

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Entre la profecía y la conquista de la libertad: la ideología del Destino Manifiesto llevada al cine.

Piccinelli, Mariana.

Cita:

Piccinelli, Mariana (2009). *Entre la profecía y la conquista de la libertad: la ideología del Destino Manifiesto llevada al cine. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/201>

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>.

Entre la profecía y la conquista de la libertad: la ideología del Destino Manifiesto llevada al cine

Piccinelli, Mariana (UBA)

El cine, ¿hace historia?

El cine ha sido mi fascinación secreta durante los últimos diez años. Para una persona dedicada sistemáticamente a la lectura durante su corta vida no es fácil aceptar que el medio audiovisual –además del cine debo incluir una cantidad numerosa de series y miniseries- ha conquistado su tiempo por encima de la palabra escrita. Del cine siempre me fascinó la capacidad de perderme por un espacio de tiempo en un nuevo universo. Claro que con el relato también esto es posible, sin embargo implica poner en juego otro tipo de emociones que no se equiparan.

Como historiadora mi primer acercamiento a las películas históricas fue a partir de las numerosas películas inglesas del siglo XVIII y XIX, donde jugaba a ver qué hechos eran “iguales” a la realidad, si habían respetado las cronologías reales y, cuando descubría que sí, me fascinaba entender cómo habían logrado insertar una historia ficticia enmarcadas en hechos reales. Mi relación con el cine histórico hollywoodense, sin embargo, no ha sido tan idílica. En general me escapaba de las películas históricas porque me parecían extremadamente “yanquis” y eso me impedía implicarme en la película, meterme en ese universo distinto aunque sea por un rato.

Hoy en día puedo afirmar que aquello tan “yanqui” que rechazaba de las películas era precisamente la exposición de elementos de una ideología que no consideraba propia y con la cual me era muy difícil identificarme. Porque la identificación con el discurso filmico es la condición tácita y básica que debe existir entre producción y espectador si se quiere que la operación emocional de mirar una película tenga éxito.

La primera tentación de un historiador al enfrentarse con el cine es analizar a las películas como documentos históricos, enmarcarlas en su contexto de producción y entender cómo la película es producto de su propio tiempo, de qué manera refleja ese contexto en el que fue producida y que discurso reproduce. Esta es una operación totalmente válida y enriquecedora, aunque creo que se está reduciendo al cine como objeto de estudio, equiparándolo a otro tipo de fuente -escrita generalmente-, evitando precisamente lo que

tiene de original: un lenguaje y un discurso propios, una manera particular de expresión que lo incluye dentro de la categoría de las expresiones artísticas y que por ello es sujeto productor al tiempo que objeto analizable.

Las primeras aproximaciones al análisis del cine desde la historia estuvieron teñidas de esta concepción en donde el cine era considerado como un documento plausible de estudio histórico en tanto era un reflejo de la realidad y proporcionaba una serie de elementos específicos –es decir, que no se encontraban en otros tipos de documentos, como la ambientación, la vestimenta, el vocabulario utilizado, la música- para reconstruir la época en la que había sido filmado.

Una de las primeras aproximaciones al cine como documento histórico la encontramos en los trabajos de Marc Ferro. El libro *Historia contemporánea y cine*¹, compilado y ampliado en el año 1995 reúne escritos y entrevistas del autor francés, en especial durante la década de 1970. Inscrito en la escuela de Annales, sus escritos tienen como eje central el análisis de la producción fílmica soviética. Este *corpus* documental, rico en producciones provenientes de un Estado extremadamente extendido sobre la sociedad y con una ideología clara, está en estrecha relación con sus postulados esenciales a la hora de analizar la sociedad, los elementos que la componen y el papel que juega el cine dentro de ella. La principal preocupación de Ferro es lograr descubrir la ideología que emana de las instituciones y la capacidad del cineasta para, consciente o inconscientemente, escapar de dicha ideología y ofrecer una versión alternativa de la sociedad que plasma en su obra.

Dentro de este esquema, Ferro encuentra en el cine un nuevo tipo de documento que le permite aprehender la sociedad de una manera diferente, superando al documento escrito, ya que le provee de una serie de elementos que van más allá de la linealidad, precisión y claridad de la palabra. Es por ello que le interesan más las películas ficción que puedan aportar elementos constitutivos de la sociedad a la cual retratan y en el tiempo en el que la retratan, que aquellas películas que intentan recuperar el pasado de dicha sociedad, ya que en el proceso de construcción del pasado se estaría perdiendo la función de reflejo de la sociedad, que es lo que le interesa. Un filme es una foto de la sociedad al momento de filmarlo, un documento que permite ver, intuir, develar, descubrir aquella parte de la sociedad que no se presenta clara, precisa, patente -como los sueños- pero que es parte de ella.

¹ Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000.

En cierto sentido, la ciencia histórica que analiza el cine se podría comparar con la psicología interpretadora de sueños. El lenguaje cinematográfico, dice, es equiparable al lenguaje de los sueños, ya que su interpretación es imprecisa. También es comparable en tanto en los sueños se develan los aspectos inconscientes del individuo. Así, en las películas, por más pautadas que estén, por más intención que posea el cineasta en transmitir tal o cual cosa, siempre se dejarán trascender elementos inconscientes tanto de sus creadores como de la sociedad misma.

Su objetivo es entonces, develar el mensaje oculto y descubrir aquellos elementos que trasciendan la ideología de las instituciones para poder analizar la sociedad real. Esta operación implica también, un concepto particular –y escasamente definido- de la historia, la cual incluye el estudio de lo que ha sucedido, pero también de lo que no ha sucedido, como las creencias, las intenciones y la imaginación de los individuos que integran la sociedad. En este punto habría que preguntarse si es posible como individuo “independizarse de las fuerzas ideológicas e instituciones del momento”², tanto sea como cineasta o como historiador que pretende analizar el cine. Ferro está tan interesado en ver cómo el cineasta escapa de la ideología que olvida que ambos –cineasta e historiador- son parte de la sociedad que están retratando o analizando, que ambos no pueden ser entendidos sin ella.

