

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

El Imperio Contraataca. La imagen del enemigo en el cine de Hollywood en la posguerra fría.

Mercado, Gladys Mabel.

Cita:

Mercado, Gladys Mabel (2005). *El Imperio Contraataca. La imagen del enemigo en el cine de Hollywood en la posguerra fría. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/146>

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

**Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005**

Título: El Imperio Contraataca. La imagen del enemigo en el cine de Hollywood en la posguerra fría.

Mesa Temática Nº 15: *“Imágenes en movimiento: el cine entre el pasado y el presente”*

Coordinadores: Tzvi Tal (Universidad de Tel Aviv y Colegio Académico Sapir, Israel) - Zulema Marzorati (UBA)

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

MERCADO, Gladys Mabel. Estudiante de Comunicación Audiovisual

Dirección: 45 # 1812 La Plata. Teléfono: (0221)4705525

e – mail: gladysmercado@uolsinectis.com.ar

INTRODUCCION

Este trabajo se propone considerar de qué modo se construye la idea del enemigo en el cine norteamericano en el período de la posguerra fría. Para ello se establecen dos ejes de reflexión. En primer término, pensar las relaciones entre cine e historia. En segundo lugar, analizar de qué recursos narrativos y expresivos se vale el lenguaje cinematográfico para refigurar la realidad.

Las tres películas elegidas: *Contra el Enemigo* (Edward Zwick, 1998), *La caída del Halcón Negro* (Ridley Scott, 2001) y *Alexander* (Oliver Stone, 2004) exhiben maneras particulares de construir la figura del enemigo de los norteamericanos en el período histórico mencionado. Sin embargo remiten a una necesidad común de poner en circulación y reactivar viejos tropos asociados con la política de expansión norteamericana, su “destino manifiesto” de extenderse a vastas regiones necesitadas de su prodigio civilizatorio.

Cine e Historia. ¿Existe una historia cinematográfica?

Resulta útil establecer aquí una reflexión a partir de dos obras de reconocida importancia: un artículo de Marc Ferro titulado “La paradoja de *El Acorazado Potemkin*” y el libro de Siegfried Krakauer, “De Caligari a Hitler”.

Ferro llama “paradoja del Potemkin” a la idea de que aún cuando en una obra sea todo imaginario igualmente suministra información histórica. Hace referencia a la constatación de que “*esta película (El Acorazado...) haya*

conseguido evocar tan admirablemente una situación revolucionaria, mucho mejor que cualquier obra histórica erudita o crítica, cuando la mayor parte de la información que presenta...ha sido pura y simplemente inventada por Eisenstein"¹. Esto nos permite en primer término, dejar de lado la discusión vieja de la existencia de un cine de ficción y un cine documental. No es relevante en este caso. También nos libera de pensar en una contrahistoria cinematográfica o lo que el mismo Ferro llama un "contraanálisis de la sociedad"². Preferimos adherir a la frase de Maiakovsky: "*Para Ustedes, el cine es un espectáculo. Para mí es casi una concepción del mundo*", y tratar a cualquier obra cinematográfica, de cualquier género o categoría (ficción o documental) como un discurso histórico dotado de la capacidad de poner en circulación significados, sistemas simbólicos, temas e imágenes compartidos por una sociedad en un momento determinado. Y lo que es más interesante, tiene también la capacidad de construir determinados acontecimientos, promover agendas y llamar la atención sobre las cualidades del mundo. Retomando una expresión de Jean Louis Comolli, "*filmar para ver*"³, podemos decir que hemos aprendido a ver el mundo que filmamos, que "vemos lo que filmamos" y es en este sentido en que toda obra cinematográfica tiene un valor histórico. Es, por analogía, un monumento arqueológico, un resto, una huella que remite al proceso de su generación. La palabra clave en la obra de Ferro es **evocación**. El cine tiene la capacidad de evocar la realidad y de ahí su poder de convertirse en obra histórica de derecho propio.

Por su parte, Krakauer⁴ ofrece, a través del análisis de más de 300 películas del período que va desde 1919 a 1933, una visión de la cultura y la sociedad de Alemania que anuncia el ascenso del nazismo. La idea de que el expresionismo alemán es, desde un punto de vista temático y retórico, una anticipación premonitoria de la llegada de Hitler al poder, en el sentido que describe un estado histórico de la sociedad que lo produce, puede funcionar como una hipótesis de trabajo lúcida a la hora de analizar temas, recursos y figuras cinematográficas y su vinculación con el momento histórico en que se

¹ Marc Ferro, "Historia Contemporánea y Cine", Barcelona, Ariel, 2000, pp 185.

