

La historia a través del cine

Estados Unidos: una mirada
a su imaginario colectivo

Coro Rubio Pobes (editora)



La Historia a través del cine

Estados Unidos: una mirada
a su imaginario colectivo

La Historia a través del cine

Estados Unidos: una mirada
a su imaginario colectivo

Coro Rubio Pobes
(editora)

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL



Valentín de Foronda

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9860-471-9

Depósito legal/Lege gordailua: BI - 3.394-2010

Fotocomposición/Fotokonposizioa: Ipar, S. Coop.
Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

ÍNDICE

Presentación. El imaginario estadounidense a través del cine <i>Coro Rubio Pobes</i>	11
<i>Glory</i> (1989). Una visión dramatizada sobre el origen de los <i>Buffalo Soldiers</i> Óscar Álvarez Gila	19
1. Introducción.	19
2. <i>Glory</i> (1989)	22
3. El contexto histórico	27
4. Entre la ficción y la historia: el 54.º Regimiento de Massachusetts	37
5. Epílogo.	48
Ficha técnica.	49
<i>Los violentos años veinte: gánsters, prohibición y cambios socio-políticos en el primer tercio del siglo xx en Estados Unidos</i> <i>Aurora Bosch</i>	51
1. Introducción.	51
2. Reformismo, americanismo y lucha contra el alcohol: respuestas históricas a cambios sociales rápidos	53
3. La I Guerra Mundial y el triunfo de la prohibición . .	64
4. Corrupción, violencia y criminalidad: la transforma- ción del mundo del crimen.	68

5. Movilización de clases medias contra la prohibición	75
6. Conclusión.....	79
Ficha técnica.....	81
La crisis de la democracia en América. <i>Caballero sin espada</i> (Frank Capra, 1939)	
<i>José-Vidal Pelaz López</i>	83
1. Frank Capra, su cine y su tiempo	83
2. Frank Capra visita Washington	90
3. Capra en perspectiva	101
Ficha técnica.....	110
<i>El manantial</i> , una apología del individualismo norteamericano	
<i>José Luis Sánchez Noriega</i>	111
1. Ficciones para conocer la realidad histórica	111
2. Una partitura interpretada a cuatro manos.....	114
3. La voluntad divina del arquitecto	116
4. Exaltación del héroe individual, sospecha del consenso democrático.....	119
5. Cine clásico en estado puro.....	121
Ficha técnica.....	124
Cine y elecciones. <i>El candidato</i> como paradigma del género	
<i>Carlos Flores Juberías</i>	125
1. Cine y elecciones: haciendo campaña desde la pantalla grande	125
2. <i>El candidato</i> como paradigma del género.....	141
Ficha técnica.....	155
La «diplomacia atómica» en la Guerra Fría y Estados Unidos. <i>¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú</i>	
<i>Coro Rubio Pobes</i>	157
1. «El niño ha nacido felizmente».....	158
2. M.A.D. La <i>destrucción mutua asegurada</i>	164
3. El <i>peligro rojo</i> y la propaganda anticomunista estadounidense.....	168

4. El «complejo militar-industrial», los límites de la disuasión nuclear y la <i>respuesta flexible</i>	172
5. La amenaza nuclear en el cine: <i>Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i>	178
6. Epílogo.	188
Ficha técnica.	190
<i>My Family</i> (Mi familia)	
<i>Mario P. Díaz Barrado</i>	191
1. Primera parte: contexto social y creativo del film <i>My Family</i>	194
2. Segunda parte: impresión técnica y estructura cinematográfica	208
Ficha técnica.	222
Lars von Trier y <i>Bailar en la oscuridad</i> : ¿lo hemos visto todo ya en el cine?	
<i>Iratxe Fresneda</i>	223
1. Introducción.	224
2. Estados Unidos imaginado por alguien que jamás estuvo allí	225
3. Las claves del «antimusical» de Lars von Trier: hiperrealismo, una heroína trágica, y nada de finales felices	226
4. El «cuasi-género» de la pena de muerte	235
5. ¿Qué debe ser el cine? Emoción	237
Ficha técnica.	239
Estados Unidos: un recorrido por su historia a través del cine de ficción	
<i>Coro Rubio Pobes</i>	241
1. La etapa colonial, la Guerra de Independencia y el nacimiento de los Estados Unidos de América	242
2. La Guerra de Secesión.	244
3. La conquista del Oeste.	246
4. <i>La religión americana</i>	248
5. Inmigración	249

6. Las fiebres del oro y el petróleo, el mundo laboral y las grandes fortunas	251
7. Los años de la Depresión.	254
8. El gansterismo	255
9. El sistema político	258
10. La cultura de masas americana (jazz, béisbol, cine)	261
11. Racismo y minorías	263
12. La participación de Estados Unidos en la I Guerra Mundial	266
13. La participación de Estados Unidos en la II Guerra Mundial	267
14. La Guerra Fría	269
15. Posguerra fría.	274

PRESENTACIÓN. EL IMAGINARIO ESTADOUNIDENSE A TRAVÉS DEL CINE

Coro Rubio Pobes

Departamento de Historia Contemporánea.

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

«Una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación» afirma Peter Burke. «Yuxtaponer *El nacimiento de una nación*, dirigida por D.W. Griffith (1875-1948) a *Lo que el viento se llevó* (1939), por ejemplo, supone contemplar la Guerra Civil Americana y el consiguiente Período de Reconstrucción de dos maneras bastante diferentes, aunque las dos películas presentan los hechos desde el punto de vista de los sureños blancos». Es decir, como advierte Burke, una película de cine, y no solo el cine propiamente histórico, es siempre el resultado de una lectura determinada de los acontecimientos que se quieren narrar, condicionada por una perspectiva específica. Una lectura doble en realidad dado que «los acontecimientos históricos no llegan al espectador sino después de pasar un doble filtro, literario y cinematográfico» pues toda película es fruto de una empresa colectiva, en la que participan directores, guionistas, intérpretes, asesores, y además, en la mayoría de los casos, existe por detrás una novela original¹. Y en ese acto de interpretación

¹ Peter BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 201-202.

que constituye una narración fílmica, incluso, en una fase previa, en la propia elección del tema que quiere ser narrado, subyace y aflora una determinada cultura —el *punto de vista* que menciona Burke—, y a través de ella un imaginario colectivo —además de individual— específico. Es expresión de todo ello. Pero además, el cine tiene otra dimensión; en la medida en que la narración fílmica está creada con el objetivo primordial de ser visualizada por un amplio número de personas, ejerce un eficaz papel de transmisor de códigos culturales, de instrumento informal de socialización de los mismos, y de conformación de la memoria colectiva. Es por consiguiente desde la consideración de esta doble dimensión desde la que nos vamos a acercar al cine con la mirada del historiador y a utilizarlo como un útil instrumento para estudiar los códigos culturales de una sociedad, en este caso la estadounidense, que exige, eso sí, ser previamente decodificado.

Precisamente es lo que se propone hacer este libro. Se recogen en él las ponencias de las jornadas XI y XII de *La Historia a través del cine* dedicadas a Estados Unidos que, dirigidas por Santiago de Pablo y organizadas por el Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, tuvieron lugar en octubre de 2008 y octubre de 2009 en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, reuniendo a un nutrido grupo de especialistas procedentes de distintas universidades (Complutense de Madrid, Universidad de Valencia, Universidad de Valladolid, Universidad de Extremadura y Universidad del País Vasco) y de diferentes ámbitos académicos (la Historia, el Arte, el Derecho, la Comunicación Audiovisual). A través de la selección y estudio de las ocho películas que dieron soporte a aquellas jornadas, entre ellas algunos de los mejores filmes de la historia del cine norteamericano, se exploraron diversos aspectos del imaginario colectivo estadounidense y se confrontaron con su realidad social. Aspectos tales

como el referente identitario de la igualdad, pilar fundamental del Credo americano, cuestionado durante mucho tiempo por la sistemática negación del ejercicio de sus derechos de ciudadanía a la población afroamericana en no pocos lugares de Estados Unidos; aspectos como el valor del individuo frente a la masa, expresión y a la vez garantía de la idea de libertad sobre la que los Padres Fundadores edificaron la república; o como el valor otorgado a su sistema político, la *democracia americana*, en tanto que sagrado legado que todo ciudadano tiene la responsabilidad de mantener vivo y proteger frente a la amenaza de la corrupción; o la fuerza de los valores conservadores de la cultura blanca anglosajona y de los temores nativistas, expresión de los cuales fueron los años de la Prohibición; la idea de la superioridad de la civilización americana, merecedora de singular protección frente a cualquier enemigo interior y exterior, concepción que en tiempos de la Guerra Fría desató la *caza de brujas* y justificó el desarrollo de la industria armamentística; o el *American Dream*, la idea e imagen de América como tierra de las oportunidades, país de acogida en el que cualquier persona puede labrar su fortuna y llegar a lo más alto independientemente de su origen, color o condición, y de la que es contraimagen la dura realidad social de muchos inmigrantes.

La primera de estas ocho películas, analizada por el profesor de Historia de América de la Universidad del País Vasco Óscar Álvarez, es *Tiempos de gloria* (*Glory*, 1989) de Edward Zwick, una reivindicación del papel de la comunidad negra en la edificación de la república estadounidense, de su compromiso en la defensa de los valores de libertad, igualdad y justicia sobre los que se fundó ésta, pero a la vez una denuncia sobre el racismo de la sociedad norteamericana. A través de la muy bien ambientada historia del 54.º Regimiento de Massachussets, el primer regimiento de los conocidos como *Buffalo Soldiers* que se crea-

ron en la Guerra de Secesión integrados exclusivamente por soldados negros —aunque con oficiales blancos—, el filme critica el racismo que imperaba también entre los abolicionistas del Norte, combatiendo así el arraigado mito que lo asimila exclusivamente al Sur en la extendida lectura maniquea que sobre la guerra civil ha contribuido también a difundir el cine clásico de Hollywood.

Si *Glory* contraponen la América blanca a la negra para hablar de los valores compartidos, la obra de Raoul Walsh *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, 1939) enfrenta los valores de la América rural a los de la América urbana. La película está ambientada en una etapa de la historia de Estados Unidos, los años veinte, en la que «llegaron a su máxima expresión la identificación de americanismo con los valores de la moderación y el evangelismo de las pequeñas ciudades rurales frente al extranjerismo asociado a la delincuencia, la corrupción y el radicalismo de las grandes ciudades», como explica en su capítulo Aurora Bosch, profesora de la Universidad de Valencia especialista en historia de Estados Unidos. Con un ritmo frenético y guiños al cine documental —la inserción de una voz en *off* y de unos fragmentos documentales que explican el periodo de entreguerras—, la película de Walsh recorre los diferentes itinerarios vitales de tres amigos ex combatientes de la I Guerra Mundial en los tiempos de la Ley Seca y nos acerca la violencia en la sociedad norteamericana de los años de la Prohibición, el mundo del gansterismo y el crimen organizado que proliferaron al amparo de ella.

