Derrida, Jacques, *Políticas de la amistad*, trad, p. Peñalvert, Madrid, Trotta, 1998.
- Dirks, Tim, "Raiders of the Lost Ark", <http://www.filmsite.org/raid:html>, 1996.

- Eco, Umberto, "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage" en su libro *Travels in Hyperreality*, trad. W. Weaver, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1986.
- Engelhardt, Tom, *El fin de la cultura de la victoria*, trad. B. Carrillo, Barcelona, Paidós, 1997.
- La Feber, Walter, *The Cambridge History of American Foreign Relations, Volume II, The American Search for Opportunity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Fernández-Santos, Ángel, "Dulces batallas", *El país semanal*, núm. 1144, 30 de agosto de 1998, pp.32-33.
- Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, París, Gallimard, 1993.
- Finlay, David, Ole Holsti y Richard Fagen, *El enemigo en política*, trad. C. Leal, Buenos Aires, Libera, 1967.
- Folsom, James K y Richard Slotkin (comps.), *So Dreadful a Judgement: Puritan responses to King Philip's War 1676-1677*, Middletown, Wesleyan University Press, 1978.
- Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, trad. J. Vericat, Barcelona, Paidós, 1995.
- Hauss, Charles, *Beyond Confrontation, Transforming the New World Order*, Westport, Praeger, 1996.
- Hulsman, John C., *A Paradigm for the New World Order*, Nueva York, St. Martin's Press, 1997.
- Huntington, Samuel P., *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Trad. J. Tosasus, Barcelona, Paidós, 1997.
- Hurrell, Andrew, "Security and Violence in Latin America. A conceptual analysis". (Mimeo) Para ser publicado en *Foro Internacional*.
- Iriye, Akira, *The Cambridge History of American Foreign Relations, Volume III, The Globalizing of America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Isenberg, Michael T., *War on Film, The American Cinema in World War I*, Londres, Associated University Presses, 1981.

- Jackson, Martin A., "The Uncertain Peace, The Best Years of Our Lives", en John E. O'Connor y Martin A. Jackson, *American History/American Film*, Nueva York, Ungar, 1979, pp.147-166.
- Kennedy, Paul, *Preparing for the Twenty-first Century*, Nueva York, Vintage, 1993.
- Kissinger, Henry, *La Diplomacia*, trad. M. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Legendre, Pierre, *Les enfants du texte, étude sur la fonction parentale des États*, París, Fayard, 1992.
- Leventhal, Robert S., "Romancing the Holocaust, Spielberg's Schindler's List", University of Virginia resources, <http://jefferson.village.virginia.edu/holocaust/schinlist.html>.1998.
- Lipset, Seymour Martin, *American Exceptionalism*, Nueva York, WW Norton, 1990.
- Lyon, David, *Postmodernidad*, trad. B. Urrutia, Madrid, Alianza, 1996.
- Mearsheimer, John J., "Why We Will Soon Miss the Cold War" en *The Atlantic Monthly*, Agosto 1990, pp. 35-50.
- Nacache, Jacqueline, *Le film hollywoodien clasique*, París, Nathan, 1995.
- Nash Smith, Henry, *Virgin Land, The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Seix barral, 1982.
- Ray, Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Rosen, Phillip, *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Rosenbaum, Jonathan, "The solitary pleasures of STAR WARS", en su libro *Movies as Politics*, Berkley, University of California Press, 1997, pp. 105-110.
- , "Spielberg's gentiles", en su libro *Movies as Politics*, Berkley, University of California Press, 1997, pp. 97-104.