² Marc Ferro, op cit, pp 31

³ Jean Louis Comolli, Viaje documental al mundo de los reducidos de cabezas. En: Jorge La Ferla (Comp) Medios audiovisuales. Ontología, historia y praxis. Bs As. Libros del Rojas. Eudeba. 1999.

⁴ Sigfried Krakauer, De Caligari a Hitler. Barcelona. Paidós. 1995.

producen. Así, en una situación histórica signada por una reorganización del poder global como la presente, ¿podría el cine estar diciéndonos algo? Creemos que vale la pena prestar atención. Como un arqueólogo ve materiales heterogéneos en su sitio o en su balde de tierra, y no desecha ninguno y no le asigna a ninguno un valor especial sino en virtud de lo que desea establecer, del mismo modo, las producciones cinematográficas heterogéneas por su calidad, estilo o modo permiten analizar la sociedad que las produce y las recibe. Y así como Ferro nos permite focalizar el cine como discurso histórico, Krakauer nos ofrece una metodología para descifrar el cine como monumento arqueológico. Una combinación de ambas perspectivas resulta útil para analizar una obra cinematográfica como producto cultural.

Otros y Enemigos. Una “vieja/nueva” retórica imperial.

El análisis de estas tres películas está condicionada por una premisa: EE.UU en el período de la posguerra fría, está construyendo un nuevo enemigo. Es de reciente aparición y sus modalidades se conforman a medida que va actuando y expresándose. El fin de la guerra fría hace necesaria la definición de un nuevo enemigo, peligroso en grado sumo, ubicuo pero difícil de localizar, potente, de escala planetaria, justificador de la guerra global, por lo que se lo tematiza como amenaza del orden global⁵. ¿Por qué? Como Pierre Clastres nos enseña, las sociedades están atravesadas por dos lógicas antagónicas: la lógica de la dispersión o centrífuga y la lógica de la unificación o centrípeta. La guerra cumple la función en este contexto de garantizar la separación, atomización, fraccionamiento de las sociedades, obedece a una lógica de lo centrífugo. ¿Por qué han de permanecer indivisas (unidad) e independientes (totalidad)? Para evitar su unificación en una unidad mayor, el estado. La guerra en la sociedad primitiva es contra el estado, en contra de su creación y constitución. Ahora bien, si la sociedad global quiere ser una y total, ¿no tiene acaso a su disposición la guerra como mecanismo? *“Para que la comunidad pueda enfrentar eficazmente el mundo de los enemigos, se requiere*

⁵ Pilar Calveiro. Seminario sobre Violencia política en el siglo XX, UNLP, marzo 2005.

que se halle unida, homogénea, sin divisiones. Para existir en la indivisión necesita de la **figura del Enemigo**, en la cual pueda leer la imagen interna de su ser social. Para poder pensarse como un **nosotros**, hace falta que la comunidad sea a un tiempo indivisa (una) e independiente (totalidad)⁶

Este Enemigo es un producto histórico aparecido luego del derrumbe de la Unión Soviética: el terrorista.

Enemigo / Terrorista – Guerra es un circuito que pone en acción un modo de organización de la sociedad que Giorgio Agamben denomina “estado de excepción”⁷, que fue la regla en el siglo XX y que se consolida en el presente. El objetivo no es eliminar al terrorista sino mantenerlo como fenómeno marginal. La meta real es cristalizar esa nueva figura que es el estado de excepción. Se permite así una transformación de la legislación, se le dan mayores atribuciones al poder ejecutivo, se cancelan los acuerdos y garantías internacionales, se cancela el derecho vigente y aparece un derecho de facto. Se habilita la desaparición de personas y la existencia de campos de concentración. La “military order” de George Bush del 13 de noviembre de 2001 que autoriza la “detención indefinida” de los no-ciudadanos estadounidenses sospechados de actividades terroristas, es la sanción de la figura del terrorista como enemigo.

Los medios de comunicación masivos, particularmente la TV, el cine, recogen el desafío de plasmar en las pantallas la imagen de esa figura funcional a un cierto tipo de discurso político. ¿De qué recursos se vale? Pues recurre a viejas formulas de probada eficacia. Y aquí una hipótesis de trabajo para analizar los films mencionados: los recursos narrativos y expresivos utilizados en estas películas son los viejos “*tropos imperiales*”⁸ asociados a los géneros del western, la épica clásica, las películas de aventuras, la ciencia ficción clásica, y el terror. Todo ello conforma un modo enunciativo vinculado históricamente a tiempos anteriores en que se conformó el mundo moderno, es decir la conquista de América. La figura del otro, del otro radical, incontestable, incomprensible, inasimilable es el molde sobre el cual se vacían sucesivamente los otros que nos constituyen como entidades homogéneas y totalizantes, es

⁶ Pierre Clastres. *Arqueología de la violencia*. Bs As. FCE. 2004.