En segundo lugar, podemos preguntarnos si el cine solamente reproduce o también produce. Es decir, si el cine es un objeto pasivo o también es un agente productor. Si solamente refleja o también construye. Ferro reduce a la categoría de cine transformador a aquellas películas que conscientemente buscan subvertir las opiniones establecidas y las ideologías impuestas, formando para él, una “contracultura” que permite abrir brechas cotidianas al consenso colectivo. Ahora bien, las películas que parten de una institución cuya ideología es la dominante en la sociedad, ¿no contribuyen a construir y difundir ese consenso?, ¿no deben ser tomadas también como agentes productores de un discurso histórico? ¿Por qué relegarlas a la categoría de elemento reproductor o transmisor? Si el cine histórico no es más que la “transcripción fílmica de la visión que tienen de la historia unos determinados colectivos”³, la función del historiador es reducida entonces a desenmascarar la realidad. ¿Por qué el consenso –su construcción y reconstrucción

² Ferro, Marc. *Op. Cit.*, p. 194.

³ Ferro, Marc. *Op. Cit.*, p. 193.

cotidiana- no es tomado como parte de la historia? ¿Por qué el historiador debe solamente desenmascarar y no estudiar la máscara?

En contraposición a esta visión pasiva del cine, encontramos la propuesta de Rosenstone. Su libro *El pasado en imágenes*⁴, editado en 1997 recoge una serie de artículos publicados desde fines de la década de 1980 y la década de 1990. El autor distingue tres enfoques con respecto al estudio de las películas históricas: aquel que contempla el cine como actividad artística e industrial; el que lo considera como documento, y en tercer lugar, el que lo estudia en tanto reflexión del pasado y por lo tanto lo considera como trabajo histórico. Si Ferro va a luchar porque la producción cinematográfica sea considerada como fuente, Rosenstone va a revolucionar el campo de análisis proponiendo que el cine no solo es un producto artístico, no solo es un documento, si no que es un sujeto productor activo de un discurso histórico. Esto va aparejado de una concepción particular de la historia, no como un conjunto de hechos, sino como una ciencia cuyo objetivo es la reflexión del pasado.

Rosenstone rechaza la concepción que iguala el análisis del cine a la verificación de la verosimilitud fáctica de las películas. Según el autor hay que entender cómo las películas muestran el pasado y al hacerlo se convierten en una forma de hacer historia. Si esto es propio de la historia, en el cine se encuentran mecanismos particulares, que hacen al lenguaje particular del medio.

Podemos analizar las películas históricas desde distintas perspectivas visuales, estéticas, artísticas, técnicas, comerciales, discursivas, e históricas. Incluso dentro del análisis histórico podemos entender a la película de muchas maneras. Podemos tomarla como un recurso didáctico, como una fuente histórica para interpretar el contexto en el que fue producida, podemos estudiarla según su grado de “veracidad” o de historicidad, evaluando la correcta recreación del proceso histórico. Pero también podemos analizarla siguiendo las propuestas de algunos teóricos que proponen superar el análisis de la película como reflejo de la realidad y evaluar el film histórico como un discurso histórico que busca transmitir una historia construida subjetivamente con un lenguaje y un discurso propio del medio cinematográfico.

El presente trabajo buscará poner en cuestión –y por qué no, en práctica- algunos puntos de las teorías mencionadas anteriormente mediante el estudio de la película *El Alamo*

⁴ Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*, Editorial Ariel, Barcelona, 1997.

(2004)⁵. Para ello debemos partir de algunos puntos claves: en primer lugar, consideramos al cine como un agente, es decir, como sujeto productor de un discurso histórico particular. En este sentido, no es estático, no es un mero reflejo de ideología de un sector dominante de la sociedad, si bien puede contribuir a su desarrollo. En segundo lugar, nos alejamos de la concepción de Ferro cuando dice que es una mera transcripción fílmica de la visión que algunos tienen de la historia. Si bien nos acercamos a las tesis de Rosenstone, sobre todo con respecto a sus planteos en cuanto al cine como discurso histórico, nos alejamos de su propuesta en tanto eleva al cine a la categoría de trabajo histórico. Consideramos que la película *El Álamo* se puede entender como un discurso histórico complejo y riguroso, donde se retoman películas anteriores e incluso se ponen en debate ciertos puntos como los mitos y algunos personajes históricos.

Si partimos de una concepción de la historia como un constructo en donde se ponen en juego las subjetividades del historiador y entendemos al cine como una forma particular de hacer historia, debemos rechazar, junto con Rosenstone, el análisis objetivo del film. Teniendo en cuenta estas observaciones, que tienen como corolario la valorización y legitimación de la ficcionalización y aquellos elementos alejados de la verosimilitud que conforman la película –dentro de ellos la condensación–, y buscando no caer en este tipo de análisis “objetivo” de nuestro objeto, nos parece extremadamente valioso contrastar los eventos desarrollados en la película con el contexto en el cual los eventos suceden, pero también con las demás películas. Esto nos va a permitir encontrar los eventos ficcionalizados y condensados, no con el fin de evaluar la veracidad histórica de los mismos, sino precisamente, con el objetivo de desnudar la subjetividad del director de la película, y encontrar las formas de transmitir ideología y los elementos que estas formas utilizan.

La ideología del *Destino Manifiesto* y la independencia de Texas

Al hablar de las relaciones exteriores de los Estados Unidos es casi imposible evitar mencionar la doctrina del Destino Manifiesto. Término acuñado por O’Sullivan, político radical demócrata, en la década de 1840, se revela de suma importancia para el estudio de

⁵ Debido a que existen al menos dos películas que llevan el nombre de *El Álamo*, y en este trabajo se pone el eje en la última del año 2004, sólo se mencionará el año de producción cuando se mencione la versión de 1960. En los casos en que no figura año alguno al lado de la película, nos referimos a la versión del 2004.

las relaciones entre los Estados Unidos y México, tanto más cuanto dicha expresión fue forjada durante los debates por la anexión de la República de la Estrella Solitaria⁶ durante 1845.