- , "Vietnam, the Theme Park", en su libro *Movies as Politics*, Berkley, University of California Press, 1997, pp. 105-110.
- Del Rosso Jr., Stephen J., "The Insecure State: Relflexions on the State and Security in a Changing World", *Daedalus*, V.124, no. 2, pp. 155-174.
- Rotschield, Emma, "What is security?", en *Daedalus*, V. 124, no. 3, pp. 53-98.
- Russell, Frederick H., *The Just War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*, trad. N. Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Samuels, Stuart, "The Age of Conspiracy and Conformity: The Invasion of the Body Snatchers", en John E. O'Connor y Martin A. Jackson, *American History/American Film*, Nueva York, Ungar, 1979, pp.203-218.
- Schmidt, Vivien, "The New World Order Incorporated: The Rise of business and the Decline of the Nation State", en *Daedalus*, V. 124, no.2, p.73-89.
- Schmitt, Carl, *La notion de politique*, trad. M. L. Steinhauser, Paris, Flammarion, 1972.
- , *Théorie du partisan*, trad. M. L. Steinhauser, Paris, Flammarion, 1972.
- Sfez, Lucien, *La politique symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, trad. L. Astrana en Luis Astrana Marín (edit.), *William Shakespeare, obras completas*, Madrid, Aguilar, 1951.
- Sklar, Robert, *Movie-made America, A Cultural History of American Movies*, Nueva York, Vintage, 1994.
- Slotkin, Richard, *The Fatal Environment, The Myth of The Frontier in the Age of Industrialization*, Nueva York, Atheneum, 1985.
- , *Regeneration Through Violence, The Mythology of the American Frontier*, Nueva York, Harper Collins, 1996.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

-----, *Cines Europeos, Sociedades Europeas*, trad. N. Pujol i valls, Barcelona, Paidós, 1996..

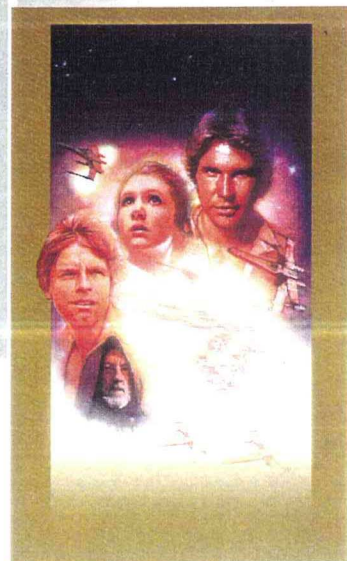
Strauss, Leo, *Remarques sur la Notion de Politique de Carl Schmitt*, trad. J. L. Schlegel, Paris, Editions du Seuil, 1988.

Tinto Colin, "Raiders of the Lost Ark",  
[http://uk.imbd.com/Plot?Raiders+of+the+lost+ark+\(1981\),1998](http://uk.imbd.com/Plot?Raiders+of+the+lost+ark+(1981),1998)

Walzer, Michael, *Just and Unjust Wars*, Nueva York, Harper Collins, 1992.



# La Guerra de las Galaxias



**Dirección:** George Lucas

**Guión:** George Lucas

**Reparto:** Mark Hamill ..... Luke Skywalker  
Harrison Ford ..... Han Solo  
Carrie Fisher ..... Princess Leia Organa  
Peter Cushing ..... Grand Moff Tarkin  
Alec Guinness ..... Ben (Obi-Wan) Kenobi  
Anthony Daniels ..... C-3PO  
Kenny Baker (1) ..... R2-D2  
Peter Mayhew (II) ..... Chewbacca  
David Prwse ..... Lord Darth Vader

**Producción:** Gary Kurtz  
George Lucas (ejecutivo)  
Rick McCallum (edición)

**Banda Sonora Original:** John Williams

**Cinematografía:** Gilbert Taylor

**Vestuario:** John Mollo

**Diseño de Producción:** John Barry

**Edición:** Richard Chew  
T.M. Chistopher (edición especial)  
Paul Hirsch  
Marcia Lucas

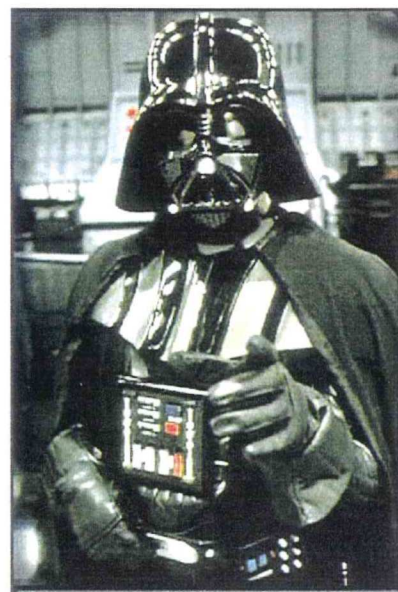
**Compañías Productoras:** \* 20th. Century Fox  
\* Lucasfilm Ltd