⁷ Giorgio Agamben, “Estado de excepción”. 2º ed. Bs As. AH Editora. 2005 (2003)

⁸ Shohat, E y Stam, R. *Cine, multiculturalismo y medios de comunicación*. Barcelona. Paidós. 2002

decir nuestros enemigos. Hablar en estos términos supone un contexto particular: el de la guerra. Sea declarada abiertamente o no, sea del tipo que sea, el mundo actual se halla en guerra. Y florecen los discursos de la guerra. En este sentido creemos que el auge de las películas épicas e históricas en la actualidad permite poner en circulación un discurso de la guerra, bajo la enunciación de lo que M Foucault llama “Elogio de Roma”⁹. Otro concepto de este autor nos permite analizar las fuentes de las que se nutre la idea de enemigo, es el concepto de “monstruo político”¹⁰ cuyo antecedente primero es la figura de Luis XVI.

Estos elementos del mundo actual están refigurados en las tres películas elegidas: el estado de excepción (Contra el Enemigo), la guerra imperial (La caída del Halcón Negro, Alexander). Las tres recurren a elementos del lenguaje cinematográfico clásico de eficacia comprobada y asociadas a períodos históricos de expansión del estado norteamericano.

El cine evoca estas realidades y nos convoca a ver los films como el mundo, como ese mundo que construyen los relatos para nosotros mediante la puesta en escena. No queremos dejar pasar cierta connotación del concepto “escena”. ¿No era acaso la “escena”, en los viejos rituales griegos, la piedra de sacrificio a los dioses? Pues de eso se trata, poner en escena es sacrificar unos elementos en beneficio de otros y con ellos construir el verosímil que hará las veces de lo verdadero a nuestros ojos. Es así como el mundo del film nos informa sobre el mundo en el que vivimos. Y el ritual al que asistimos convoca constantemente a los viejos dioses guerreros que nunca cesaron de pedirnos sacrificios.

Contra el enemigo y el estado de excepción.

La película de Edward Zwick de 1998 funciona como advertencia de lo que podría ocurrir a la democracia norteamericana si se estableciera el “estado de sitio” (The Siege, el título original en inglés). La narrativa opera bajo la forma del rescate de la doncella – la democracia americana – de la tentación de convocar a un monstruo político que bajo el ropaje del salvador destruya los ideales norteamericanos de libertad y seguridad. El argumento se centra en relatar las dificultades de Anthony Hubbard – el FBI- luego de un atentado

⁹ M Foucault, Genealogía del racismo. Bs As. Altamira. 1992.

¹⁰ M Foucault, Los anormales. Bs As. FCE. 2000.

terrorista en Nueva York para mantener el imperio de la ley y la justicia mientras se busca a los responsables y se quiere evitar un nuevo atentado. Se enfrenta a Elise – CIA – y a los asesores presidenciales que pretenden otorgar todo el poder a un general – Will Devereaux- de dudosa reputación.

Se describen aquí dos clases de enemigos:

a) el terrorista

b) el estado de sitio, encarnado por el general o mejor el general que encarna el estado de sitio

¿Cómo se los define? En primer lugar sus rasgos comunes: ambos están recubiertos por el orden de la monstruosidad política, son extranjeros, es decir no pertenecen al cuerpo social, están fuera de la ley civil. En el primer caso, no son ciudadanos y en el segundo, se excluye del cuerpo social al ponerse por encima de la ley. Hay entre ambos una gran diferencia: el general es declarado un criminal, es decir se lo vuelve a incluir en el pacto social al aplicársele la ley que éste implica. Una oveja descarriada que vuelve al rebaño. Pero el terrorista es el Enemigo absoluto, no se le puede aplicar ninguna ley porque nunca suscribió el pacto. Por lo tanto, su castigo tendrá la forma de la “réplica”, un símil de la atrocidad cometida, su eliminación. Pero el terrorista es también un monstruo moral, ya que es presentado como violador de toda ley natural, es una mixtura de vida y muerte, ya que es por naturaleza suicida, y es una mezcla de animal y humano ya que es nombrado recurrentemente como un perro, un ser en estado de naturaleza. Ávido de sangre, su función es carcomer el cuerpo social, una especie de caníbal moderno. Además de poner en entredicho la ley civil y natural, también pone en cuestión la ley divina, ya que es un otro adorador de Alá.

Las secuencias analizadas a continuación se refieren a la presentación del enemigo, de su origen y sus características principales que se irán desarrollando a lo largo de todo el film. Se recurre para ello a elementos narrativos asociados con tropos imperiales.

El terrorista

La secuencia 1 muestra la explosión de la base Dahrán, Arabia Saudita.