Aurora Bosh rescata distintas expresiones originarias del primer tercio del siglo XIX antecedentes del Destino Manifiesto: “derecho natural a la expansión”, “predestinación geográfica y frontera natural”, “doctrina de misión civilizadora”⁷. Todas ellas expresan los contenidos básicos de esta doctrina, un conjunto de valores útiles a la hora de justificar la presencia estadounidense en regiones extranjeras.

El sustrato fundamental de la misma tiene un contenido providencial, ya que supone que es Dios quien ha elegido al pueblo estadounidense para extender las bondades del sistema norteamericano al resto del mundo. Junto con esta elección divina encontramos un componente moral que insta, en definitiva, a todo norteamericano a defender al mundo entero de la amenaza de aquellos valores que portan las instituciones norteamericanas: esencialmente la democracia y la libertad. La lucha contra el autoritarismo se convierte entonces en vocación imperativa del pueblo norteamericano al tiempo que la expansión territorial está justificada por la extensión de los beneficios del sistema político-económico norteamericano al mundo entero que esta conlleva. El corolario de esta doctrina es, en palabras de Aurora Bosh, la “idea de un derecho natural a la expansión continental”⁸, derecho divino ganado y justificado por la lucha que afrontaron los estadounidenses a lo largo de la historia a favor de la humanidad, o al menos a favor de aquella humanidad dispuesta a alabar el estilo de vida norteamericano.

Esta doctrina, o sistema de valores, no puede sino ser tenida en cuenta junto con otros conceptos forjados a lo largo del siglo XIX como el de frontera, nacionalismo y el excepcionalismo americano, los cuales están íntimamente relacionados entre sí. La virtud de las instituciones democráticas estadounidenses, según reza en los escritos de Frederik J. Turner⁹, residiría en el hecho de que se han gestado durante la expansión territorial hacia el Oeste en un ámbito de simpleza y al calor de la lucha del hombre por adaptarse a los peligros que le presenta la naturaleza salvaje. El camino del hombre norteamericano hacia las tierras del Oeste sería un recorrido hacia la civilización frente a la barbarie que

⁶ Nombre que asume Texas luego de la declaración de su independencia.

⁷ Bosh, Aurora. *Historia de los Estados Unidos, 1776-1945*, Editorial Crítica, Barcelona, 2005.

⁸ Bosh, Aurora. *Op. Cit.*, p.132.

⁹ Frederik J. Turner es quien que acuña el concepto de Frontera, dándole un lugar fundamental en el desarrollo de la historia estadounidense. Sus hipótesis son fundamentos de las corrientes de pensamiento dominantes en este país, desde 1983, momento en que escribe su obra, hasta hoy en día, en donde aparecen reproducidas desde los manuales escolares, hasta la producción cinematográfica dedicada a la historia del siglo XIX.

representa la naturaleza no domesticada -pueblos originarios incluidos. Además, la movilidad constante de la frontera y los múltiples orígenes de su población permiten la formación de una nacionalidad compleja que “en función del medio, superaba los particularismos regionales”¹⁰. Así, la democracia estadounidense, producto de la lucha en la frontera, diferencia al norteamericano del resto del mundo y aporta un sustrato único y original a las instituciones democráticas.

Este entramado ideológico que imbrica frontera, nacionalidad, democracia y excepcionalismo norteamericano posee también un componente racista, en donde la raza anglosajona se vislumbra superior a aquellas consideradas inferiores –indios, negros, hispanos. Este componente racista, acorde al darwinismo social de la época, implica una subvaloración del otro, adjudicándole las características opuestas a los ideales norteamericanos. La llamada *leyenda negra* reúne una serie de concepciones negativas hacia los españoles católicos -y por extensión a los mexicanos-, que conforman un estereotipo del mexicano como “holgazán, ignorante, prejuicioso, supersticioso, embaucador, ladrón, jugador, cruel y siniestro” y consideran su gobierno como autoritario, corrupto y decadente¹¹.

En conclusión, la Doctrina del Destino Manifiesto se vuelve fundamental para comprender la manera en que Estados Unidos se percibía –y se percibe- a sí mismo dentro del orden mundial. Como bien dice Abarca, a través de la historia del país, el Destino Manifiesto como sistema de valores, funcionó de manera práctica y estuvo arraigado en las instituciones¹². La producción cinematográfica no escapa a esta influencia y reproduce, al tiempo que contribuye a la renovación de esta Doctrina, la cual se revela presente en todo discurso que pretenda justificar o garantizar el dominio hegemónico de los Estados Unidos incluso en el siglo XXI.

Es en este sentido que debemos analizar la película *El Álamo* bajo una doble luz ya que plasma la Doctrina del Destino Manifiesto en dos sentidos. En primer lugar, porque relata los sucesos retomando la historiografía tradicional, en un proceso en el cual doctrina y hechos se funden en tanto el origen de la misma puede ser establecido en el desarrollo de la historia texana. En segundo lugar, porque al ser retomada desde la actualidad, la renueva y resignifica, aplicándola a las problemáticas y situaciones propias del siglo XXI. Podemos

¹⁰ Hebe Clementi, *F. J. Turner*, Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires, 1992, p. 10.

¹¹ Abarca, María Graciela, “El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental”, en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo, *Invasiones Bárbaras*, Ed. Maipué, Buenos Aires, 2009, p. 51.