Las dos películas que siguen a ésta, *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) de Frank Capra y *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949) de King Vidor, tienen en común su apología del individualismo estadounidense, profundamente arraigado en el imaginario colectivo del país como valor positivo y estrechamente li-

gado a la idea de libertad sobre la que se edificó la república. La mítica película de Capra *Caballero sin espada* ambientada en los años treinta, es un film patriótico que, como explica el profesor de la Universidad de Valladolid José Vidal Pelaz, no fue bien comprendido en su tiempo, un tiempo marcado por la amenaza exterior que representaba el fascismo y que no quiso entender esta apasionada defensa del legado de los Padres Fundadores, de los ideales de libertad, igualdad y justicia, y sus advertencias sobre el cáncer de la corrupción política que le amenazaba. Y es también una exaltación de los valores de la América rural, encarnados en el inocente héroe anónimo de Capra, el hombre común que interpreta James Stewart, frente a la corrupción de la gran ciudad de los años de la Depresión. De nuevo las dos Américas de que hablábamos en la película de Walsh. En este aspecto es muy diferente *El manantial* de King Vidor, analizado por José Luis Sánchez Noriega, profesor de Historia del Cine en la Universidad Complutense de Madrid, filme que realiza igualmente una apología del individuo frente a la masa, pero en este caso desde el optimismo de los años dorados de la América del bienestar; una apología del individualismo como valor positivo al que se asocian las virtudes de independencia, tenacidad, dignidad y verdadera sabiduría frente a la sinrazón de la masa, y también un canto a la América emprendedora, vanguardia de su tiempo, a su capacidad de liderazgo, encarnado todo ello en la figura del arquitecto protagonista del film.

Otra temática bien distinta, aunque no deja de estar relacionada con el imaginario estadounidense, es la que presenta la siguiente película estudiada —de la que me ocupo yo misma— *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove*, 1963/64) de Stanley Kubrick. Si bien se trata ante todo de una ácida denuncia de dimensiones universales sobre los riesgos de la tecnificación de la guerra y la

amenaza nuclear que pende sobre el mundo desde el estallido de la Guerra Fría, esta obra maestra es también una exploración de la sociedad norteamericana de los primeros años sesenta y de su miedo al enemigo interior y exterior, a la amenaza que según este temor —cuando no abiertamente paranoia— representaba el comunismo para la supervivencia de su civilización, e igualmente una denuncia de la corrosión de la política y del desmedido poder del estamento militar en el Estados Unidos de aquellos años de frenética carrera armamentística con la Unión Soviética.

La corrupción del sistema político es el tema central de *El candidato* (*The Candidate*, 1972) de Michael Ritchie, que discurre en un tiempo histórico distinto, los turbulentos años setenta del siglo XX en los que la sociedad norteamericana vivió sacudida por el impacto de la guerra de Vietnam, las crisis del petróleo, la efervescencia contracultural del movimiento hippie y la conflictividad de origen racial. El filme, estudiado por Carlos Flores Juberías, profesor de Derecho Constitucional Comparado en la Universidad de Valencia, explora las miserias de la vida política estadounidense y denuncia el efecto corruptor que las estrategias electorales y la propaganda en la era de la televisión tienen sobre activistas políticos idealistas como el protagonista de la película, interpretado por Robert Redford. A diferencia del *Caballero sin espada* de Capra, ésta es una mirada desmitificadora sobre la democracia estadounidense, aunque comparte voluntad pedagógica; si el primer filme ofrece una lección sobre el funcionamiento del Senado estadounidense, la película de Ritchie explica cómo se organiza una campaña electoral típica norteamericana (el papel que juegan en ella los asesores de imagen, la influencia del gancho televisivo del candidato, etc.).

Y de la disección crítica de uno de los tópicos sobre Estados Unidos, el de *la democracia entre las democra-*

cias, pasamos a dos miradas distintas, cada cual más desmitificadora, sobre el *American Dream* y la imagen de Estados Unidos como *la tierra de las oportunidades* donde cualquiera puede labrar su fortuna independientemente de su origen y condición. Enfrentan el tópico a la realidad social tanto Gregory Nava con su *My Family/Mi familia* como Lars von Trier con *Bailar en la oscuridad*, a través de la inmigración latina y la inmigración de Europa del Este respectivamente. Es decir, a través de dos casos distintos de la que ha sido considerada por los sectores nativistas una peligrosa amenaza a los valores de la América WASP (*White, Anglosaxon, Protestant*) —en el caso de la inmigración procedente de la Europa del Este, desde los años 80 del siglo XIX y en el caso de la inmigración latina desde los años 70 del XX, que es cuando crece en importancia—.

My Family/Mi familia (1995) de Gregory Nava, de la que se ocupa el profesor de la Universidad de Extremadura Mario Díaz Barrado y que es una de las obras menos comerciales de las estudiadas en este libro, habla de los problemas de integración de la minoría latina en la sociedad estadounidense a través de las vicisitudes de tres generaciones de una misma familia de inmigrantes mejicanos en Los Ángeles, California. Nava narra los esfuerzos de los miembros de esta familia por adaptarse a una sociedad dominada por el patrón cultural anglosajón y perseguir el *sueño americano*. Y al hacerlo reivindica la cultura hispana inmigrante y más en concreto mejicana, con su énfasis puesto en la familia, en el vínculo familiar, y lo hace tanto frente la cultura dominante de la sociedad de acogida como ante aquellas segundas y terceras generaciones de inmigrantes que se sienten obligados a renunciar a las raíces propias para posibilitar su aceptación en una sociedad que, subraya Nava, responde con violencia a la inmigración.

El tono positivo y esperanzador de la película de Nava desaparece completamente en el insólito musical de Lars

von Trier, *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) que cierra este libro y que estudia desde la perspectiva de la especialización en Comunicación Audiovisual Iratxe Fresneda, de la Universidad del País Vasco. Lars von Trier, «un realizador danés que imagina cómo puede ser América sin haber pisado jamás la tierra de las oportunidades», como apunta Fresneda, nos aporta una mirada exterior nada complaciente sobre la sociedad norteamericana, subrayando el abismo que puede existir entre esa imagen estereotipada de Estados Unidos como país de las oportunidades y la vida miserable y trágica de la inmigrante checoslovaca interpretada por Björk que trata de sobrevivir desesperadamente en un medio hostil. Von Trier denuncia en su film las desigualdades en el acceso al sistema sanitario, en la dureza del trato del sistema judicial y en la aplicación de la pena de muerte, y construye una contraimagen de América como el país de las desigualdades, un país donde sin dinero no eres nadie ni tienes ninguna oportunidad.

Miradas autocomplacientes y otras demoleedoramente desmitificadoras, miradas propias y miradas ajenas, las ocho miradas fílmicas sobre la sociedad y el imaginario estadounidense estudiadas en este libro componen un fresco sobre las diversas Américas que pueblan Estados Unidos y alimentan su imaginario colectivo. Es ésta una invitación a comprender su complejidad.

GLORY (1989). UNA VISIÓN DRAMATIZADA SOBRE EL ORIGEN DE LOS *BUFFALO SOLDIERS*

Óscar Álvarez Gila

Visiting Scholar. University of Nevada Reno

1. Introducción¹

En 1983, dos años después de su prematuro fallecimiento, se editaba el primer disco póstumo del cantante de *reggae* jamaicano Bob Marley (1945-1981), titulado *Confrontation*, y que incluía diversas canciones grabadas tiempo atrás con su banda *The Wailers*. Entre ellas destacaba una, de nombre *Buffalo Soldier*, que pronto se convertiría en un éxito en las listas internacionales. En ella se presentaba un reconocimiento, si bien plagado de ciertos anacronismos², a los pri-

¹ Quisiera agradecer los comentarios de Alberto Angulo Morales, Ana de Zaballa Beascochea, Jon Ander Ramos Martínez y Martín Rodrigo y Alharilla, que han servido para mejorar este texto.

² Por ejemplo, la relación que establece entre los esclavos arrancados de África y la creación de los regimientos negros. En la primera estrofa de la canción, que constituye además el estribillo repetido a lo largo de la misma, afirma que los *Buffalo soldiers* fueron «stolen from Africa, brought to America / fighting on arrival, fighting for survival» («robados de África, llevados a América, luchando a su llegada, luchando por sobrevivir»). Teniendo en cuenta que el tráfico interatlántico de esclavos se prohibió en Estados Unidos en una fecha tan temprana como 1808, habría resultado notablemente improbable que hubiera entre sus filas africanos; otra cosa es que, como es claramente deducible, todos sus primeros miembros fueron

meros regimientos de tropas «de color» que se habían formado en el ejército de los Estados Unidos tras el final de la Guerra de Secesión. Los *Buffalo Soldiers* adquirieron este nombre durante las guerras indias de fines de la década de 1860 y comienzos de la de 1870, en las que tomaron parte, tanto los batallones negros de infantería formados en plena guerra civil norteamericana, como los recién creados de caballería³. La canción de Marley marcaba un punto de inflexión en el proceso de reivindicación entre la comunidad negra de América de la memoria histórica de estos batallones y de quienes se alistaron voluntariamente en ellos, re-vertiendo la imagen peyorativa del colaboracionismo —cercano, incluso, a la traición a su raza— con la que los habían calificado tradicionalmente los activistas de la lucha por la igualdad de la población negra de los Estados Unidos. Por el contrario, Marley planteaba abiertamente, no sólo la recuperación de su conocimiento, sino su plena rehabilitación y la identificación con la figura de los *Buffalo soldiers* como héroes de la historia negra de América:

«If you know your history,
Then you would know where you're coming from.
Then you wouldn't have to ask me
Who the 'eck do I think I am.
I'm just a Buffalo Soldier in the heart of America [...]»⁴.

ex esclavos, libertados por la emancipación de 1863. Otro evidente anacronismo es la relación que hace entre los africanos raptados como esclavos en África y el movimiento religioso «rastafari», al que pertenecía el músico, que hunde sus orígenes no más allá de la década de 1930.

³ El nombre de *Buffalo Soldiers* les fue dado por los indios de Kansas, por analogía con el color de la crin de los búfalos.

⁴ «Si tu conoces tu historia, / entonces deberías saber de dónde vienes, / entonces no tendrías que preguntarme / quién pienso yo que soy. / Yo soy sólo un *Buffalo soldier* en el corazón de América». Letra tomada de la página oficial www.bobmarley.com (consultada el 18 de marzo de 2009). La traducción es nuestra.

No era éste, sin embargo, el primer momento en el que la cultura popular americana se había aproximado de manera positiva y, hasta cierto punto, reivindicativa a la historia de la presencia negra en el ejército estadounidense. Phillips (1886) fue uno de los primeros en hacer notar la invisibilidad de la participación de los soldados negros en la Guerra de Secesión. Comentando el monumento levantado por Martin Milmore a instancias del municipio de Boston en 1877 para recordar a los bostonianos muertos en combate en dicha guerra, Phillips señalaba que «this otherwise perfect column has one defect –the one I have noticed in every city and town monument raised since the war. (..) You search in vain through them all for the broken chain or the negro soldier. (..) Perhaps some time it can be mended, and a broken chain and negro form tell what really saved the Union»⁵. Y en 1960, un clásico western de John Ford, *Sergeant Rutledge*⁶ (conocida

⁵ «Esta, por otro lado perfecta, columna tiene un defecto: el mismo que he advertido en todos los monumentos de ciudades y pueblos erigidos desde la guerra. (..) Buscarás en vano en todos ellos la cadena rota o el soldado negro. (..) Quizá algún día esto podrá ser enmendado, y una cadena rota y una figura negra dirán qué fue lo que realmente salvó la Unión» (la traducción es nuestra). PHILLIPS, Wendell: *Bacon Dictionary of Boston*, Houghton, Mifflin and Co., Boston, 1886, pág. 382.