**Distribuidores:** \* 20th Century Fox Film Corporation  
\* Hispano Foxfim, S.A.E.  
\* UFD (Francia)

**Efectos Especiales:** \* Industrial Light & Magic (ILM) (EU)  
\* Modern Film Effects (efectos adicionales)  
\* Van der Veer Photo Effects (efectos adicionales)  
\* DePatie-Freeleng Enterprises (efectos adicionales)  
\* Master Film Effects (efectos adicionales)  
\* Ray Mercer & Company (efectos adicionales)

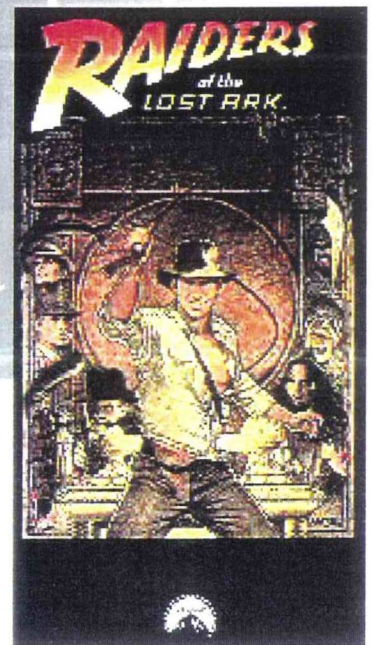
# La Guerra de las Galaxias

<b>Clasificación:</b>	Clasificación A, Ciencia Ficción y lenguaje adulto
<b>Duración:</b>	USA:121/USA:125 (edición especial)
<b>País:</b>	EUA
<b>Idioma:</b>	Inglés
<b>Color:</b>	Color (Technicolor)
<b>Sonido:</b>	70mm 6-Track (70mm prints) DTS 70mm (special edition) (70mm prints) (Europe) DTS (special edition) Dolby Digital (special edition) Dolby (35mm prints) SDDS (special edition)





# Cazadores del Arca Perdida



**Dirigida por:** Steven Spielberg

**Guión:** George Lucas (historia)  
Philip Kaufman

**Reparto:**

Harrison Ford	....	Indiana Jones
Karen Allen	....	Marion Ravenwood
Paul Freeman (I)	....	Rene Belloq
Ronald Lacey	....	Toht
John Rhys-Davies	....	Sallah
Denholm Elliott	....	Marcus Brody
Alfred Molina	....	Sapito
Wolf Kahler	....	Dietrich
Anthony Higgins	....	Gobler
Vic Tablian	....	Barranca/Hombre Mono
Don Fellows	....	Coronel Musgrove
William Hootkins	....	Major Eaton
Bill Reimbold	....	Bureaucrat
Fred Sorenson	....	Jock
Patrick Durkin	....	Escalador Australiano
Matthew Scurfield	....	Segundo Nazi

**Producida por:** Howard G. Kazanjian (ejecutivo)  
George Lucas (ejecutivo)  
Frank Marshall (I)  
Robert Watts (II) (asociado)