Imágenes de cuerpos mutilados, edificios destruidos. Los medios explican: “Es obra del jeque Ahmed Bin Talal, clérigo fundamentalista radical”. Clinton aparece en pantalla diciendo “Estoy horrorizado”

Con una panorámica del desierto comienza la descripción del mundo árabe, de ese mundo desde donde salen los terroristas. El desierto connota un espacio vacío, un territorio deshabitado. Es también una frontera moral donde no hay límites y se puede hacer cualquier cosa. Aquí se secuestrará al jeque. Una imagen satelital sigue un auto que es un punto al comienzo y que luego se lo identifica como tal. Ese escenario vacío es dominado por la tecnología, controlado, vigilado, poseído, da rienda suelta a la fantasía expansionista. Es un tropo que occidente ha desarrollado en los westerns y en el género de aventuras. Primer plano del enemigo: el jeque con turbante, barba blanca, ojos negros. Montaje paralelo: Clinton aparece en pantalla diciendo: “Los cobardes que cometieron este asesinato no deben salir impunes”. Se apela al tropo de la diferencia, que consiste en una exageración esquemática de las características individuales.

Los nombres en clave de la operación (Líder de arena a Ojo de águila) se refieren también a la reivindicación del control del territorio total, terrestre y espacial.

Imagen satelital, zoom sucesivos. Satelite de comunicación da las coordenadas. Como en las clásicas películas de aventuras en las que aparecen con profusión mapas y croquis con flechas que implican el movimiento de apropiación del territorio, aquí el zoom de la cámara satelital cumple esa función. Las cabras obstruyen el camino, son los únicos habitantes. Los pastores son agentes de la CIA. Un mundo deshabitado, refugio de terroristas, que son como bestias salvajes que vagan por territorios vacíos. He aquí la animalización, otro tropo imperial. Confirmado porque en el plano siguiente, una majada de cabras pasa por delante de la cámara enmascarando el fusilamiento del auto en el que viaja el jeque. Solo animales.

Clinton en TV: “Lo diré de nuevo. Quienes lo hicieron no deben salir impunes”.

Los que lo atrapan: “El jeque está bajo nuestra custodia”. El jeque aparece en prisión rezando.

Título: The Siege (Estado de sitio)

La secuencia 2 comienza con la imagen de una ciudad Árabe. Primer plano, un árabe reza, luego una familia, luego una comunidad. Un hombre reza en la torre de una mezquita. Su oración se mezcla con la música y el fundido

da paso a una ciudad de altos edificios: es Nueva York. La fuerza antiterrorista del FBI es advertida de una amenaza de bomba. El tránsito está congestionado, no pueden llegar a tiempo. Es solo una broma.

Se insiste con el tropo de la diferencia, los árabes solo rezan. Sus ciudades están dominadas por el templo y sus vidas por la religión. Podemos agregar también una dicotomía luz / oscuridad, aquella vieja distinción de la Ilustración que postula como irracional y oscura la actividad religiosa. No olvidemos que el jeque es un fundamentalista radical.

La ciudad de Nueva York, en cambio, es multitudinaria, un espacio de actividad, luminosa. Es un foco civilizatorio, racional, el sueño de un orden.

Comparado con Occidente, el espacio del otro es el lugar de la diferencia absoluta, el lugar extraño e impensable de la ausencia: de orden, de razón, de ley, de dios. En el cuartel del FBI se toma prisionero a un palestino, Khalil, que presenta unas marcas en su cuello. Se señala que provienen de la tortura con el cigarrillo que se practica en los “territorios ocupados”. Más adelante el agente Hubbard lo interroga y prende un cigarro y se lo acerca amenazante al rostro. Finalmente se lo entrega para que fume. Establece así una diferencia entre “ellos” que torturan y “nosotros” que respetamos la ley. En la secuencia 21 se declara: “No queremos que Brooklyn sea un territorio ocupado”.

Un elemento significativo del relato lo constituye el enfrentamiento entre las agencias norteamericanas, el FBI y la CIA. El primero encarnado por Anthony Hubbard, un agente modelo, negro (Denzel Washington) que reivindica la ley a ultranza, católico. Y la segunda por Elise Kraft (Annette Benning), agente encubierta, con varias identidades y actividades en Medio Oriente, realizadora de varias operaciones en la región, particularmente Irak, cuyas consecuencias serán los atentados en Nueva York.

¿Por qué es relevante destacar este enfrentamiento? Por que se lo construye en base a una serie de oposiciones originadas en tropos espaciales y de género propios de un discurso colonialista. Elise se identifica con Oriente, allí nació y estudió (Beirut). El Oriente es femenino¹¹ y, siguiendo la lógica del discurso colonial, digno de ser poseído, para fecundarlo con nuevas ideas, las

¹¹ Edward Said, *Orientalismo* 3º ed. Barcelona. Debolsillo. 2004.

de la racionalidad y la democracia y para ponerlo en orden ya que al oriente femenino se lo asocia con los excesos carnales y sexuales, con la mezcla impura. Elise dice (Secuencia 11): “En Medio Oriente todos se acuestan con todos”. También hay una presentación de la relación sexual como metáfora del conocimiento. Elise se acuesta con varios. Ella lo acepta, solo intercambia información.