⁶ El guión original fue escrito por Willis Goldbeck y Patrick Ford. Curiosamente, en los créditos del film, así como en los carteles originales de la película, el actor cuyo personaje da título al film (Woody Strode) no fue considerado actor principal, dejando este puesto a sus compañeros (y blancos) Jeffrey Hunter (como Tom Cantrell, del 9.º de Caballería, y abogado defensor de Rutledge) y Constance Towers (como Mary Fletcher, quien desarrolla a lo largo de la película la inevitable *love history* propia de la cinematografía hollywoodiense con el anterior). Strode, el primer actor negro relacionado en la lista de participantes, quedaba relegado al cuarto puesto. Como irónicamente decía su personaje en la película, «It was all right for Mr. Lincoln to say we was free. But that ain't so yet! Maybe someday, but not yet!» («Está bien que el Sr. Lincoln dijera que somos libres. Pero esto no es así todavía. Quizá lo seamos algún día, pero aún no»). Casi cien años después de que (supuestamente) se pronunciaran tales palabras, sus ecos seguían siendo visibles como una cicatriz en la sociedad norteamericana que aún permitía la segregación racial en muchos de sus estados.

en España, precisamente, como «Sargento Negro»), ofrecía una profunda e interesante reflexión sobre la cuestión capital del racismo y las siempre difíciles y disímiles relaciones entre blancos y negros en la América posterior a la abolición, escondida tras la estructura típica de una clásica película de tribunales, girando en torno a la reconstrucción de la historia de un crimen a partir de una serie de *flashbacks* según los testigos van desgranando sus declaraciones ante jueces y público asistente. El protagonista y acusado en el juicio, Braxton Rutledge (encarnado por el actor Woody Strode) era suboficial en el 9.º de Caballería, uno de los seis regimientos de *buffalo soldiers* creados inicialmente. De hecho, uno de los momentos álgidos de la trama recrea el momento en el que sus compañeros de armas, a fin de honrar al sargento negro falsamente acusado de homicidio, le dedican una canción titulada, precisamente, «*Captain Buffalo*», cuyo significado tiene a bien explicar el oficial blanco al mando del batallón a su acompañante —y futura compañera— durante una peligrosa misión de reconocimiento en plena rebelión de los indígenas.

2. *Glory* (1989)

No obstante, hubo que esperar a que se filmara la película que da título a este capítulo, para que la industria cinematográfica americana emprendiera la primera recreación *histórica* (en la medida y el modo que permiten los códigos de dicha industria) de los hechos que llevaron a la creación y el bautismo de fuego de uno de los primeros regimientos de soldados de raza negra que se crearon en el ejército federal estadounidense, en plena Guerra de Secesión. La expresividad del título original de la obra, *Glory* (en España se la rebautizó con el más largo, aunque no excesivamente desafortunado *Tiempos de Gloria*), revela

mucho sobre el carácter vindicativo que sus creadores quisieron otorgarle.

Estrenada el 15 de diciembre de 1989 en los Estados Unidos (las versiones europeas no llegaron a las salas hasta la primavera de 1990), *Glory* había sido dirigida por el norteamericano Edward Zwick, con un guión original de Kevin Jarre (quien para entonces sólo contaba como carta de presentación la autoría del guión de *Rambo. Part II*). Jarre se documentó para su trabajo en sendas investigaciones de Lincoln Kirstein (*Lay this Laurel*, ensayo biográfico escrito con ocasión del aniversario de la erección del monumento en memoria de Robert Gould Shaw y el 54.º Regimiento de Massachusetts, que fue el primer regimiento del ejército norteamericano compuesto por soldados negros libres) y de Peter Burchard (*One Gallant Rush*, libro basado, en gran medida, en las cartas originales firmadas por el propio Robert Gould Shaw durante el periodo de tiempo descrito en la película). La película fue un inmediato éxito de público, al tiempo que recibió diversos reconocimientos, entre ellos 3 premios de la Academia u Óscar (de los cinco para los que fue seleccionado). Contaba asimismo con un elenco de actores de cierto renombre en el panorama de la industria cinematográfica norteamericana, comenzando por el protagonista principal (encarnado por Matthew Broderick, en uno de sus primeros papeles como adulto, si bien cabe la sospecha de que fue elegido para este papel, precisamente, por sus rasgos hasta cierto punto añejados que encajaban bien con la edad del personaje que encarnaba); y secundado por actores negros de la talla de Denzel Washington o Morgan Freeman.

La película se nos presenta formalmente, según ya hemos señalado, como la recreación histórica de unos hechos reales: el proceso de creación y adiestramiento del primer regimiento de soldados negros libres del ejército de los Estados Unidos, el 54.º de Massachusetts, desde el

mismo momento en que el gobernador de dicho estado decretara su creación, hasta su primera gran acción en combate, el asalto a Fort Wagner (Carolina del Sur), en el que moriría su primer comandante en jefe, el coronel Robert Gould Shaw, al que antes hemos aludido. El afán de veracidad que impregna a la obra no sólo se aprecia en los aspectos materiales que rodean al film (ambientación, decorado, vestuario, incluso el lenguaje usado por los distintos personajes⁷), sino también y sobre todo en la elaboración del guión, en la que como hemos visto se buscó el concurso de historiadores especialistas en la materia. No obstante, no estamos ante una película de carácter documental, ya que los elementos de la dramatización, e incluso los convencionalismos propios del lenguaje cinematográfico de masas, según los parámetros de la industria de Hollywood, se hallan muy presentes en el trabajo de guionistas, director y actores. No se trata por lo tanto de una obra de arte y ensayo, en el que prima el carácter didáctico y la reproducción fiel de los acontecimientos de la Historia (en mayúscula)⁸, sino ante el relato de una historia (en

⁷ El doblaje al castellano hecho en España, lamentablemente, ha eliminado la riqueza de los diferentes niveles idiomáticos usados por sus protagonistas, y que no sólo revelan una diferencia de clase, sino también de raza, aunque ambas se hallan estrechamente ligadas. Es especialmente interesante la evolución del personaje Thomas Searles (interpretado por André Brauger), cuyo inglés *high class* de Nueva Inglaterra constituye una barrera para su integración con sus compañeros de regimiento, la mayoría de ellos sin educación y analfabetos. Estas diferencias de lenguaje sólo quedan reflejadas en el doblaje español en el encuentro con unos esclavos negros que salen al paso del desfile del regimiento, pero el registro entre barriobajero y cheli que pone en sus bocas el traductor es, cuando menos, impropio.

⁸ Existen otras producciones más recientes que abordan el mismo tema, si bien más escoradas hacia el documental que a la reconstrucción ficcionada, en ZENS, Nancy L.; «The Massachusetts 54th Colored Infantry (Review)», *Film&History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 26:2 (2006), págs. 52-53. DOI: 10.1353/film.2006.0045.

minúscula) que sea atractiva para el público que acude a los cines, primordialmente, con espíritu de evasión y diversión antes que de aprendizaje. De hecho, tanto la estructura y el ritmo del guión, como algunas de las escenas que jalonan la película, muestran episodios prototípicos del género bélico en su forma más tradicional, tales como la intercalación de escenas de pura acción de batalla (en la que el protagonista es el grupo, conformado en este caso por la totalidad del regimiento), con momentos de intimidad (en la que la atención se centra ya en unos caracteres individuales cuyas vivencias seguimos a lo largo de la película, y que se nos presentan como modelos arquetípicos). Como señala Zens, «like any other good war movie, *Glory* is no exception to the rules of showing us various instances for camaraderie»⁹. El uso de los convencionalismos de un género sobradamente conocido presenta además la ventaja de no tener que explicar al público el significado de las diferentes escenas, ya que responden a un lenguaje y discurso ya interiorizados previamente por la audiencia.

Sin embargo, es preciso reconocer que la repercusión de esta película fue más allá del mero ejercicio de entretenimiento o de su reconocimiento posterior de las cualidades cinematográficas que alberga. Como otros productos de la cultura de masas, contribuyó a difundir el conocimiento sobre un aspecto del pasado de los Estados Unidos que había permanecido escondido en el desván de la Historia. Así, son varios los autores que han destacado el papel jugado por la película *Glory* a la hora de hacer visible en la memoria colectiva de los estadounidenses. Por ejemplo, el historiador V.P. Franklin, en la introducción que

⁹ «Como cualquier otra buena película bélica, *Glory* no es una excepción a la convención de presentar diversos ejemplos de camaradería». La traducción es nuestra.

hace a la reedición de la obra de B. Quarles, *The Negro in te Making of America*, explica cómo:

«[...] until the release of the highly acclaimed film *Glory* in 1989, for which actor Denzel Washington received an Academy Award, it is unlikely that most Americans had any real knowledge of the significant contribution of black troops to the Union victory in the Civil War. The movie dramatized the heroic exploits of the African-American soldiers in the 54th Massachusetts Regiment, from their recruitment and triumphant send-off from Boston in the spring of 1863 to the pitched battle at Fort Wagner on the South Carolina coast in which Colonel Robert Gould Shaw, the regiment's young white commander, lost his life. Historians of the African-American experience have pointed out that more than 180,000 soldiers serve in the Union Army, and more than 25,000 in the Union Navy; and their brave actions provided substantial justification for the extension of citizenship rights to individuals previously considered some species of property»¹⁰.

¹⁰ «Hasta el estreno de la aclamada película *Glory* en 1989, por la cual recibió el actor Denzel Washington un Premio de la Academia, posiblemente muchos norteamericanos no habían tenido un real conocimiento de la significativa contribución de las tropas negras a la victoria de la Unión en la Guerra Civil. La película dramatiza las heroicas hazañas de los soldados afroamericanos en el regimiento 54.º de Massachusetts, desde su reclutamiento y triunfante partida de Boston en la primavera de 1863 hasta el asalto planificado a Fort Wagner en la costa de Carolina del Sur en el cual perdió su vida el joven comandante del regimiento, el coronel Robert Gould Shaw. Los historiadores que han estudiado la experiencia afroamericana han señalado cómo más de 180.000 soldados negros sirvieron en el ejército de la Unión, y otros 25.000 más en la Armada; y que sus bravas acciones ayudaron a justificar la extensión de los derechos de ciudadanía a individuos que previamente habían sido considerados poco más que objetos propiedad de alguien» (la traducción es nuestra). QUARLES, Benjamin A.: *The Negro in te Making of America*, ed. original de 1961; libro publicado por Simon&Schuster, Nueva York, 1996, 3 ed., pág.9.