¹² Abarca, M. Graciela. *Op. Cit*, p. 44.

hacer extensivo a dicha doctrina lo que establece Nigra al respecto del ideal de la Frontera y su expresión cinematográfica cuando dice que “la expansión norteamericana sobre el resto del mundo es como si la frontera pudiera ser México o El Salvador, pero también China o Japón. En todos los casos Estados Unidos representa la civilización y la democracia, contra la barbarie y el autoritarismo que expresan sus opositores”¹³. Cuando vemos la película *El Álamo*, en todas sus versiones, no sólo debemos tener en cuenta la historia del siglo XIX, sino que sus conclusiones se pueden hacer extensivas a la guerra del día de hoy.

El Álamo (2004) - La Doctrina del Destino Manifiesto en el siglo XXI

La película *El Álamo* presenta varias particularidades para aplicar la metodología discutida en la primera parte de este trabajo. En primer lugar, hay que aclarar que es la última de una serie de filmes que llevan a la pantalla grande la batalla que tuvo lugar en el fuerte que lleva el mismo nombre en 1836, ya sea centrándose en la propia contienda, en sus héroes o tomándola como contexto para desarrollar una historia en Texas en la década de 1830. Esto es sumamente importante a la hora de analizar el film, porque debemos partir de la base de que el cineasta debe tener en cuenta los filmes producidos anteriormente. A su vez, el hecho de que haya películas anteriores desde prácticamente comienzos del siglo XX, hace que el espectador probablemente se enfrente a un universo conocido desde su infancia y la operación emocional que genera el hecho de mirar una película sea aún mayor. Este proceso seguramente tenga mucho más éxito cuanto más adulto sea el espectador, ya que fue durante las décadas de 1950 y 1960 cuando se despliegan la mayoría de los filmes sobre el Álamo, los cuáles pertenecen en su mayoría al género *western*¹⁴.

Claro que la operación emocional de identificación con el universo fílmico puede ser positiva o negativa. En este caso, debemos coincidir con Ferro cuando dice que “el placer que pueda producir su contemplación –la del cine- se deriva de su capacidad de influir sobre la sociedad, sobre la historia, voluntaria o involuntariamente”¹⁵. En este proceso de

¹³ Nigra, Fabio. “Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo” publicado en *Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo*, año 3, Nº 7, mayo-agosto de 2007, p. 25.

¹⁴ Considero que el género del *Western* posee elementos particulares -aún más característicos que cualquier otro género de películas- que conforman un universo propio entre actores, sucesos, geografía y leyendas, y que –en parte- esa particularidad proviene de que poseen un arraigo temporal preciso, lo cual permite suponer que fueron las películas características de la infancia de los espectadores adultos, y en muchos casos, el primer acercamiento a la pantalla grande.

¹⁵ Ferro, Marc. *Op. Cit.*, p. 194.

identificación creo que se ponen en juego dos elementos claves: el primero hace referencia al discurso histórico que trasmite la película, y el segundo se relaciona con la estética del film, aquello que lo hace diferente a cualquier otro tipo de discurso. Sería pertinente en futuras investigaciones analizar del relativo éxito que tiene la reedición de la película en el 2004. Será importante entonces preguntarse por que un producto que hecha mano a una gran cantidad de presupuestos compartidos por la mayoría de los norteamericanos tiene poco éxito en la recaudación y sólo recibe una nominación a un premio menor. Esto es importante sobre todo si se lo compara con el éxito arrollador que tuvo su precedente del año 1960, ganadora de un Oscar, un Golden Globes y de varios premios menores.

Los sucesos de El Álamo son parte de la memoria nacional en tanto historia fundadora de la constitución de la nacionalidad norteamericana, pero también forman parte de una tradición cinematográfica a través de la cual sus hechos se convierten en leyenda¹⁶, los individuos que lucharon en ella devienen héroes y sus palabras se transmiten de generación en generación, conformando un universo cinematográfico que se transmite y resignifica constantemente hasta hoy en día. Así, cada general participante de la guerra de El Álamo o de la guerra final contra Santa Anna -Sam Houston, James Bowie, David Crockett-, tiene su propia serie, su propia película, e incluso sus propias canciones. Hay frases como “Recuerden el Álamo” pronunciada por Houston momentos antes de ir a la batalla de San Jacinto que han quedado grabadas en la historia cinematográfica¹⁷.

La batalla de El Álamo se establece en la pantalla como un símbolo, en donde se expresan casi linealmente y proverbialmente los elementos constitutivos de la nacionalidad norteamericana. Ella es esencialmente el símbolo de la libertad, frente al autoritarismo de los mexicanos; es también símbolo de la individualidad y la libre empresa, frente a las tradiciones atrasadas y corruptas de los españoles. A su vez, al desarrollarse en una zona fronteriza, reproduce en general las características de la tesis turneriana de la frontera. Los hombres anglo-texanos frente a la necesidad de defenderse de la opresión española-

¹⁶ Un elemento simbólico de la contienda del Álamo está representado por la figura de los cañones como elemento de defensa. La lucha por las armas, en especial por los cañones es una constante en toda la historia de la independencia de Texas. Existen numerosas referencias que indican pequeños enfrentamientos por la posesión de cañones o la defensa de algunas guarniciones por un pequeño grupo de hombres en posesión de dichas armas. La referencia al cañón que dispara el coronel Travis es una constante que se encuentra en la mayoría de las películas filmadas. Podríamos inferir que el cañón es un símbolo de lucha por la libertad –o de la conservación de la misma-, ya que permite la defensa del territorio por el que se está luchando -si bien toda arma lo permite, un cañón debe estar emplazado en un territorio específico, generalmente en guarniciones o fuertes, lo que da la idea de una posesión a defender.