El General Devereaux y el estado de sitio

En la secuencia 12 se presenta el general Bill Devereaux (Bruce Willis). Conversa con el agente Hubbard sobre el presidente, el ejército y el terrorismo, las claves del enfrentamiento final. “Dios, deber, honor, Patria”, eso solo se escucha en Washington, Wall Street o Hollywood... El presidente no sabe nada de terrorismo si yo no se lo digo. Es experto en cuidarse la retaguardia”. Esa es su presentación. “El ejército no es una gran máquina policial”. No me convoquen a hacer lo que no quiero porque seré implacable. Este enemigo es una construcción, una imposición, una necesidad de los nuevos tiempos signados por el temor y el terror. Varias secuencias señalaran este hecho y en el tramo final, Devereaux deviene monstruo político. Pero hasta ese entonces su figura tenía otro molde (ya había aparecido en la primera secuencia en la prisión con el jeque): era más bien un pionero, aquel que en el desierto, en esa frontera moral, en ese confín de la ley, el derecho y el estado opera bajo su propia iniciativa. Su único patrimonio es su destreza y habilidad para sobrevivir y para confrontar lo propio con lo extraño. En la reunión en la casa blanca (secuencia 18) queda claro que se establece la excepcionalidad de la situación y su plena justificación: “Si no los detenemos, habrá más. ¿Por qué no podemos con ellos? ¿Qué país está detrás? Libia, Irán, Irak, Siria.” “A un perro rabioso se opone otro más rabioso” “El ejército usa el espadón no el bisturí, no querrán al ejército en la ciudad”. “Que quede bien claro: perseguiremos al enemigo, encontraremos al enemigo y destruiremos al enemigo. Me opongo tanto como la Liga Nacional por los Derechos civiles. Les suplico, les ruego, que no escojan esa opción”. Para acabar con un enemigo crean uno mayor. Pero al fin y al cabo manejable puesto que será declarado criminal y en ese acto será restaurado el imperio de la ley. Al frente del ejército en el puente de Brooklyn declara: “Los exprimiremos, es un escaso porcentaje de gente escondida entre

los árabes. Si no coopera y tiene el perfil, lo detienen. El enemigo se enfrentará a la maquinaria militar más poderosa de la historia”.

Las secuencias finales muestran las consecuencias de la ley marcial en Brooklyn. El agente Frank Haddad, de origen árabe, asimilado totalmente a la vida norteamericana y ciudadano de ese país es víctima de Devereaux, ya que su hijo de 13 años es llevado a un campo de detención. Finalmente están en “territorio ocupado” donde la tortura, la detención indiscriminada y los campos de concentración florecen.

Mientras tanto Elise y Anthony intentan detener al terrorista cuya identidad desconocen. Es un nuevo modelo de terrorismo compuesto por células independientes que se activan automáticamente en prosecución de fines comunes. Un enemigo esquivo, desconocido, guerrero, suicida, demencial, islámico, que realiza un ritual de purificación antes de cometer el atentado. La alegoría religiosa atraviesa todo el relato y se cristaliza en la secuencia 33, en Los Baños. Se adivina un sustrato de guerra contra los infieles medieval. El terrorista lava sus manos, se coloca la mortaja y una carga de explosivos. Elise lo detiene pero ofrenda su vida. La gran pecadora oriental se deshace de su cuerpo, de eso que es extraño para occidente, del otro, del lugar de los excesos y el caos, y purifica su alma, se entrega para salvar los ideales de la patria. Mientras muere reza el padre nuestro ayudada por Hubbard que termina con la frase: “no nos dejes caer en la tentación y líbranos del mal”. Un fundido encadenado nos sitúa en el cuartel de Devereaux, la gran tentación de la que este film pretende ser advertencia.

La caída del halcón negro y el Western clásico.

El título del film nos conduce a pensar en la división entre “halcones y palomas” de la actual administración norteamericana. ¿Qué ocurriría si uno de ellos cayera? Pues sería rescatado. Como uno de los personajes dice: “Nadie entiende por qué hacemos esto, pero lo hacemos. La camaradería lo es todo, solo eso”. O si no: “No abandonamos a nadie, lo que tengas que hacer, hazlo”.