3. El contexto histórico

El momento histórico en el que se enmarcan los acontecimientos narrados en la película, efectivamente, presenta una densidad y relevancia muy notables. La Guerra Civil norteamericana no puede interpretarse como un mero acontecimiento bélico, sin tener en consideración todas las modificaciones radicales que la contienda, y sobre todo su desenlace, acarrearón a la posterior evolución de los Estados Unidos. La lucha entre el Norte y el Sur venía a cerrar, en primer lugar, la deficiente institucionalización del país, problema que se arrastraba desde el mismo momento de la independencia, y cuyo *statu quo* se había sostenido de manera más o menos precaria durante algo más de medio siglo. Muchos de sus habitantes carecían todavía de una conciencia nacional estadounidense que estuviera por encima de las vinculaciones locales y, como mucho, de su identificación con los estados federados. Además, la divergente base económica y, por lo tanto, sociológica, visualizada por la línea Mason-Dixon, se había acentuado conforme el Norte se industrializaba y urbanizaba, comenzaba a recibir las primeras oleadas de inmigrantes europeos, y experimentaba un apreciable desarrollo económico. La esclavitud no era sino uno de los muchos elementos que venían a evidenciar la fractura social entre nordistas y sudistas, sobre todo desde que el llamado «Compromiso de Missouri» (1820¹¹) había venido a cristalizar el modelo de

¹¹ Se denomina «Compromiso de Missouri» al acuerdo tomado en 1820 en el Congreso de los Estados Unidos, a fin de solventar el problema surgido de la solicitud del territorio de Missouri de ser reconocido como estado. Su admisión habría roto el equilibrio existente hasta entonces en el Senado, entre los 11 estados nordistas no esclavistas y los 11 sudistas que permitían la esclavitud, en favor de estos últimos ya que Missouri se postulaba como estado esclavista. La solución fue doble: en primer lugar, se decidió aceptar al mismo tiempo a dos estados, Missouri en el sur y el nuevo estado

un país cuyas realidades jurídicas en torno a dicha cuestión venían marcadas por un estricto elemento geográfico¹². El «Compromiso» había sido uno más de los acuerdos transaccionales que la legislatura federal y los representantes de los estados federados habían puesto en marcha, casi en los márgenes de la ley, a fin de evitar la ruptura del país. Así, mientras los ciudadanos nordistas (mayoritariamente pro-abolicionistas) tenían que aceptar la realidad de la esclavitud como una institución plenamente legal en el sur de los Estados Unidos, los estados esclavistas debían reconocer la excepcionalidad de su particular ordenamiento jurídico en el conjunto de la nación, al establecerse límites geográficos que imposibilitaban la extensión de la «institución particular» (así era denominada a veces la esclavitud), que quedaba confinada al cuadrante sureste del territorio estadounidense y quedaba explícitamente prohibida su extensión hacia los «territorios» todavía no organizados¹³.

de Maine en el norte, con su territorio desgajado de Massachusetts, al que pertenecía hasta entonces: en segundo lugar, se decretó que en el futuro no se admitiría ningún estado sudista situado al norte del paralelo 36° 30'.

¹² El «Compromiso de Missouri» estableció el paralelo 36° 30' N como límite entre los estados esclavistas (al sur de dicha línea) y los estados llamados «libres». Los términos del compromiso se aplicaron hasta el inicio de la Guerra Civil. Así, a la admisión en 1836 el estado de Arkansas (al sur de la línea y, por lo tanto, esclavista) le seguirá en 1837 entrada en la unión del estado libre de Michigan, en el norte.

¹³ Las sucesivas expansiones hacia el oeste, que culminarían en la guerra de 1853 contra México, habían integrado al país la totalidad del actual territorio continental de los Estados Unidos, con la única excepción de Alaska. Estos territorios fueron incorporados y colonizados bajo el mando directo del gobierno federal, ya que no pertenecían a ningún estado sino al conjunto del país. Se entendía que este mando era además una situación provisional, a la espera de que el poblamiento y desarrollo económico permitiera la «organización» de nuevos estados federados que pasarían a engrosar el número de los ya existentes y permitiría ir sumando nuevas estrellas a la bandera nacional. Al comienzo de la Guerra de Secesión, prácticamente todo el territorio al oeste del Mississippi, excepto Texas, Kansas, California y

3.1. *La cuestión de la esclavitud en los orígenes de la Guerra de Secesión norteamericana*

El desenlace, para algunos inevitable, de toda esta serie de desencajes en el entramado constitucional de los Estados Unidos sería la proclama secesionista de los estados del sur (organizados en forma de una Confederación), frente a la hegemonía de los estados del norte que defendían la unión federal de todas las antiguas colonias británicas de Norteamérica que participaron en la guerra independentista de 1776.

Se ha discutido mucho, y se ha escrito aún más, sobre las causas que llevaron al enfrentamiento bélico entre nordistas y sudistas entre 1861 y 1865, la Guerra de Secesión. De hecho, hay una cierta corriente, sobre todo en el imaginario popular en torno a la guerra, que hace de ésta una lucha por la libertad, convirtiendo a la esclavitud en el eje angular de las disputas entre uno y otro bando. Contribuye a esto el hecho de que fuera durante el desarrollo de la guerra cuando el presidente federal Abraham Lincoln dictara la conocida Proclamación de Emancipación, el 1 de enero de 1863, que convertía en ciudadanos libres a todos los esclavos negros de los Estados Unidos —cuya efectividad, como bien puede comprenderse, quedó limitada durante los años de lucha al territorio dominado por los nordistas—. Durante las décadas posteriores, la reivindicación que la minoría negra haría de la figura de Lincoln como padre de sus libertades, aumentaría aún más la vinculación que la memoria histórica popular estableciera entre esclavitud y guerra. ¿Fue, por lo tanto, el debate en torno a la esclavitud lo que llevó a nordistas y sudistas al enfrenta-

Oregón, se hallaban todavía sin organizar. La ley Kansas-Nebraska (1854) modificó en parte las disposiciones del compromiso de Missouri respecto a la geografía de la esclavitud, pero no modificó el cuadro general.

miento? ¿Murieron tantos millones de norteamericanos, la mayoría de ellos blancos, únicamente por desavenencias en torno al estatus de la minoría negra?

La mayor parte de los historiadores viene a coincidir en que, en el fondo, lo que se dirimía era la lucha entre dos conceptos de sociedad, dos economías y, por consiguiente, dos culturas políticas radicalmente distintas. En gran medida, la división sociológica entre el Norte y el Sur no se había construido durante las décadas de vida independiente, sino que hundía sus raíces en el mismo momento de la colonización. Los territorios de Nueva Inglaterra, en el norte, se habían constituido como colonias con un alto grado de autogobierno, creadas y gobernadas bajo el principio del respeto a la voluntad de sus habitantes que se consideraban a sí mismos hombres libres en una tierra libre. No en vano, la épica nacional norteamericana rescataría, de entre los hitos fundacionales de la nación, el conocido episodio de los colonos del *Mayflower* (1620), exiliados calvinistas que huían de la intolerancia religiosa de Inglaterra, quienes a su llegada al nuevo mundo firmarían un documento en el que sentaban las bases consensuadas del modo en que gobernarían su nuevo hogar. Se une a esto, además, que en esta zona también se asentaron pequeñas y efímeras colonias creadas por Suecia, Dinamarca o los Países Bajos (la propia Nueva York fue denominada, durante sus primeras décadas de existencia, Nueva Ámsterdam) que incorporaron al acervo político de las colonias (luego los estados) en los que se asentaron una tradición asentada de *home rule*. Al sur del río Potomac, en cambio, el modelo de colonización fue muy diferente, ya que aquí se establecerían grandes colonias (Virginia, Carolina) gobernadas con mano de hierro por empresas estatales directamente dependientes de la Corona inglesa y, por esta razón, carentes de la misma tradición de desempeño político que en el norte. Esta misma división de intereses hizo que el Sur fuera, desde muy antiguo, un territorio de base eco-

nómica predominantemente agrícola, siguiendo el modelo de plantación colonial, extractiva y orientada a la exportación a Europa de modo similar a otras regiones tropicales de América; mientras que en el Norte florecieron las actividades artesanales y comerciales, con una mayor presencia del mundo urbano y una economía diversificada y orientada también hacia el mercado nacional. Incluso las corrientes migratorias que recibieron ambas zonas fueron diferentes: mientras los emigrantes voluntarios (europeos, mayoritariamente británicos e irlandeses, así como algunas minorías de escandinavos y germanos) se asentaban preferentemente en el norte, el sur basó su crecimiento poblacional en la importación y cría de los a veces considerados «instrumentos parlantes», es decir, los negros que eran traídos forzosamente desde África en el comercio esclavista.

De hecho, el programa que llevó al candidato del partido republicano, Lincoln, a la presidencia en las elecciones de 1860 (con un 39,2% de los votos populares, concentrados en el Norte, frente a otros tres opositores), no mencionaba para nada la esclavitud, ni mucho menos su abolición¹⁴. Fueron, en cambio, las propuestas económicas de su programa las que suscitaron tan vivo rechazo, y tan abrumadora adhesión, en el Sur y el Norte respectivamente. El partido republicano centraba su propuesta en el establecimiento de una política aduanera fuertemente proteccionista, que al mismo tiempo que favorecía al conglomerado industrial del Norte frente a la competencia de los países europeos, perjudicaba a los productores de materias primas del Sur con la doble carga de tener que comprar los suministros industriales a un precio mayor que en el mer-

¹⁴ Sobre esta cuestión, véase CRENSHAW, O.: *The Slave States in the Presidential Election of 1860*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1945 y HOLZER, H.: *Lincoln President-Elect: Abraham Lincoln and the Great Secession Winter, 1860-1861*, Nueva York, Simon&Schuster, 2008.

cado libre, sin el beneficio de unos ingresos aduaneros dado que su economía era fundamentalmente exportadora. Mientras el norte necesitaba un mercado protegido para su producción industrial, el sur precisaba de un sistema internacional de libre comercio en el que distribuir competitivamente sus exportaciones. Se ha dicho, no sin razón, que el Norte necesitaba al Sur, mientras que el Sur no necesitaba al Norte, algo que desde la estricta ortodoxia económica parecía cierto, al menos en 1861.

La esclavitud jugaba, en este contexto, un papel secundario y protagonista a la vez. Resulta incierto, por lo tanto, afirmar que era esta institución jurídica, por sí sola, la cuestión que provocó el distanciamiento y la ruptura bélica entre los contendientes. Sólo el ala más radical del republicanismo presionaba a favor de la abolición de la esclavitud al principio de la guerra. Sin embargo, a lo largo de la contienda, su uso táctico como medio de debilitar a la Confederación la tornarían en una cuestión ideológicamente central. Durante dos años, el gobierno federal trató de llegar a un compromiso para una desaparición gradual de la esclavitud, que asegurara el alineamiento con el norte de algunos estados esclavistas fronterizos, como Kentucky y el propio Missouri. La misma Emancipación de 1863 fue considerada, por su propio promulgador, como una decisión precipitada por los acontecimientos, de carácter meramente coyuntural en plena situación bélica, y como un medio de debilitar al enemigo mediante el miedo a una quinta columna de esclavos rebelados contra sus amos sudistas alentados por la esperanza de la libertad en caso de victoria federal. Finalmente los acontecimientos se le irían de las manos, y tornarían la emancipación en un camino sin retorno. La victoria por mayoría aplastante de Lincoln en las elecciones de 1864 condujeron a la elaboración de una enmienda constitucional, la número XIII, prohibiendo la esclavitud en los Estados Unidos y en los territorios some-

tidos a su jurisdicción, que tras ser aprobada a lo largo de 1865, con la guerra en sus últimos estertores, por tres cuartas partes de los estados, entraría en vigor el 6 de diciembre de dicho año¹⁵.