¹⁷ Si se realiza una búsqueda rápida, se verá que no sólo es título de una canción –nuevamente, del género *western*- y de una película, sino que incluso sirve como título a capítulos específicos de series televisivas –que en muchos casos nada tienen que ver con la batalla o los sucesos relacionados con ella.

mexicana, frente a la hostilidad de otro que no permite la prosperidad natural –lógica, predestinada- de su vida, establecen estrategias de defensa y de lucha por el suelo que consideran que le es propio. Así, la idea del *farmer*-soldado va cobrando importancia durante el desarrollo de la guerra contra los españoles-mexicanos. Se forman asambleas consultivas de los miembros de los distintos pueblos anglo-texanos y ejércitos *ad hoc* para defender el avance de los mexicanos. Estas instituciones se revelan esencialmente democráticas, una democracia estadounidense, libre de cualquier condicionamiento previo y que nace frente a la necesidad de defender lo que se considera propio. La frontera también, contribuye a moldear el carácter de los hombres, que si bien responden a distintas facciones y poseen distintos orígenes, a lo largo de la lucha van encontrando un elemento común que los une: la necesidad de ser libres. El ejemplo más acabado en la película lo podemos encontrar en la evolución de la relación entre Travis, teniente que manda a los soldados regulares y James Bowie, al mando del ejército voluntario. Si bien en un principio sus posiciones en tanto a cómo actuar a lo largo de la batalla son diametralmente opuestas, a medida que avanza la película encuentran puntos en común por los cuales luchar, dándose cuenta que sus diferencias son superficiales¹⁸, frente al objetivo final, que es vivir en una tierra libre.

Retomando el debate previo en torno a la metodología aplicable al estudio del cine en tanto discurso histórico, las propuestas de Ferro para analizar el cine histórico no solo se nos presentan restrictivas, puesto que reducen al cine a un sujeto pasivo, sino también se presentan inadecuadas en los puntos anteriormente marcados. Es importante aclarar que en cuanto al cine norteamericano Ferro reconoce la importancia que el cine ha jugado en la vida social de los Estados Unidos. En tanto el cine para él refleja cómo la sociedad se concibe a sí misma, va a identificar cuatro capas en donde la representación de la historia de los Estados Unidos varía según las distintas ideologías dominantes a lo largo del tiempo. Su visión, a mí entender, se presenta demasiado estructuralista: ¿en qué estrato ubicaríamos la *El Álamo*? Dejando de lado la ubicación temporal de la película, que es 10 años posterior a la reedición de su libro, si hacemos hincapié en los componentes nacionalistas y atendemos a la caracterización plural de “razas” del ejército anglo-texano podemos decir que pertenece al tercer estrato, donde se plasmaría la ideología del crisol de razas que entiende a los Estados Unidos como tierra de pluralidad étnica. Si miramos la caracterización del ejército

¹⁸ “A veces solo es la forma en que dices las cosas Travis” dice James Bowie en una escena de la película, remarcando que las diferencias que parecían tan profundas en un principio pueden desaparecer si se expresan de otra manera.

mexicano y el general Santa Anna, tendremos que incluirla dentro del primer estrato, donde historia y mito se imbrican en la tradición anti-española propia de la ideología cristiana protestante. Más que estratos ideológicos que se suceden a lo largo del tiempo podemos ver distintos elementos que contribuyen a construir un discurso histórico particular y que se repiten a lo largo de la historia del cine.

En este sentido nos resulta más útil tomar el análisis ya mencionado de Nigra en tanto postula la existencia de invariantes que forman el sustrato ideológico de la producción cinematográfica y son elaborados como una herramienta de construcción pedagógica de consenso e ideología interna. Estas invariantes ideológicas son aseveraciones funcionales a la necesidad de reproducir una mirada del pasado y en general se develan como constantes en la producción cinematográfica. La idea de frontera, el excepcionalismo norteamericano, con su consiguiente fundamento de la Doctrina del Destino Manifiesto¹⁹ son elementos claves que se encuentran presentes a lo largo de todo el corpus cinematográfico referido al Álamo, indefectiblemente más allá de la época a la cual pertenezcan.

Si seguimos a Rosenstone –y en este punto es fundamental coincidir con él para realizar la operación que proponemos- es necesario aceptar que siempre hay una manipulación de datos, incluso cuando se siguen las fuentes históricas. Al resaltar algunos por encima de otros, se está subjetivizando la historia -no podría ser de otra manera. El problema no es la manipulación de datos o la veracidad de los mismos, la cuestión es cómo se manipulan y para qué. De ahí que sea interesante contrastar los hechos históricos con los distintos relatos escritos -los cuáles también son subjetivos-, no para ver cuán fidedignos son a la historia, sino para ver qué hechos se rescatan, cuales se ocultan y cuál es el resultado consciente o inconsciente de esta operación. Conocer el desarrollo de los acontecimientos permite analizar cómo los datos son puestos en juego, resaltados, enmascarados, evaluados, manipulados en definitiva, para poder dar vida al mensaje que se quiere transmitir en la película.

Es pertinente volver a remarcar que toda producción escrita es tan subjetiva como la producción fílmica y como tal, construye y reproduce ideología. El hecho de que muchas veces esto no se cuestione no quiere decir que los relatos escritos y las fuentes analizadas no destaquen y oculten hechos, sucesos y datos según quien sea el sujeto productor y cuál sea

¹⁹ Ya la introducción que aparece en pantalla en la primera escena nos recuerda las premisas mencionadas anteriormente con respecto al Destino Manifiesto de los Estados Unidos: “El Alamo fue fundado como una misión española en 1718. Durante más de un siglo el conflicto la privó de su *sagrado* fin. La iglesia se volvió un fuerte improvisado contra indios, rebeldes y una sucesión de ejércitos invasores. Su ubicación, proximidad a asentamientos y, *quizás el destino*, hicieron de *El Álamo* una encrucijada para las batallas”

su noción de la historia –y del presente en donde la escribe. Esto es sumamente interesante al interiorizarnos en la historia fáctica de la independencia de Texas. Todo relato sobre estos sucesos está indefectiblemente impregnado de la ideología del Destino Manifiesto, de la cual no se la puede separar ya que, como dijimos anteriormente, la génesis de ambas –doctrina e historia- están íntimamente relacionadas. Y acá podríamos estar de acuerdo con Landy cuando afirma que “más que reflejar la historia a partir de la verosimilitud, las películas reflejan nuestras nociones recibidas del pasado”²⁰. Podemos decir que cualquiera de las versiones del Álamo reproduce los valores componentes de la ideología del Destino Manifiesto como forma de entender el pasado –y el presente para el caso- expansionista de los Estados Unidos y cómo esta expansión juega en la constitución de la propia memoria nacional del país del Norte.