La película es un western porque incluye los elementos característicos de éste en lo narrativo y expresivo. Porque para usar una expresión de Shohat y Stam¹² “cuenta la historia de la aventura imperial en la frontera americana”,

¹²Shohat, E y Stam, R. Cine, multiculturalismo y medios de comunicación. Barcelona. Paidós. 2002

señala los hitos en la expansión y dominio hacia otros territorios. Dijimos antes que la frontera es un espacio físico (lugar abierto, seco, desértico) y social, es el confín del estado y la ley. Allí todo se puede, todo halla su justificación.

En este caso se elige una narrativa de la cautividad y del rescate, en un doble sentido. Rescate del pueblo Somalí de la opresión de un “señor de la guerra” (warlord) y rescate de los soldados norteamericanos que quedan atrapados en un espacio hostil al caer un helicóptero halcón negro.

Al comienzo las imágenes muestran cadáveres, rituales de preparación de los cuerpos, cientos de víctimas del hambre y la guerra. Sobre un ambiente desértico, donde el polvo levantado por el viento hace las veces de un abruma o velo que cubre la escena. La leyenda sobreimpresa va explicando la situación: “Basado en un evento actual”. Frase de Platón: “Solo la muerte ha visto el fin de la guerra”. Somalia, Este de Africa. 1992. “Años de guerra entre clanes rivales causan el hambre en una escala bíblica. 300 mil civiles mueren de hambre. Mohamed Farrah Aidid, el más poderoso de los señores de la guerra (warlord) gobierna (rules) en la capital Mogadishu. Se apoderó de cargamentos internacionales de alimentos en el puerto. El hambre es su arma. El mundo responde. Detrás de una fuerza de 20 mil marines de US, se envía el alimento y se restaura el orden. Abril de 1993. Aidid espera hasta que los marines se retiren y entonces declara la guerra a las fuerzas de paz de la UN que se quedan. En junio, la milicia de Aidid embosca y masacra 24 soldados pakistaníes y comienza a hacer blanco en personal americano. En agosto último, soldados de elite americanos: Fuerzas Delta, Rangers de la armada y la 160 th SOAR son enviados a Mogadishu para deponer a Aidid y restaurar el orden. La misión iba a tomar 3 semanas pero 6 semanas después Washington se puso impaciente. La caída del halcón negro. Sábado 2 de octubre de 1993.”

Esta secuencia inicial recurre a varios tropos del discurso imperial. En primer lugar la demonización del enemigo: se acepta el uso de medidas desproporcionadas porque el líder enemigo comete una serie de atrocidades impensables e inadmisibles para la civilización: violación, masacres, torturas. Un lugarteniente de Aidid es capturado y se lo describe como genocida, sofisticado, urbano, cruel. “El hambre es arma de Aidid” se establece. Ante esta calamidad “bíblica”, se recrea la figura de la “guerra justa”. Francisco de Vittoria la definió en el contexto de la conquista de América. La guerra se hace en

nombre de un “derecho de tutela” que establece la protección de los inocentes contra la tiranía de los jefes indígenas o de sus leyes¹³. Y aquí queda delineado también un tropo de la historia de América como la guerra contra los indios. Los indios son agresores, los norteamericanos son presentados como las víctimas. Por eso el western es el género que mejor se acomoda a esta historia. Durante el relato hay un sentimiento de inevitabilidad del enfrentamiento, esa es su lógica implacable. El paso del tiempo puesto en pantalla nos conduce a través de una cuenta regresiva hasta el duelo final.

Pero mientras tanto los soldados norteamericanos se dan sus gustos. Pasean en helicóptero por la playa a la que describen como lugar paradisíaco, para vacacionar, allí nadie vive. Es un espacio vacío que invita al dominio y a la apropiación. Una panorámica típica de la estética del western muestra a las aeronaves en formación, es una sucesión de panorámicas infinitas donde se privilegia el paisaje como ocultación de sus propietarios verdaderos. Una estampida de jabalíes recuerda a las estampidas de las películas de vaqueros pero también a las de aventuras imperiales ya que se dedican a cazar a los jabalíes.

Se decide el ataque en busca del líder enemigo. La operación conjunta de las fuerzas de elite es monitoreada desde el cuarte por el general a cargo. Aquí aparece una novedad que no existía en la época del western pero que es adquisición de las guerras posmodernas: una aparato de la mirada, la vigilancia y la simulación. Los planos cenitales remiten a la mirada divina, que a veces es una pantalla, otras una cámara del helicóptero que monitorea la operación. Sin embargo todo esto contribuye a realzar el dispositivo más importante del género del western: la denominada “imagería del cerco”. Hay dos elementos que la definen, por un lado, el hecho de estar sitiado y por el otro presentar a los enemigos de una manera desproporcionadamente numeroso para dar la sensación de encierro. Esto se pone en funcionamiento en las secuencias del ataque. Es en un doble sentido. La acción se desarrolla en las calles, la escenografía recuerda a las viejas películas donde los duelos callejeros eran el nudo principal. Francotiradores desde lo salto de los edificios, a punta de pistola o fusil que caen a pique aparatosamente. En otro sentido, el grupo que