3.2. Reclutamiento y emancipación

La idea de utilizar en el esfuerzo bélico a la población negra, ya fuera ésta esclava o libre, se hallaba sin embargo presente casi desde el principio de la guerra entre los dirijentes de ambos bandos. En el sur, razones ideológicas y políticas limitaban el uso de la mano de obra negra, fundamentalmente esclava, a las labores auxiliares, tales como el transporte o la construcción, siempre que fueran ajenas al uso de armamento. En el norte, por el contrario, la población negra era jurídicamente libre, en algunos casos tras varias generaciones de residencia continua en aquella parte del país, y en los más recientes, como producto de huidas masivas de esclavos del sur, apoyados por organizaciones abolicionistas del norte como el *Underground Rail* de la ex esclava Harriet Tubman. De hecho, alcanzó tal magnitud la corriente de esclavos fugitivos y fueron tan laxos los tribunales estatales del Norte en reconocer las reclamaciones

¹⁵ El proceso se completaría con la aprobación de una nueva enmienda constitucional, la XIV en julio de 1868, que señala que «toda persona nacida o naturalizada en los Estados Unidos, y sujeta por ello a tal jurisdicción, es ciudadana de los Estados Unidos y del Estado en que resida. Ningún estado podrá crear o implementar leyes que limiten los privilegios o inmunidades de los ciudadanos de los Estados Unidos». El objeto de esta enmienda era ampliar la definición de ciudadanía nacional, anulando decisiones judiciales anteriores que habían excluido de tal definición a los esclavos y sus descendientes EPPS, Garret: *Democracy Reborn: The Fourteenth Amendment and the Fight for Equal Rights in Post-Civil War America*, Nueva York, Henry Holt, 2006.

de los antiguos propietarios sudistas, que en 1850 el Congreso tuvo que aprobar reforma más estricta de la *Fugitive Slave Act*, por la cual se requería a los estados del Norte a hacer retornar obligatoriamente y poner en manos de sus dueños a los esclavos huidos.

La esclavitud era patrimonio del sur, pero el racismo aquejaba por igual a todo el país. Si bien jurídicamente los negros residentes en los estados libres no eran esclavos, tampoco eran ciudadanos libres equiparados completamente en derechos y obligaciones a la población blanca. Incluso entre los más prominentes líderes blancos del movimiento abolicionista, persistían los estereotipos raciales que hacían de los negros, en el mejor de los casos, inocentes menores de edad, ya que «more commonly they are just children»¹⁶. Uno de los ámbitos de los que se hallaban apartados, no tanto por discriminación jurídica como por costumbre social atávica, era el servicio de las armas. Cuando estalló la guerra, no existían todavía precedentes de incorporación de hombres de raza negra al servicio de armas, ni siquiera en los batallones auxiliares en los estados en los que la esclavitud era considerada ilegal y la población negra era reputada como libre, incluso cuando era factible que ciudadanos extranjeros inmigrantes optaran por el ejército como vía rápida a la naturalización. Las necesidades bélicas, que no un cambio repentino de mentalidad, hicieron que en pocos meses se dieran los pasos para permitir la creación de las primeras *United States Colored Troops*.

La incorporación de los primeros soldados negros al ejército de la Unión se produjo ya en una fecha tan tem-

¹⁶ «Más comúnmente no son más que niños» (la traducción es nuestra). Frase atribuida a Thomas Wentworth Higginson, uno de los líderes blancos del abolicionismo (cfr. LOOBY, Christopher (ed.); *The Complete Civil War Journal and Selected Letters of Thomas Wentworth Higginson*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, pág.86.

prana como julio de 1862, cuando el Congreso aprobó una ley que ofrecía la libertad a aquellos esclavos propiedad de personas «rebeladas contra la Unión», al tiempo que mediante la *Militia Act* otorgaba al presidente de los Estados Unidos el poder de usar esclavos liberados de los estados del sur en el ejército. Por aquel tiempo, un ministro de la Iglesia unitaria, que se había destacado en las décadas previas como un destacado (y radical) abogado del abolicionismo, Thomas Wentworth Higginson (1823-1911), fue puesto al mando del primer batallón regular del ejército federal compuesto únicamente por negros, y más en concreto por esclavos liberados: el 1.º Regimiento de Voluntarios de Carolina del Sur¹⁷. Higginson, autor de una obra titulada «*Army Life in a Black Regiment*», publicada en 1870, ofrece uno de los primeros testimonios sobre el proceso de creación y adiestramiento de las primeras tropas negras, así como de las esperanzas y reticencias que, al mismo tiempo, albergaban buena parte de sus conciudadanos blancos sobre un hecho que trascendía la eventualidad del momento: «Higginson saw immediately the significance of the experiment to the cause of emancipation»¹⁸. Durante la guerra, llegarían a formarse hasta 138 regimientos de infantería «de color» bajo mando federal, así como 6 de caballería y 14 de artillería (en total los soldados negros representarían un décimo del ejército de la Unión); de los cuales persistirían tras el fin de la guerra y la licencia general de los reclutas, gracias

¹⁷ LOOBY, *op. cit.*, págs. 20-25.

¹⁸ «Higginson vio inmediatamente la relevancia del experimento para la causa de la emancipación» (la traducción es nuestra). GOUGEON, Len: «The Complete Civil War Journal and Selected Letters of Thomas Wentworth Higginson (review)», *Resources for American Literary Study*, vol. 27:1, 2001, págs. 134-137, cfr. pág. 135. DOI: 10.1353/rals.2001.0003.

a un acuerdo especial del Congreso, cuatro regimientos de infantería y dos de caballería, que serían la base de los *buffalo soldiers*.

No obstante, incluso dentro del ejército persistían los prejuicios racistas y la discriminación legal. El principal de ellos radicaba en las limitaciones que impedían el ascenso de los negros a los puestos de mando de los regimientos. Como queda bien reflejado en la película que comentamos, todos los oficiales al mando de las tropas negras eran (y, lo que es más importante, tenían que ser) de raza blanca. No se debía esta discriminación a posibles razones prácticas que podrían aducirse para justificar esta situación en un primer momento (tales como la inexperiencia en el servicio de armas y la falta de capacitación para el mando de unos soldados todavía bisoños), sino que eran un reflejo de la ambivalencia con la que incluso la población blanca de los estados más fuertemente abolicionistas trataba la cuestión de la integración de los negros: el principio de «libres pero no iguales» (que años más tarde se trasmutaría en el principio, aparentemente más ecuánime, de «iguales pero separados» que se halla en la base de la política segregacionista implementada por numerosos estados, no sólo en el sur, hasta la década de 1960). De hecho, las *coloured troops* existieron como tales cuerpos segregados hasta el fin de la II Guerra Mundial, cuando una orden ejecutiva del presidente Harry Truman en 1948 decretó el fin de la segregación racial en el ejército norteamericano¹⁹.

¹⁹ En todo caso, la desaparición de la discriminación fue gradual. Por ejemplo, ya antes de esa fecha se habían levantado las limitaciones para el acceso de los negros al cuerpo de oficiales; y de hecho, en 1941 se registra el nombramiento del primer general negro de la historia de los Estados Unidos, Benjamin O. Davis. FLETCHER, M.: *America's First Black General*, Kansas City, University Press of Kansas, 1989.

4. Entre la ficción y la historia: el 54.º Regimiento de Massachusetts

El 54.º Regimiento de Massachusetts, protagonista colectivo (junto con su comandante, el coronel Robert Gould Shaw) de la película *Glory*, a pesar de estar compuesto únicamente de soldados negros, no puede considerarse en puridad como uno más de los regimientos que acabarían tomando el apelativo de *buffalo soldiers*. Jurídicamente no se trataba de un regimiento del ejército federal de la Unión, sino de una milicia estatal, organizada y reclutada bajo el control y por orden del estado de Massachusetts y su gobernador, dentro del proceso de movilización de la población apta para el servicio militar con motivo de la guerra.

De hecho, a diferencia de lo que se presenta en la película, la mayoría de los verdaderos soldados del 54.º de Massachusetts no eran antiguos esclavos o fugitivos del sur, sino ciudadanos negros libres reclutados de forma voluntaria. Los cuatro caracteres principales de la soldadería del regimiento (el intelectual y activista Searles, el reflexivo y experimentado Rawlins, el analfabeto Jupiter Sharts, y el rebelde Trip) fueron creados, no para reflejar la verdadera composición del regimiento, sino con una intencionalidad simbólica: la de representar mediante estereotipos a la mayoría de los soldados negros que lucharon en la Guerra²⁰. Este sentido de trascendencia histórica, que va más allá del mero realismo concreto, llevó a los guionistas a convertir el 54.º de Massachusetts en un cuerpo donde los ex esclavos parecen ser la mayoría (a excepción de Searles, los otros tres lo son). *Glory* no es únicamente,

²⁰ ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ed. Ariel, 1997, pág.62.

por lo tanto, una descripción ajustada de la historia de un regimiento, sino la reivindicación de toda una raza.

Más próxima a la realidad histórica (si es posible usar este término en estos tiempos post-postmodernistas) es la descripción del proceso que llevó a la creación del regimiento. Como señala Fleche²¹, en él participaron activamente oficiales y políticos provenientes de varias de las más importantes familias de Boston, una ciudad en la que el antiesclavismo y los movimientos sociales y políticos favorables a la emancipación habían arraigado muy profundamente. El más destacado de estas personalidades era el propio gobernador de Massachusetts John Albion Andrew (1818-1867), que ejerciera su cargo entre 1861 y 1866. Desde muy joven había participado activamente en el movimiento antiesclavista, llegando a colaborar en la fundación del fallido *Free Soil Party*, que se oponía a la expansión de la esclavitud. Miembro del Partido Republicano desde 1850, tras el comienzo de la guerra promovió la creación de una milicia estatal, abierta a la participación de voluntarios de otros estados como Maine, New Hampshire o incluso California. En abril de 1862, antes incluso de que el congreso autorizara los batallones negros en el ejército federal, comenzó a gestionar ante el presidente Lincoln el apoyo a su proyecto de usar negros como «soldados uniformados» en la milicia.

El gobernador Andrew contó para esta campaña con el concurso de destacados políticos e ideólogos del movimiento abolicionista, tanto blancos como negros, como por ejemplo Ralph Waldo Emerson, Natha-

²¹ FLECHE, Andre M.: «“Shoulder to Shoulder as Comrades Tried”»: Black and White Union Veterans and Civil War Memory», *Civil War History*, vol. 51:2, 2005, págs. 175-201, cfr. pág. 176. DOI: 10.1353/cwh.2005.0026.

niel Hawthorne, Harriet Beecher Stowe (autor de *La Cabaña del Tío Tom*, novela que había alcanzado fama y había contribuido como ningún otro escrito a extender el ideario antiesclavista), y sobre todo Frederick Douglass. Douglass (1818-1895), un antiguo esclavo nacido en el condado de Talbot, Maryland, que había conseguido su libertad en 1837 tras su matrimonio con Anna Murray, una «negra libre» residente en Baltimore, era por entonces un destacado miembro de la comunidad negra de Boston y una de las cabezas visibles de la lucha contra la esclavitud. De formación autodidacta, se había establecido en Massachusetts a comienzos de la década de 1840, y tras publicar su autobiografía (*Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, 1845), el éxito de esta obra y sus capacidades intelectuales y oratorias lo encumbraron al liderazgo de la comunidad negra de Nueva Inglaterra.

Ambos personajes, el gobernador y el líder negro, capitalizan en la película el momento en el que se anuncia, no sólo la creación del nuevo regimiento (en realidad serían dos, el 54.º y 55.º de Massachusetts, los destinados a los reclutas de color), sino el nombramiento del que sería su primer comandante. La elección del escenario para tales anuncios no era casual: la familia de Robert Gould Shaw²², un joven bostoniano perteneciente a la clase pudiente de la ciudad (había nacido el 10 de octubre de 1837, por lo que apenas contaba con 25 años de edad cuando fue puesto al mando del regimiento), era bien conocida por sus vincula-

²² Son varias las biografías que se han centrado en la figura y escritos personales de Robert Gould Shaw, entre otras BURCHARD, Peter; *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment*, New York, St. Martin's, 1965. También DUNCAN, Russell: *Where Death and Glory Meet: Colonel Robert Gould Shaw and the 54th Massachusetts Infantry*, Athens, University of Georgia Press, 1999.

ciones con el movimiento abolicionista²³. Curiosamente, durante su juventud Robert mostraría un cierto desinterés, incluso «indiferencia» hacia las cuestiones sociales y políticas en las que militaban sus padres: tras recibir un esmerada educación en colegios privados en Estados Unidos y Europa, prefirió dedicarse a los negocios en compañía de su tío, radicado en Nueva York, antes que graduarse con su clase en Harvard, donde había sido admitido²⁴.