Dentro de este esquema de análisis, es pertinente estudiar el papel que tienen los personajes principales en los sucesos según están representados en la película. Es interesante destacar que si bien Sam Houston no participa en la batalla, tiene en esta película un papel principal. El film comienza y termina con escenas que el protagoniza y que son decisivas para la resolución del conflicto. En los créditos finales de la película figura primero, y en el cartel promocional de la misma aparece en primer plano junto con el gran personaje mitológico Davy Crockett.

El hecho de que el personaje principal sea Sam Houston no es menor. Oriundo del estado de Virginia, tomó parte activa en la expansión territorial de Tennessee, donde participó varios años en la Cámara de Representantes y fue gobernador del estado durante el año 1827. Desacuerdos con un congresista tennesiano lo obligaron a salir del estado, por lo cual se estableció en Texas. En 1836, frente a los sucesos que derivarán en la independencia de Texas, será designado jefe del ejército anglo-texano, encargado de reunir un ejército común entre las distintas fracciones militares *ad hoc* conformadas en vistas del conflicto. Es el que vence a Santa Anna en la batalla de San Jacinto, obligándolo a firmar la rendición y la independencia de Texas. Años después, tras ser gobernador del nuevo estado, será presidente del mismo.

Si observamos la película de *El Álamo* de 1960, protagonizada por John Wayne, vemos que comienza con la victoria texana previa a la batalla de El Álamo –por la cual se adueñan del fuerte- y termina con la derrota anglo-texana a manos de un ejército mexicano que los

²⁰ Landy, M. *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Jersey, 2001, p. 5.

excede enormemente en número. Por contraposición, la del 2004 inicia con la batalla del Álamo perdida, los mexicanos recogiendo los cuerpos con una música de fondo que genera melancolía. La escena inmediatamente posterior muestra el campamento de Houston, donde ha llegado recientemente la noticia de la derrota, y la cámara enfoca al general del ejército apesadumbrado. Sobre sus hombros recae entonces, la tarea de vengar la suerte de los soldados de El Álamo y reconquistar Texas para los texanos. La escena quedará allí congelada, para ser retomada una hora después. La noticia fatídica provocará en el campamento la voluntad inmediata de pelear contra el ejército de Santa Anna, que se acerca irremediamente. En cambio, Houston hará retroceder a su ejército hasta encontrar un punto favorable para la batalla final, aquel que él ha soñado y que, una vez conseguido, llevará a la derrota del ejército mexicano en minutos y a la captura de su general, dando así, final a la película.

Portador de la idea del Destino Manifiesto, Houston es el que sabe cómo terminar la guerra, el que tiene paciencia y espera que el dictador se debilite. Lucha democráticamente - en una planicie, abierta- frente al dictador que se considera a sí mismo el Napoleón del Oeste. Es el que además casi fuerza al Concilio texano para que declaren a Texas estado libre y dicten una constitución para un estado republicano “Reuniré un ejército. Relevaremos El Álamo. Pero solo después de declarar la independencia y crear un gobierno que pueda ser reconocido legalmente por todas las naciones del mundo. Eso es por lo que todo hombre en El Álamo está luchando”. Es en definitiva el que incluye los sucesos ocurridos en El Álamo en la épica historia de Texas por la independencia y la libertad. Esto se ve reforzado por la escena que representa el momento en que el Concilio declara la independencia de Texas, el ejército se prepara para la guerra y aparece en primera escena la bandera nacional de los Estados Unidos. Debemos recordar que la incorporación de Texas a la Unión se hará recién nueve años después, por lo tanto la bandera -cuya aparición es fácticamente errónea- tiene el objetivo incluir esos sucesos en una historia nacional, pese a que todavía Texas no formaba parte de los Estados Unidos. La incorporación es en el terreno de lo ideológico: Estados Unidos es la tierra de la libertad, en el Álamo se pelea por ella, por ende, Texas estaba destinada a pertenecer a la Unión. Hay aquí una construcción de lo nacional a partir de un hecho local.

Volviendo a la comparación de las películas, es notorio que una película en 1960 empiece con una victoria y termine con una derrota, mientras la otra realice el camino exactamente inverso. La operación que realiza el cineasta al enmarcar la mítica batalla en un

contexto más amplio tiene como objetivo inmediato el comunicar que una derrota no implica la pérdida de la guerra, y que la victoria es aún posible. Siguiendo a Rosenstone, además de saber el *como* se genera un discurso histórico a partir del cine, es deseable atender al *por qué* de tal operación. ¿Cuál es el significado de la reconstrucción histórica de una película? Atendiendo al caso que nos atañe, ¿para qué reeditar el Destino Manifiesto? ¿Por qué es necesario reproducir hechos inscriptos en la memoria nacional y resignificarlos para aplicarlos al día de hoy?