**Banda Sonora Original:** John Williams (II)

**Cinematografía:** Douglas Slocombe

**Diseño de Vestuario:** Deborah Nadoolman

**Diseño de Producción:** Norman Reynolds

**Edición:** Michael Kahn

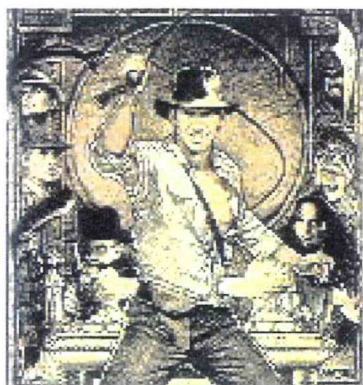
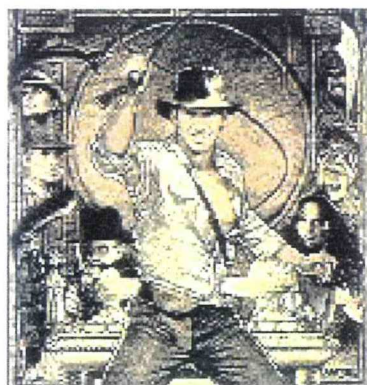
**Compañías Productoras:** \* Lucasfilm Ltd  
\* Paramount Pictures (EU)

**Distribuidores:** \* Paramount Pictures (EU)

**Efectos Especiales:** \* Industrial Light & Magic (ILM) (EU)

# Cazadores del Arca Perdida

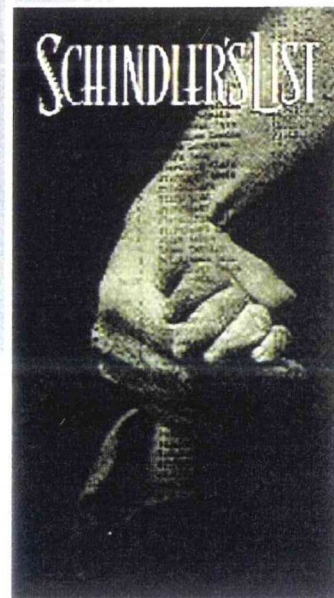
**Duración:** USA:115/ Sweden:113  
**País:** USA  
**Idioma:** Inglés  
**Color:** Color (Metrocolor).  
**Sonido:** 70mm 6-Track/Dolby.  
**Clasificación:** USA:PG/ UK:PG/ France:U/ Germany:12/ Australia:PG  
Sweden:15/ Norway:15/ Finland: K-16.





# La Lista de Schindler

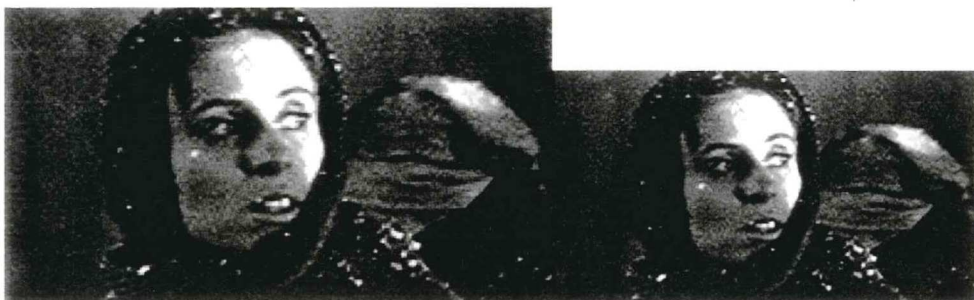
SCHINDLER'S LIST



- Dirección:** Steven Spielberg
- Guión:** Robert Rodat  
Frank Darabont
- Reparto:**
- |                   |   |
|-------------------|---|
| Tom Hanks.        | .... Captain Miller                               |
| Tom Sizemore      | .... Sergeant Horvath                             |
| Edward Burns (I)  | .... Private Reinben                              |
| Barry Pepper      | .... Private Jackson                              |
| Adam Goldberg     | .... Private Mellish                              |
| Vin Diesel        | .... Private Caparzo                              |
| Giovanni Ribisi   | .... Medic Wade                                   |
| Jeremy Davies (I) | .... Corporal Upham                               |
| Matt Damon        | .... Private Ryan                                 |
| Ted Danson        | .... Captain Hamill                               |
| Paul Giamatti     | .... Sergeant Hill                                |
| Dennis Farina     | .... Lieutenant Colonel Anderson                  |
| Joerg Stadler     | .... Steamboat Willie                             |
| Max Martini       | .... Corporal Henderson (como Maximilian Martini) |
| Dylan Bruno       | .... Toynbe                                       |
| Daniel Cerqueira  | .... Weller                                       |
| Demetri Goritsas  | .... Parker                                       |
| Ian Porter        | .... Trask  |
- Producción:** Ian Bryce  
Bonnie Curtis (co-producción)  
Kevin De La Noy (asociado)  
Mark Gordon (II)  
Mark Huffam (asociado)  
Gary Levinsohn  
Allison Lyon Segan (co-producción)  
Steven Spielberg
- Banda Sonora Original:** John Williams (II)
- Cinematografía:** Janusz Kaminski
- Diseño de Vestuario:** Joanna Johnston
- Producción:** Thomas E. Sanders (as Tom Sanders)
- Edición:** Michael Kahn
- Compañías Productoras:**
- \* Mutual Film Company
  - \* Mark Gordon Productions
  - \* Dream Works SKG
  - \* Amblin Entertainment
  - \* Paramount Pictures