Shaw, que según el relato de *Glory* aparentemente se hallaba de licencia temporal en Boston tras haber sido herido en la batalla de Antietam, pocos meses antes, aceptaría el encargo tras sus iniciales reticencias. Protagonistas y acontecimiento son verídicos, aunque no sucedieran como cuenta el filme:

«[...] cuando a Robert Gould Shaw se le propuso mandar el 54 regimiento, estaba en Maryland y rechazó dicho ofrecimiento por carta. Unos días más tarde, cambió de opinión y aceptó el puesto. Para mostrar el conflicto personal del personaje y el cambio de decisión en un contexto dramático, *Tiempos de gloria* comprime las dudas de Shaw en una sola escena durante una fiesta en Boston. El actor, Mathew Broderick, usa la expresión

²³ Como señala de él Pohanka, «Shaw was a child of privilege, pampered and indulged by his philanthropist father and strong-willed, doting mother -both of them dedicated social reformers and abolitionists». POHANKA, Brian C.: «Where Death and Glory Meet: Colonel Robert Gould Shaw and the 54th Massachusetts Infantry (review)», *Civil War History*, 47:1, 2001, pág. 82-83, cfr. pág. 82. DOI: 10.1353/cwh.2001.0014.

²⁴ POHANKA, *op. cit.*, pág. 82. DUNCAN (*op. cit.*) hace mención a la «falta de disciplina» y a las «carencias intelectuales» del joven Shaw, para señalar que «he never really felt the immorality of slavery the way the abolitionists did». Duncan señala ejemplos tomados de la correspondencia con sus padres para reflejar su desinterés en contraste con el activismo que alentaba a su familia; así, en 1858 llegaría a escribir a su madre que «I don't talk and think Slavery all the time» («No hablo y pienso de la esclavitud todo el rato»; la traducción es nuestra).

facial y el lenguaje corporal para mostrar el conflicto interno de Shaw. Cuando el gobernador de Massachusetts le ofrece el puesto, no se compromete y se excusa. En la escena siguiente, otro oficial, una especie de *alter ego* del personaje, expresa en voz alta las propias dudas de Shaw por las dificultades que entraña la jefatura del regimiento (...) Toda esta secuencia, al igual que su *alter ego*, es inventada, pero es una invención que únicamente altera y comprime el espíritu de unos hechos, documentados, en una forma dramática»²⁵.

En la realidad, el 2 de febrero de 1863 el padre de Shaw había recibido una carta del gobernador Andrew ofreciendo a su hijo el mando del 54.º regimiento. Tras una visita del propio Francis Shaw al campamento de Robert, éste se personaría el 15 de febrero en Boston, donde se incorporaría inmediatamente a las labores de recluta. Ciertamente, la elección de Shaw no se debía tanto a sus propios méritos, como a los de su familia. Las dudas que lo llevaron a rechazar inicialmente la propuesta, en gran medida debidas a las secuelas psicológicas que había sufrido tras su participación en las sangrientas batallas de Cedar Mountain y Antietam, sólo fueron superadas tras la presión de sus padres, y muy especialmente de su madre («I feel as if God had called you up to a holy work», llegó a escribirle en su afán de convencerlo²⁶). Mas incluso tras haber aceptado dar el paso, declararía que aquel encargo era «todo menos una ocupación agradable».

También gravitaban sobre las dudas del coronel Shaw un aspecto que la película *Glory*, no sólo no oculta sino que convierte en una de sus principales líneas argumentales: el racismo. A pesar de su educación y de su pasado familiar,

²⁵ ROSENSTONE, *op. cit.*, pág. 58.

²⁶ «Siento como si Dios te hubiera llamado para cumplir una misión sagrada» (La traducción es nuestra).

tanto en la ficción histórica como en los documentos de primera mano que nos informan del pensamiento de Shaw se hace patente que había hecho suyos todos los prejuicios en los que coincidía la opinión popular blanca, en mayor o menor grado, respecto a las capacidades —sobre todo intelectuales— de los negros. Mientras que la dignidad asociada al hecho de su identidad como ser humanos era la cuestión que distinguía a esclavistas y abolicionistas (los últimos reclamaban que la libertad es una característica inherente a la humanidad), paradójicamente ambos grupos solían coincidir en la consideración del grado de humanidad que cabía otorgar a la población negra. Las interpretaciones variaban entre la estupidez congénita (propia del racismo radical) y la eterna minoría de edad (punto en el que solían encontrarse muchos de quienes, a pesar de todo, se horrorizaban con la misma idea de la esclavitud como concepto).

Shaw era, ciertamente, racista; o al menos, su conocimiento de la población negra, previamente a su nombramiento para comandar el regimiento, se basaba en una nula experiencia y en todo un caudal de lugares comunes. El Shaw de la ficción llega a asegurar, al comienzo de la película, que nunca había conocido a un negro. En sus escritos, por ejemplo, usa un lenguaje hoy condenado en aras de lo políticamente correcto (solía referirse a los negros como *niggers* o *darkeys*), y que si bien por aquel entonces era de uso común entre los blancos, no por ello dejaban de tener una fortísima carga peyorativa. En una de sus cartas familiares, escrita poco tiempo después de su nombramiento, mostraba su asombro por «la inteligencia de estos hombres que es una sorpresa para mí»²⁷. No se trataba

²⁷ Curiosamente, esta afirmación parece contradecir con lo que se muestra en los primeros compases de la película, en la que se deja ver la amistad existente entre el Shaw de la ficción y el personaje de Searles. Otra posible interpretación de esta frase es que Shaw se refiriera, con la

éste, en todo caso, de un pensamiento original ni de una impresión única y exclusiva de Shaw: prácticamente todos sus contemporáneos lo habrían suscrito. Mas en lo que divergiría de muchos de ellos es en su evolución, mediante el conocimiento y la empatía para con sus soldados, hacia una visión más ecuánime, y hasta cierto punto más humanizada, de los negros.

Las necesidades del lenguaje visual, y las licencias propias de una recreación —que no reconstrucción— histórica, han permitido a los guionistas mostrar esta evolución a través de una sucesión de escenas que, si bien no todas ellas se corresponden con la veracidad histórica en sus cánones clásicos, sí cumplen con los criterios de verosimilitud y, sobre todo, de eficacia a la hora de transmitir el mensaje²⁸. Para ello, los guionistas recurrieron a la creación de un personaje ficticio, en realidad el único protagonista de raza blanca de la película que no se corresponde a una personalidad histórica sino que es fruto de la invención: el supuesto amigo de la infancia Cabot Forbes (interpretado por Cary Elwes), que acepta acompañarle en la misión como oficial ejecutivo, y que como ya hemos señalado, ejerce de auténtico alter ego de Shaw. Forbes (hasta cierto punto inspirado en el teniente coronel Norwood Hallowell, que es-

voz negro («nigger»), no a los negros alfabetizados y más o menos integrados del norte, sino a las masas esclavas del sur, de un horizonte cultural muy alejado del mundo en el que se movía Shaw.

²⁸ Un ejemplo del uso de códigos visuales en la película es la, para el público no norteamericano, enigmática escena en la que Robert G. Shaw aparece entrenándose en el ataque a caballo con mandoble cortando una serie de sandías dispuestas como las cabezas de supuestos soldados de infantería enemigos. En el imaginario popular estadounidense las sandías se hallan íntimamente ligadas a la imagen de la población negra: la «sabaduría» popular afirmaba que los negros sufrían de una irresistible atracción por el consumo de dicha fruta, por lo que era muy habitual mostrar invariablemente, en las caricaturas, a los negros consumiéndola. Algo, por otra parte, que ni negros ni blancos habrían podido hacer en el invierno de Boston en 1863.

tuvo al cargo de la instrucción de los reclutas del 54.º regimiento) acompaña a Shaw desde el mismo momento en que decide (en la película) aceptar el comando, y sirve así como elemento de enlace entre dos mundos que se presentan inicialmente como totalmente contrapuestos, y a veces incluso como mutuamente antagónicos: el de la oficialidad blanca y los reclutas negros. Es Forbes quien, por ejemplo, plantea la inconveniencia de usar un viejo código militar para castigar mediante la flagelación al soldado Trip, acusado falsamente de desertión²⁹: a lo largo de la película, Forbes irá siempre un paso por delante respecto a Shaw en su comprensión y empatía con los soldados negros a su cargo, marcando hasta cierto punto el camino que posteriormente recorrería su amigo.

El proceso de «conversión» de Shaw va paralelo al modo en que éste se enfrentará a sus colegas de la oficialidad en la defensa y reivindicación de las virtudes militares de su regimiento. Así, junto a escenas probables (las discusiones e insultos racistas recibidos por los miembros del 54.º de Massachusetts por parte de otros soldados de la Unión, por supuesto blancos) y otras imposibles (de las que luego pondremos un ejemplo), destacan sobre todo dos. En primer lugar, las conversaciones mantenidas por Shaw con compañeros y superiores suyos de la oficialidad, en la que éstos intentan compartir con Shaw sus dudas, cuando no desprecio, ante la ocurrencia de incluir negros en el ejército, dado que los consideran incapaces o inútiles. Y en segundo lugar, su resolución con la implicación del propio Shaw en un acto rayano a la rebeldía, cuando obliga al sargento de intendencia a proveer a su regimiento del equipamiento necesario (unas botas

²⁹ Se trata éste de otro anacronismo usado conscientemente por los guionistas para acentuar la intención dramática. Realmente la flagelación, incluso como castigo para los esclavos, había sido prohibida ya en 1861 en el bando nordista.

de invierno), que estaban siendo intencionadamente retenidas por una simple cuestión de discriminación racista.

A estas escenas, inventadas pero sumamente adecuadas por su fuerza dramática, ha de añadirse otro hecho reflejado en la película, este sí basado en la realidad: el problema de la paga de los soldados. En un nuevo capítulo más de discriminación institucional, se había decretado inicialmente que los soldados negros que se incorporaran al ejército de la Unión recibirían una paga inferior a la de sus compañeros blancos. No ocurriría así con sus oficiales, cuya retribución era igual, independientemente de si estuvieran comandando regimientos blancos o negros. Los oficiales del 54.º de Massachusetts iniciarían una protesta solidarizándose con sus soldados, renunciando a recibir su paga hasta que la equiparación de sueldos fuera efectiva, hecho que acabaría por ser aceptado por el Ejército al final de la guerra³⁰.

La declaración de Emancipación el 1 de enero de 1863 marcó un hito en la evolución de los regimientos negros del ejército federal. Cabe esperar que fuera recibido con júbilo, sobre todo entre aquellos que habían experimentado de cerca, o quizá en carne propia, la esclavitud. Higginson, en sus memorias sobre el periodo en el que estuvo al mando del 1.º de Voluntarios de Carolina del Sur, recuerda que tras ofrecer a la tropa una breve alocución, tomó una bandera, al tiempo que los soldados comenzaron espontáneamente a cantar el himno patriótico «*My Country, 'Tis of Thee*»:

³⁰ No obstante ser ciertos estos hechos, la película los sitúa erróneamente durante el periodo de instrucción. En realidad, no sería hasta el 30 de junio, cuando las tropas estaban ya destacadas en Georgia, cuando Shaw y sus oficiales tomaron la determinación de protestar frente a la discriminación de sus soldados renunciando ellos también a su paga. La equiparación se realizaría dieciocho meses después.