Si se observa el contexto político-internacional de los Estados Unidos a principios del siglo XXI podemos decir que la película se ubica en un contexto en donde la hegemonía estadounidense está siendo cuestionada a nivel mundial, como así también hay un fuerte cuestionamiento interno a la participación en la guerra de Irak Siguiendo el planteo de los invariantes de Nigra, podemos plantear que ellos son “funcionales a la necesidad de reproducir una mirada del pasado que justificará las decisiones y la política del presente”²¹. Una reedición de los componentes básicos de la nacionalidad estadounidense y de su lugar predestinado en el mundo se presenta fundamental a la hora de explicar y fundamentar la posición norteamericana a nivel global, en un contexto de cuestionamiento interno y externo a la participación norteamericana en la guerra de Irak. Es en este sentido que podemos analizar tanto las características de los anglo-texanos como el de su oponente principal en tanto pueden traducirse a los soldados norteamericanos y a Sadam Hussein respectivamente. Los primeros, lucharon por la independencia de Texas, y no solo por los colonos norteamericanos que allí vivían, sino también por los mexicanos oprimidos, al igual que los soldados estadounidenses luchan en contra de la opresión y por un mundo libre para toda la humanidad. A tal efecto, la caracterización del general Santa Anna, un general que se cree invencible, que camina frente al Álamo cual Napoleón invencible sin protección aunque le hayan advertido que es peligroso, que manda a la batalla a miles de soldados días antes de que llegue la artillería que podría haber alivianado la lucha, podemos compararla al autoritarismo y la barbarie con la cual se caracteriza al dirigente iraquí.

Santa Anna es a su vez, caracterizado como el enemigo que niega los preceptos del Destino Manifiesto que guían el accionar justo y legítimo de los norteamericanos. Esto puede observarse en la escena donde el general manda a fusilar a todos los rebeldes capturados -cuando es costumbre realizar un sorteo para ver quienes serán castigados diciendo- “si seguimos la tradición esta gente pensará que fue el *destino* quien se llevó a sus

²¹ Nigra, Fabio. *Op. Cit.*, p.

seres queridos. Ahora ellos saben que fue Antonio López de Santa Anna”. Un general contra el Destino norteamericano: parece que su destino ha quedado sellado con estas palabras.

Retomando el análisis de nuestros personajes principales, hay una escena del film que muestra la llegada del teniente Travis al Álamo. El general a cargo le enseña el fuerte –que en épocas españolas había sido una misión- y en un momento se encuentran ambos parados frente a la Iglesia a medio construir. El general menciona entonces la estatua de San Francisco que está al frente, explicando que el santo tenía dos dones: “el don de la profecía, y la capacidad de inspirar devoción apasionada”. Si hacemos un paralelo con los dos personajes principales de la película, podemos decir que les fueron concedido los dones – otra vez la idea de la existencia de algo supra humano- de San Francisco. Es Sam Houston el que tiene el don de la profecía. En cambio, el don de inspirar devoción apasionada está reservado al personaje de Davy Crockett.

La figura de David Crockett es para los norteamericanos una combinación de mito y realidad. Político tenesiano, fue miembro del Congreso de los Estados Unidos entre 1826 y 1830. Su oposición al presidente Andrew Jackson le valió varias derrotas en sucesivas reelecciones para la cámara de Representantes, lo cual lo llevó a dejar Tennessee y encaminarse hacia la exploración de Texas, adonde llega a principios del año 1836. Su vida es más conocida sin embargo por una leyenda extraña que describe su vida adolescente como salvaje y aventurera, llena de peligros y enfrentamientos con la naturaleza que incluye una pelea con un oso a la edad de los 3 años. La vida de David Crockett es en sí misma compleja y un estudio posterior debería ocuparse de examinarla a la luz de las distintas fuentes que aparecen sobre su persona, en especial en lo que respecta a su participación en la batalla de El Álamo y su muerte en la misma. En lo respecta que al presente trabajo, basta con decir que su historia –mito o realidad, poco importa- encierra numerosos elementos componentes del hombre de frontera, salvaje, en relación constante con la naturaleza y con las personas que lo rodean. El mito del hombre de frontera se completa con sus breves participaciones en el Congreso, pero sobre todo por su participación en la batalla del Álamo.

La producción cinematográfica no sólo no escapa a la leyenda, sino que contribuye a reforzarla²². La película reconoce constantemente este mito y en numerosos casos lo obliga

²² De todas las películas que se han encontrado, se destaca la serie producida por la compañía de Walt Disney, que consta de 5 capítulos donde se representan distintos aspectos de la vida de Crockett –como congresista, como salvaguarda de la frontera contra los indios, como luchador en el Álamo. La serie está editada en la

a enfrentarse con la realidad. Tanto que en una escena el David Crockett “real”, se encuentra viendo una obra de teatro donde se representan sus aventuras, y es saludado afectuosamente por el actor que lo personifica: “buenas noches señor Crockett”, a lo que David contesta “buenas noches señor Crockett”. Mito y realidad se enfrentan, saludan y reconocen. En otra escena, en el medio de los bombardeos que sufren en el fuerte James Bowie le pregunta “¿donde está tu sombrero, ¿salió caminando?” a lo que Crockett le responde “la verdad es que lo comencé a usar luego de que aparecí en esa obra de teatro”. La leyenda entonces, resignifica la realidad, una no existe sin la otra.

Su participación en la película nos permitirá retomar la discusión en torno a la consideración del cine como productor o reproductor de las concepciones históricas. Según Ferro, en la producción fílmica no existe nada parecido a una producción histórica, ya que no analiza, sino que sólo reproduce la visión escrita de la historia de determinados grupos: “a diferencia de un ensayo histórico, que debe ser modificado continuamente según la perspectiva y el avance de los análisis, las obras de arte se perpetúan inamovibles”²³. Ahora, teniendo en cuenta cómo se considera al personaje de David Crockett en la película, ¿hay algún tipo de análisis histórico en la misma? ¿No hay un cuestionamiento constante entre el mito y la realidad del personaje de Crockett? ¿No dialoga el cineasta con las películas y series anteriores que contribuyeron a forjar el mito?