¹³ Tzvetan Todorov, *La conquista de América*. 4º ed. México. Siglo XXI. 1992

va al rescate de los pilotos del halcón caído quedan encerrados en un bastión formado por tanques, como los viejos carromatos a la espera del ataque indígena. “Turba se aproxima al lugar del accidente”, se informa desde la central. “Halcón va al rescate a fijar un perímetro”, se responde. En este caso hordas de somalíes armados, que no saben usar bien sus fusiles, igual que los indios, y que son blanco fácil de los hábiles tiradores occidentales. El punto de vista del cerco consiste en que el espectador pronto se ve asimilado a la perspectiva de los soldados y lo que ven es a través de la mira de su arma, o de las ventanas de los edificios, como de los antiguos fuertes. Cuando los helicópteros se acercan al a ciudad, un humo negro y denso la cubre. ¿Qué significa? Queman cubiertas para anunciar su llegada así como los indios hacían sus señales con el mismo propósito.

Estéticamente se eligieron planos cenitales para mostrar el escenario completo, planos cortos para describir a los soldados americanos, personales, emotivos, humanos. En cambio, los somalíes aparecen en los planos generales como hordas desordenadas, irracionales, sin un plan previo, adscriptos a una lógica de la muchedumbre desenfrenada que ataca a los soldados.

Aparece también lo que se llama la “proporción colonial”: por cada víctima norteamericana deben morir cierto número de enemigos. El héroe mide su condición por la cantidad de enemigos que mata.

El hilo conductor de la ficción es la idea del nuevo orden mundial. EE.UU restaura el orden e imparte justicia. El nombre clave de la misión delos halcones es Irene, que significa paz. Se les recomienda a los soldados “No sean los primeros en abrir fuego, es la regla del compromiso”. Las alegorías políticas se inscriben en una retórica de narraciones conocidas: las novelas de caballería. El capitán dibuja un libro infantil para su hija. Allí el caballero mata al dragón. Un tripulante de un halcón guarda un libro en el momento de llegar a la ciudad, es Alien de John Grisham, llevada a la pantalla por Ridley Scout bajo el formato de la ciencia ficción – terror y que metaforiza los miedos de los norteamericanos en el período de la guerra fría.

Cierta retórica política crítica se desliza en boca del lugarteniente de Aidid al tomar prisionero al capitán Durant (secuencia 38): “Tiene el poder de matar y no de negociar. En Somalia negociar es asesinar. Toman al General Aidid y depondremos las armas y adoptaremos la democracia americana que

acabará la matanza. Sin victoria no habrá paz, seguirá la matanza siempre. Así son las cosas en nuestro mundo”.

Pero esta visión no alcanza a neutralizar la asimilación repetida y constante de un discurso político y un sistema cultural estructurado en torno a una retórica imperial. Así también son las cosas en nuestro mundo.

Alexander y el Elogio de Roma

En los últimos diez años se ha visto resurgir el interés por las películas históricas. Según datos de la Enciclopedia Cinemanía 97, la década que va de 1955 a 1964 es la que mayor número de producciones históricas registra con un total de 90 películas. Seguida por el período 1985 – 94 con 61. Desde La conquista del Paraíso, La reina Margot, Elizabeth, Corazón Valiente, Gladiador, Titus, Piratas del Caribe, Troya, El rey Arturo, Cruzadas se asiste a superproducciones con gran éxito de taquilla y circulación masiva.

Más allá de los temas particulares y sus elecciones estéticas y narrativas, ¿qué clase de discurso histórico las atraviesa? Pues bien, tomando el ejemplo de Alexander (Oliver Stone, 2004) podemos establecer que se generaliza un discurso que tiene por “función cantar los elogios de Roma”.¹⁴ A través de una doble operación: “la evocación y la reactivación de la invasión” y “mediante la introducción de un nuevo sujeto de la historia, en un doble sentido, de un campo de objetos para el relato histórico y de un nuevo sujeto que habla en la historia...la nación....a partir de ella veremos difundirse o derivarse nociones tales como las de nacionalidad, raza, clase”.¹⁵

Alexander comienza con una superposición mediante fundido encadenado de los símbolos antiguos del poder que conducen a unificar el tiempo histórico y el espacio geográfico de la conquista en un centro: Babilonia. Un cartel –tagline – identifica al film: una frase de La Eneida de Virgilio: La fortuna favorece a los valientes” (Fortune favors the bold). El linaje de Roma procede de Troya y Alejandro es su intermediario, modela el mundo que Roma necesita para realizar su misión histórica. Pero también nos conduce a los inicios del mundo moderno ya que Maquiavelo pudo haber enunciado sus ideas de la misma forma. El hado y la fortuna es aliada del príncipe. Un discurso sobre la fuerza y el poder en unos pocos metros de celuloide. ¿Cómo adquiere

¹⁴ M Foucault. Genealogía del racismo. pp 103.