«The quavering voices sang on, verse after verse; others around them joined; ... I never saw anything so electric; it made all other words cheap, it seemed the choked voice of a race, at last unloosed; nothing could be more wonderfully unconscious; art could not have dreamed of a tribute to the day that should be so affecting; history will not believe it; and where I came to speak of it, after it was silent, tears were everywhere»³¹.

La descripción que del mismo hecho presenta *Glory*, por el contrario, opta por reforzar el momento de éxtasis patriótico, y por consiguiente, la definitiva identificación de los soldados negros con la causa de la Unión, no recurriendo a la alegría sino a la tensión dramática. El coronel Shaw de la ficción, como no pudo hacer el personaje histórico (la emancipación se había decretado tiempo antes de que se formara el regimiento), reunía a sus tropas para leerles, no el decreto presidencial que liberaba a los esclavos, sino una declaración emitida por el Congreso de la Confederación en respuesta:

«In accordance with President Lincoln's wishes, you men are advised that the Confederate Congress has issued a proclamation.

Any negro taken in arms against the Confederacy will immediately be returned to a state of slavery.

Any negro taken in federal uniform will be summarily put to death.

³¹ «Voces temblorosas comenzaron a cantar, verso tras verso; otras a su alrededor se le unieron... Yo nunca había visto nada tan electrizante; aquello hacía inútil cualquier otra palabra, parecía la voz entrecortada de una raza, al final liberada; nada podría ser más maravillosamente inadvertido; el arte no podía haber soñado un tributo más emotivo para aquel día; y cuando volví a hablar, tras haberse hecho el silencio, había lágrimas en todos los ojos» (la traducción es nuestra). LOOBY, *op. cit.*, págs. 76-77.

Any white officer taken in command of negro troops shall be deemed as inciting servile insurrection and shall likewise be put to death.

Full discharges will be granted in the morning to all those who apply.

Dismissed»³².

Como exigen los cánones de la época cinematográfica, en este caso ajustados a la realidad, nadie de los presentes, ni de entre las tropas negras ni de entre los oficiales blancos, daría la espalda en un momento de tal intensidad. En cierto modo, marcaba el momento en el que la comunión entre oficialidad y tropa había llegado a su culmen.

A partir de ese momento, la película abandona la ficción histórica para ceñirse con una ajustada veracidad a los hechos. Sorprendentemente, sólo hay un aspecto de la vida de Shaw que intencionadamente no se refleja en la película: su boda, el 2 de mayo de 1863, en pleno periodo de instrucción de su regimiento, con Ana Kneelan Haggerty en la ciudad de Nueva York. De hecho, en ningún momento se apunta en la película, no ya la boda, sino ni siquiera trazas de su noviazgo. No es habitual que las películas de la industria norteamericana eludan incluir el inevitable *love story*, presente incluso en muchos ejemplos del cine bélico; y más cuando, como en este caso, existía una justificación histórica para ello. En cierto modo, su inclusión hubiera supuesto la dilución de una trama argumental

³² Tomado del diálogo original de la película. «De acuerdo con los deseos del presidente Lincoln, se comunica a la tropa que el Congreso confederado ha realizado una proclamación. Cualquier negro capturado en armas contra la Confederación será inmediatamente devuelto al estado de esclavitud. Cualquier negro capturado con uniforme federal será ejecutado sumariamente. Cualquier oficial blanco capturado en comando de tropas negras será considerado como incitador de rebelión de esclavos, y será por lo tanto ejecutado. A todo aquel que lo desee se le otorgará la licencia absoluta durante la mañana. Rompan filas». La traducción es nuestra.

centrada, no tanto en el personaje del coronel, como en la formación y consolidación del grupo.

Los acontecimientos, desde ese punto, se precipitaron. El 28 de mayo de 1863, el 54.º de Massachusetts desfilaba en Boston camino del frente, llegando a Hilton Head, Carolina del Norte, el 3 de junio, y poniéndose al servicio del departamento dirigido por el *major general* David Hunter. Apenas una semana más tarde, el regimiento fue obligado a tomar parte en el asalto al pueblo de Darien, Georgia, dirigido por el coronel James Montgomery, quien ordenó que la ciudad fuera incendiada con sus habitantes. Al principio, los soldados del 54 fueron usados como mano de obra para las labores manuales, hasta que Shaw optó por usar el chantaje (amenazando que denunciaría los hechos de Darien a sus superiores) para obtener el permiso para su regimiento para entrar en combate. El 16 de julio de 1863, el 54.º de Massachusetts tenía su bautismo de fuego en la batalla de James Island, Carolina del Sur. Dos días más tarde, el 18 de julio, Shaw se ofrecía voluntario para encabezar el ataque a Fort Wagner, una destacada fortificación sudista en la costa, vital para el abastecimiento marítimo de las tropas y la conquista de Charleston, una de las plazas fuertes de la Confederación. El ataque sería rechazado, muriendo el propio coronel Shaw en el intento. La historia daba paso a la leyenda.

5. Epílogo

El resultado del asalto a Fort Wagner, la primera acción bélica de un regimiento negro, junto con el fallecimiento de su comandante, incluía todos los ingredientes propios para la creación de un mito y de un héroe. De entre todos los monumentos erigidos a lo largo del siglo XIX para conmemorar los hechos, hazañas y protagonistas de la

guerra civil norteamericana, el conocido como «Shaw Memorial», inaugurado en 1897, fue el primero que se centró en destacar la participación de la población negra en aquel acontecimiento capital en la constitución y memoria histórica de los Estados Unidos, cuyos ecos siguen vivos en la conformación actual del país. La obra del escultor Augustus Saint-Gaudens presentaba, sin embargo, muchos de los prejuicios raciales vigentes en la sociedad norteamericana finisecular, al poner el acento no en el grupo (de soldados negros) sino sobre todo en la figura de su líder y comandante (obviamente, de raza blanca). Sin embargo, suponía un importante paso en la recreación de la memoria histórica negra en su relación con el *nation building* de los Estados Unidos³³. A fines del siglo XX, era ya otro arte, históricamente más reciente pero ya para entonces maduro en su lenguaje, el que había tomado el relevo a la escultura: las nuevas luchas por la memoria histórica no se hacen ya en imágenes estáticas, sino en movimiento.

Ficha técnica

Título original: *Glory*. País: EE.UU. Año: 1989. Duración: 122 min. (Color). Director: Edward Zwick. Producción: Fredi Fields para Tri-Star. Guión: Kevin Jarre. Música: James Horner. Fotografía: Freddie Francis. Intérpretes: Matthew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes, Morgan Freeman, Jane Alexander, Bob Gunton, Andre Braugher, Jay O. Sanders, J.D. Cullum, Cliff De

³³ SAVAGE, Kirk: *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pág. 202. GOLD, Susanna W.; «Recovering Identity: Nineteenth-Century African American Portraiture», *American Quarterly*, vol. 58:4 (2006), págs. 1167-1189. DOI: 10.1353/aq.2007.0009.

Young, Donovan Leitch, Jihmi Kennedy, Jane Alexander,
Bill Nunn, Kevin Jarre, John Finn, Alan North, Christian
Baskous, Ron Reaco Lee.

LOS VIOLENTOS AÑOS VEINTE: GÁNSTERS, PROHIBICIÓN Y CAMBIOS SOCIO-POLÍTICOS EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX EN ESTADOS UNIDOS¹

Aurora Bosch

Departamento de Historia Contemporánea.
Universidad de Valencia

1. Introducción

La película de Raoul Walsh *Los violentos años veinte* es una buena fuente para analizar las causas de la violencia gansteril favorecida por la prohibición y los enormes cambios sociales que acompañaron esa década. Sus escenas, narradas con un tono documental, nos introducen en la experiencia de los veteranos de la I Guerra Mundial en los campos de batalla de Francia y en su difícil reincorporación a la vida civil en medio de la depresión económica posbélica; la alternativa del crimen organizado para ascender socialmente con los enormes beneficios que proporcionó la manufactura y el tráfico ilegal de alcohol; la corrupción política y policial que lo favoreció y la violencia como expresión de la debilidad de los poderes públicos. Se insinúan también en la película la progresiva incorporación de la mujer a la vida pública eligiendo dos prototipos dis-

¹ Esta investigación forma parte del proyecto financiado por el MCIN HAR2008-03978.

tintos, y el contraste entre los valores tradicionales e invariables de las pequeñas ciudades y la gran ciudad, en este caso Nueva York, llena de peligros y posibilidades, que es también protagonista del film y un universo en sí mismo.

A pesar de la modernidad y el realismo de un film que tiene vocación documental o «memorística» y resulta una buena aproximación a la época casi desde la contemporaneidad, como es natural la historia del gansterismo y la prohibición no fue exactamente igual a lo reflejado en el film y algunos de los temas apenas insinuados resultaron ser fundamentales. De hecho el tema del gansterismo y la prohibición concita en toda su complejidad algunas de las tendencias de la historia social y política reciente de Estados Unidos, que tienen resonancias actuales: la forja de identidades múltiples —nacionales, sociales, políticas, religiosas— en medio de rápidos procesos de cambio social —inmigración masiva, capitalismo corporativo, fin de la frontera, lucha social—, el poder del reformismo de clase media, la corrupción política, las debilidades del gobierno federal.

Podríamos decir así que en los años veinte llegaron a su máxima expresión la identificación de *americanismo* con los valores de la moderación y el evangelismo de las pequeñas ciudades rurales frente al extranjerismo asociado a la delincuencia, la corrupción y el radicalismo de las grandes ciudades. Esa expresión de «las dos Américas» tenía antecedentes anteriores en el siglo XIX, volverá a aparecer en los años cincuenta del siglo XX y desde finales de la década de 1960 la exacerbación de «la guerra cultural» entre las dos Américas forma parte central de la estrategia política del Partido Republicano, representada en la pasadas elecciones presidenciales de 2008 por Sarah Palin, la candidata a vicepresidenta por el Partido Republicano. Es precisamente sobre la gestación histórica de esta «guerra

cultural» y su concreción en los años veinte sobre lo que va a tratar este texto.

2. **Reformismo, americanismo y lucha contra el alcohol: respuestas históricas a cambios sociales rápidos**

Entre 1820 y 1850 la industrialización, el crecimiento de la población urbana, la inmigración masiva y la política de masas iban alejando a Estados Unidos de aquella república agraria igualitaria de los tiempos de la Revolución y la convertían en una sociedad más compleja y competitiva, más desigual, pero con mayores oportunidades. Las iglesias evangelistas —en lo que se conoce como el Segundo Despertar Religioso— trataron de luchar contra el materialismo de la época y la degeneración moral que asociaban a estos cambios impulsando una serie de cruzadas cívicas y movimientos reformistas, que imbuidos del romanticismo de la época, buscaban la perfección de la sociedad norteamericana, a través de la transformación de las conciencias individuales mediante la persuasión moral².