Creo que, sin caer en el planteo de Rosenstone de considerar al cine como un trabajo historiográfico capaz de reemplazar a la historia escrita, en ciertas películas –y para aplicar estas conclusiones es fundamental tener en cuenta el carácter del *corpus* de películas que puedan analizarse- podemos encontrar un diálogo con la producción fílmica previa, que recoge algunas preguntas o conclusiones y que, hasta cierto punto, propone una visión propia de la realidad histórica. En la película, la idea de David Crockett como mito es evaluada -a veces seriamente, pero en general de una manera jocosa-, reconocida y puesta en tela de juicio constantemente. Y esto se ve sobre todo cuando la leyenda y la realidad se chocan en la escena del teatro. David Crockett, ¿es mito o realidad? Cuando los eventos lo lleven a actuar realmente en la batalla de *El Álamo*, ¿qué hará? Como era de esperarse, este cuestionamiento contribuye a reforzar el mito, resignificándolo y humanizándolo. Si David Crockett a la hora de la batalla puede tener dudas, miedos, pero aún así puede seguir siendo

década de 1950 y forma parte del género *Western*. La promoción que la cadena Disney hace de su persona es tan importante que hasta hoy en día posee un espacio propio dentro del complejo de Disneylandia.

²³ Ferro, Marc. *Op. Cit.*, p. 191.

Davy Crockett leyenda, el mito todavía puede rescatar a los soldados del momento aciago que están viviendo en plena lucha.

Como ya lo hicimos anteriormente, podremos en este punto evaluar el fin de esta operación en el presente: ¿qué es mito y qué es realidad en la historia de los Estados Unidos? A la hora de poner en práctica la mítica leyenda de la potencia hegemónica baluarte de la libertad mundial, Estados Unidos, ¿se enfrentará con su leyenda? ¿Y cual será su resultado?

Conclusiones:

Como planteamos al principio del trabajo, el cine construye y reconstruye un discurso histórico particular, tan válido como un discurso transmitido en el papel. Es en este sentido que no sólo transmite y difunde una visión de la historia, sino que contribuye a crearla y recrearla. Es en esta operación que el cine se convierte en un productor y reproductor de ideología, y lo hace mediante un discurso y un lenguaje que le es propio.

Es en las particularidades del lenguaje fílmico donde se encuentra la transmisión de ideología. Son la ficcionalización y manipulación de los hechos, las formas que va a tomar el cine histórico en la construcción de ideología. Esta manipulación es hasta deseable, ya que se constituye en el aporte que va a hacer el cine como productor de discurso histórico. En la manipulación se encuentra la conceptualización, y la transmisión de sentido.

La particularidad de la película que elegimos consiste en la existencia de un necesario diálogo con construcciones cinematográficas previas. Hay una resignificación de películas previas, hay un diálogo con producciones anteriores, y el ejemplo más acabado lo encontramos en la construcción del personaje de David Crockett. El estudio de los acontecimientos y la comparación con este universo cinematográfico heredado nos permitieron especificar las operaciones de manipulación, alteración y condensación de los hechos que hacen a la transmisión de sentido. Como vimos a lo largo del trabajo, en el filme están presentes elementos claves que conforman la tradición nacional estadounidense y en particular, hay una fuerte alusión a los componentes de la doctrina del Destino Manifiesto. En él se representa la visión dominante de la historia norteamericana, a menudo difundida no solo en la bibliografía especializada, sino incluso desde aquella institución fundamental

para generar consenso en la sociedad que es la escuela, y sus instrumentos, como los manuales históricos.

Así como la historia es una reconstrucción y no un reflejo directo de la realidad, el cine puede tomarse como un discurso histórico, analizando de manera válida aquellas producciones que conscientemente ficcionalizan el pasado histórico y no relegar necesariamente al análisis de la película con cánones de veracidad según se ajusten al criterio fáctico o al estudio de dichas producciones como documentos de un período. Esto nos permite plantear que toda reconstrucción/construcción del pasado, escrita o visual, conlleva cargas ideológicas que, pese a que se cuestionen no se pueden obviar. Partiendo de esta premisa, es que podemos afirmar que el cine como construcción histórica transmite ideología. Qué elementos ideológicos transmite y cómo los transmite -con características muy distintas a lo que lo haría un texto escrito- es lo que se ha pretendido estudiar en el presente trabajo al analizar la última de las versiones de la película *El Alamo*.

Bibliografía

- Abarca, María Graciela, “El Destino Manifiesto y la construcción de una nación continental”, en Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo, *Invasiones Bárbaras*, Ed. Maipué, Buenos Aires, 2009
- Bosh, Aurora. *Historia de los Estados Unidos, 1776-1945*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005.
- Clementi, Hebe, *F. J. Turner*, Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires, 1992.
- Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*, Editorial Ariel, Barcelona, 2000.
- Landy, M. *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Jersey, 2001.
- Nigra, Fabio, “El discurso histórico hecho cine. La mirada norteamericana”, en *De Sur a Norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos*, v.8, n.16, dic/ 2007, pp. 77 a 92.
- Nigra, Fabio. “Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo”, en *Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo*, año 3, n 7, mayo-agosto de 2007, p. 25.
- Nigra, Fabio y Pozzi, Pablo. *La decadencia de los Estados Unidos, de la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009*, ediciones Maipue, Buenos Aires, 2009.
- Pozzi, Pablo et al. *Un pasado imperfecto: el conflicto en la historia de los Estados Unidos*, Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1992.
- Rollins, Peter (compilador), *Hollywood: el cine como fuente histórica*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1987.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*, Editorial Ariel, Barcelona, 1997.
- Sanchez Ruiz, Enrique. “Una aproximación histórico-estructural a la hegemonía planetaria de la industria cinematográfica estadounidense”, Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003.
- Sellers, May y McMillen, *Sinopsis de la historia de los Estados Unidos*, Ed. Fraterna, 1988.
- Stephenson, N. “Texas and the Mexican War” en Ogg, A. y Stephenson, N., *The frontier in politics*, Yale University Press, New Heaven, 1919.
- Suarez, Ana Rosa. “Las causas de la guerra entre México y Estados Unidos” en Arriaga, Víctor et al., *Estados Unidos visto por sus Historiadores*, tomo 1, Instituto Mora, Ciudad de México, 1991.
- Tindall, Brown and Shi, David. *America. A narrative History*, volume 1, W.W.Norton & Company Inc., New York, 1992.