# La Lista de Schindler

<b>Distribuidores:</b>	* Dream Works Distribution L.L.C. * Red Feather Photoplays. * Lusomundo (pt) (Portugal). * Paramount Pictures (us). * United International Pictures (UIP).
<b>Efectos Especiales:</b>	* Industrial Light & Magic (ILM) (us).
<b>Iluminación:</b>	* Lee Lighting Ltd.
<b>Duración:</b>	USA:197 / UK:195 / Australia:187 / España:195 Suecia: 195
<b>País:</b>	EUA
<b>Idioma:</b>	Inglés/Hebréo
<b>Color:</b>	Blanco y Negro / Color (De Luxe)
<b>Mezclas de Sonido:</b>	DTS





# Rescatando al Soldado Ryan



**Dirección:** Steven Spielberg

**Guión:** Robert Rodat  
Frank Darabont

**Reparto:**

Tom Hanks	....	Captain Miller
Tom Sizemore	....	Sergeant Horvath
Edward Burns (I)	....	Private Reinben
Barry Pepper	....	Private Jackson
Adam Goldberg	....	Private Mellish
Vin Diesel	....	Private Caparzo
Giovanni Ribisi	....	Medic Wade
Jeremy Davies (I)	....	Corporal Upham
Matt Damon	....	Private Ryan
Ted Danson	....	Captain Hamill
Paul Giamatti	....	Sergeant Hill
Dennis Farina	....	Lieutenant Colonel Anderson
Joerg Stadler	....	Steamboat Willie
Max Martini	....	Corporal Henderson (como Maximilian Martini)
Dylan Bruno	....	Toynbe
Daniel Cerqueira	....	Weller
Demetri Goritsas	....	Parker
Ian Porter	....	Trask

**Producción:** Ian Bryce  
Bonnie Curtis (co-producción)  
Kevin De La Noy (asociado)  
Mark Gordon (II)  
Mark Huffam (asociado)  
Gary Levinsohn  
Allison Lyon Segan (co-producción)  
Steven Spielberg

**Banda Sonora Original:** John Williams (II)

**Cinematografía:** Janusz Kaminski

**Diseño de Vestuario:** Joanna Johnston

**Producción:** Thomas E. Sanders (as Tom Sanders)

**Edición:** Michael Kahn

**Compañías Productoras:**

- \* Mutual Film Company
- \* Mark Gordon Productions
- \* Dream Works SKG
- \* Amblin Entertainment
- \* Paramount Pictures

# Rescatando al Soldado Ryan

<b>Distribuidores:</b>	* Dream Works Distribution L.L.C. * Red Feather Photoplays. * Lusomundo (pt) (Portugal). * Paramount Pictures * United International Pictures (UIP)
<b>Efectos Especiales:</b>	* Industrial Light & Magic (ILM)
<b>Iluminación:</b>	* Lee Lighting Ltd.
<b>Duración:</b>	USA:170/ Germany:169
<b>País:</b>	USA
<b>Idioma:</b>	Inglés
<b>Color:</b>	Color (Technicolor)
<b>Sonido:</b>	DTS/ Dolby Digital/ SDDS