¹⁵ Ibidem.

el poder Alejandro y cómo lo mantiene? ¿No es acaso sobre la sangre y la muerte? Se cuestiona su legitimidad pero sus hazañas y conquistas borrarán toda duda.

El “nosotros” de Oliver Stone, la nación norteamericana, es heredera de Troya, Alejandro, Roma, cristalización de la modernidad fraguada al calor de la conquista, de la conquista del globo. Ese es el elogio de Roma. Un discurso hecho para enmascarar la violencia que hay detrás de toda conquista, elaborado para establecer el derecho de la fuerza, para justificar las matanzas, para instituir una “guerra justa”. Alexander en medio de la batalla que le permite el acceso a Babilonia, ensangrentado inverosímilmente, mira el panorama del campo sembrado de hombres muertos y destrozados, un plano detalle de sus ojos permite transformar esa mirada mediante el montaje en los ojos de un águila que vigila. Lloro pero luego se prepara para el festejo y la entrada a la ciudad. La ciudad de Babilonia, la meretriz de la historia según el tropo imperial que insta a reducirla, ordenarla, conquistarla, cautivarla. Posee Babilonia y poseerás el mundo.

Otro tagline del film nos conduce a otra disposición conocida: “La más grande leyenda fue real” (The greatest legend of all was real). Ptolomeo cuenta la historia de Alexander, se la dicta a un escriba, esta en posesión de la mas grande biblioteca de la antigüedad, es el poseedor de los secretos de la humanidad, los va a revelar. Esto se vincula con las películas de aventuras imperiales que recurren al relator omnisciente, aquel que todo lo sabe y ve: despliega mapas y manuscritos, se apropia del conocimiento y del terreno, le da forma al mundo que vemos en pantalla. ¿Qué mapas son esos? ¿Qué territorios albergan las hazañas de Alejandro? Pues el Medio Oriente. El relato está centrado en los años en que Alejandro conquista Egipto, Persia, captura Babilonia, incursiona en Maracanda y Afganistán y luego en la India. El va hacia ellos y los cubre con su poder. Papiros con contornos sin indicación de límites ni existencia de derechos de propiedad, solo espacios vacíos que instan a ser llenados. Nombres cuya simbología sanciona el derecho de conquista.

¿Quién es el enemigo en esta historia? Un obstáculo en el camino. Fácil de eliminar.

Conclusión

En la retórica del Nuevo Orden Mundial que atraviesa la ficción que se plasma en los medios de comunicación, en este caso el cine, intervienen elementos ya conocidos elaborados a lo largo de la historia del cine norteamericano. Estos corresponden a géneros y estilos cinematográficos, textos, modos narrativos que Hollywood supo gestar y reforzar de la mano del expansionismo americano.

El western clásico con su narrativa centrada en el “mito de la frontera” (cautividad, rescate, enfrentamiento) y su dispositivo expresivo la “imaginería del cerco” y las películas de aventuras con sus figuras colonialistas/imperialistas son los recursos mas utilizados para transmitir el ideario del mundo globalizado y sus conflictos que se visualiza a través de las películas elegidas. Sin embargo, otros géneros como el terror y la ciencia ficción, cuyo auge actual es un dato relevante, tienen las mismas posibilidades de refigurar los temas cruciales del mundo presente.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. Estado de Excepción. 2º ed. AH editora. Bs As. 2004
- Bordwell, David. El significado del film. Barcelona. Paidos. 1995
- Bordwell, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona. Paidos. 1997
- Bordwell, D y Thompson, K. El arte cinematográfico. Barcelona. Paidos. 1998
- Clastres, Pierre. Arqueología de la violencia. Bs As. FCE. 2004
- Chaliand, Gerard. Atlas del Nuevo Orden Mundial. Barcelona. Paidos. 2004
- Ferro, Marc. Barcelona. Ariel. 2000
- Foucault, Michel. Genealogía del racismo. Bs As. Altamira. 1992
- Foucault, Michel. Los anormales. Bs As. FCE. 2000
- Krakauer, Sigfried. Barcelona. Paidos. 1995
- Said, Edward. Orientalismo. 3º ed. Barcelona. Debolsillo. 2004
- Shohat, Ella y Stam, Robert. Cine, multiculturalismo y medios de comunicación. Barcelona. Paidos. 2002
- Todorov, Tzvetan, La conquista de América. 4º ed. México. Siglo XXI. 1992