El Segundo Despertar Religioso atrajo a sus cruzadas reformistas sobre todo a las clases medias urbanas de las ciudades del norte y particularmente a muchas mujeres instruidas³ y su impacto fue mayor en las zonas dónde los cambios sociales habían sido muy drásticos, como las zonas de

² Para la relación entre evangelismo, feminismo y romanticismo ver Carmen de la GUARDIA: «El Gran Despertar. Románticas y Reformistas en Estados Unidos y España», *Historia Social*, n.º 31, 1998, págs. 11-17.

³ El ser movimientos cívicos y no políticos, que buscaban la reforma moral de la sociedad, abrió un espacio público para la mujer y alentó el asociacionismo femenino. Ver en este sentido, así como para todo el tema del asociacionismo voluntario, Mary P. RYAN: *Cradle of the Middle Class: The Family in Oneida County*, Cambridge University Press, New York, 1981, págs. 105-108.

frontera, el oeste del estado de Nueva York a lo largo del canal del Erie o Nueva Inglaterra; pero se calcula que en 1840, el evangelismo influía en el 40% de la población del país y los Metodistas se habían convertido en la iglesia protestante más importante de Estados Unidos.⁴

Entre las muchas cruzadas reformistas que el evangelismo impulsó, la cruzada por la moderación y abstinencia alcohólica fue una de las más importantes y en ella las mujeres constituían la mayoría de sus bases —entre el 35 y 60%— en correlación con su papel como rectoras de la esfera privada y guardianas de la moralidad familiar, en el que el desarrollo del capitalismo las había colocado. La cruzada antialcohólica respondía tanto al aumento del consumo de alcohol como a los drásticos cambios en los hábitos de consumo alcohólico y era a la vez una reacción nativista frente a la emigración en masa que comenzó en la década de 1830. En efecto entre 1800 y 1830 el consumo individual de alcohol aumentó hasta 6.1/7.1 galones por persona al año, convirtiéndose en el mayor consumo de toda la historia de Estados Unidos y bruscamente se había pasado del consumo moderado de alcohol en la familia o el lugar de trabajo, al consumo excesivo individual y en grupo, que fue caracterizando desde entonces a la cultura de la clase obrera.

El desarrollo de la producción en fábrica y la decadencia de la economía doméstica resaltaron la eficiencia y disciplina laboral y provocaron una mayor diferenciación entre patronos y obreros. Si el alcohol formaba antes parte del trabajo y la paga, y patronos y obreros bebían juntos en el lugar de trabajo, cada vez más el alcohol estaba siendo relegado a la taberna y constituía un elemento destacado de la cultura de la clase obrera. Era una forma de resisten-

⁴ Richard J. CARWARDINE: *Evangelicals and Politics in Antebellum America*, Yale University Press, New Haven, 1993, págs. 4 y 44.

cia, de compañerismo⁵; pero también una afirmación de la libertad, permitida por la relajación de los controles sociales asociada a la política de masas y la extensión de la democracia a todos los hombres blancos⁶. Los trabajadores tenían otras razones para beber, especialmente licores destilados y particularmente whisky. En una época en que el agua no solía ser potable, la leche era perecedera y el café y el té eran caros, el whisky era una bebida segura y barata, que además parecía tener valores nutritivos, rejuvenecedores y protegía frente a los elementos⁷.

Frente a esta cultura de la clase obrera se afirmaba cada vez más una cultura de la clase media inspirada por el evangelismo, que enfatizaba la moderación y el autocontrol frente a los excesos y la vida desordenada de la clase obrera. Esta cultura de la clase media, se transformó en la cultura *yankee* y en la cultura nativo-americana, cuando la mayoría de la clase obrera no cualificada pasó a estar constituida por inmigrantes recientes a partir de 1830⁸.

Entre 1830 y 1880, 15 millones de inmigrantes llegaron a Estados Unidos. Por primera vez, en esta llamada «vieja inmigración», había un contingente importante de alemanes e irlandeses. Estos últimos eran católicos y según los nativistas abusaban del alcohol y llevaban una vida tumultuosa y desordenada, que había provocado el aumento

⁵ Paul E. JOHNSON: *A Shopkeeper's Millenium*, Hill&Wang, New York, 1978, págs. 55-61

⁶ Amy BRIDGES: «Becoming American: The Working Classes in the United States before the Civil War», en Ira KATNELSON and Aristide R. ZOLBERG, eds.: *Working Class Formation. Nineteenth-Century Patterns in Western Europe*, Princeton University Press, Princeton, 1986, págs. 182-196

⁷ Thomas R. PEGRAM: *Battling Demon Rum. The Struggle for a Dry America, 1800-1933*, Ivan R. Dee, Chicago, 1998, pág. 9.

⁸ *Ibidem.*, págs. 177-182

de la delincuencia y la violencia en las ciudades⁹. Así, mientras la mayoría de esta clase obrera inmigrante reivindicaba el derecho a beber como un derecho constitucional; los trabajadores nativos cualificados se identificaban cada vez más con la cultura de la moderación de la clase media, especialmente cuando a mediados de 1840 su apuesta por el radicalismo político y el primer sindicalismo había sido derrotado¹⁰.

El éxito de la cruzada antialcohólica, como después la prohibición, dependió en gran parte de sus innovaciones organizativas. En 1826, un grupo de evangelistas fundó *The American Society for the Promotion of Temperance*, conocida como *The American Temperance Society (ATS)*. Como todas las cruzadas reformistas sus instrumentos organizativos eran la auto-organización y el asociacionismo voluntario, a los que la *ATS* dotó de una estructura nacional descentralizada. La acción comenzaba en las iniciativas locales y en las sociedades locales, a las que la *ATS* suministraba una red informativa nacional, que proporcionaba dinero, propaganda impresa moderna, el periódico *The Journal of Humanity*, oradores experimentados y un compromiso con la persuasión moral. Esta descentralización evitó también el elitismo de la sociedad y permitía que asociaciones abstencionistas se organizaran informalmente bajo su patrocinio. Con esta estructura, la *ATS* fue extendiéndose hacia todas las regiones del país, desde 1833 contaba con una organización en el Congreso que simpatizaba con sus objetivos

⁹ Sobre los irlandeses y la «tumultuosa república», ver Noel IGNATIEV: *How the Irish Became White*, Cambridge University Press, New York, 1981, págs. 128-131.

¹⁰ Para este enfrentamiento cultural dentro de la clase obrera norteamericana, ver Amy BRIDGES: «Becoming American: The Working Classes in the United States before the Civil War», en Ira KATZNELSON and Aristide R. ZOLBER: *Working-Class Formation. Nineteenth-Century Patterns in Western Europe and The United States*, pág. 176.

(*The Congressional Temperance Society*) y en 1835 había convertido la cruzada antialcohólica en un verdadero movimiento de masas, pues 1.5 millones de americanos estaban afiliados a las 8000 asociaciones locales de la AT^S¹¹. Este movimiento de masas consiguió con su activismo reducir el consumo de alcohol entre 1830 y 1860 sin recurrir directamente a la política, ni a la acción legislativa.

Tras la Guerra Civil, Estados Unidos dedicó todas sus energías al desarrollo económico y la conquista del continente y en 1890 era ya la primera potencia económica mundial en todos los sectores de la economía, que atrajo entre 1880 y 1921 a 23 millones y medio de inmigrantes, muchos de los cuales provenían del sur y este de Europa y era mayoritariamente judíos, ortodoxos o católicos¹². Destacaba en este rápido y potente desarrollo económico la aparición de grandes corporaciones en los nuevos sectores punta de la economía, que no solo alteraron la libre competencia económica, sino que influían de forma corrupta en la política estatal y nacional, como ya mostraron las elecciones presidenciales de 1876¹³. El desarrollo del capital corporativo parecía amenazar así la propia naturaleza «igualitaria» de la República Americana.

La corrupción se complicaba con el fortalecimiento de las «maquinarias», organizaciones o aparatos de los partidos en las ciudades, que ofrecían favores, servicios y empleos a los pobres y sobre todo a los nuevos inmigrantes a cambio de votos fieles y actuaban en connivencia con el mundo del crimen en negocios como la prostitución o el

¹¹ Thomas R. PEGRAM: *Battling Demon Rum...*, págs. 20-23.

¹² Alan M. KRAUT: *The Huddled Masses: The Immigrant in American Society, 1880-1921*: Wheeling, Harlan Davidson, Inc., 1982, págs. 18-27

¹³ Concretamente las compañías ferroviarias fueron decisivas para la elección del republicano Rutherford B. Hayes en las elecciones presidenciales de 1876.

juego. Estas organizaciones partidistas fueron la adaptación a los desafíos de una sociedad moderna sin una administración federal suficiente, en la que unos partidos con una competencia electoral muy reñida, no solamente sostenían la política nacional como venían haciendo desde 1830, sino que redistribuían favores, servicios y beneficios pugnando por obtener nuevos votantes¹⁴.

Los trabajadores nativos, los agricultores familiares y en menor medida, la clase media urbana se encontraban entre los sectores más afectados por estos rapidísimos cambios. En 1877, los trabajadores en huelga contra el Ferrocarril manifestaban que «el poder del dinero se convertía en supremo sobre cualquier cosa» y que los sueños de la República Americana no se habían realizado, «pues la clase obrera de este país ve al capital tan rígido como a un monarca absoluto»¹⁵. Para este movimiento obrero en proceso de organización, solo un republicanismo de clase obrera podía conciliar el desarrollo económico de Estados Unidos con la naturaleza igualitaria de la República¹⁶. Los agricultores empobrecidos del sur, el oeste y el me-

¹⁴ Joel H. SILBEY: *The American Political Nation, 1838-1893*, Stanford University Press, Stanford, 1991, págs. 215-251. Un ejemplo coetáneo de como funcionaba la «maquinaria» política del partido Demócrata en una gran ciudad como Chicago con inmigración masiva en Upton SINCLAIR: *The Jungle*, Penguin Books, Harmondsworth, 1986, págs. 303-315. Edición original de 1906.

¹⁵ *National Labor Tribune*, 12 diciembre 1874. Citado por Philip S. FONER, *The Great Labor Uprising of 1877*, págs. 1-2

¹⁶ Esta era en concreto la ideología y táctica de *The Knights of Labor* (Los Caballeros del Trabajo), la principal organización obrera del país en la década de 1880, la cual estaba abierta a todos los productores y tenía esperanzas en las posibilidades de un republicanismo, que exigía una intervención del estado en la redistribución económica. Ver Kim VOSS: *The Making of American Exceptionalism. The Knights of Labor and Class Formation in The Nineteenth Century*, Cornell University Press, Ithaca, 1993, págs. 80-89.

dio-oeste culpaban al ferrocarril y los bancos de su ruina económica y entre 1880 y 1890 se agruparon en el movimiento y Partido Populista, una política alternativa radical frente a los dos grandes partidos, que impulsaba el cooperativismo y demandaba la acción del estado federal, para evitar la ruina de la agricultura familiar y mantener el carácter igualitario de la República¹⁷.

En cuanto a la clase media urbana, iba perdiendo su estatus económico y político, se sentía amenazada por la nueva inmigración y veía difícil que la República pudiera mantenerse entre la corrupción política y las enormes desigualdades económicas, que el desarrollo económico estaba generando. Precisamente, desde este sector social entre 1900 y 1914 el reformismo progresista trató de conciliar a la República con el desarrollo del capitalismo corporativo, luchando contra las desigualdades sociales y la corrupción política, mediante la democratización política y la acción de un estado federal fortalecido, sustentado en una administración profesional¹⁸.

Como en el siglo XIX este reformismo se basó en la convicción moral enraizada en el evangelismo protestante, a la que se añadía la confianza en la capacidad de las nuevas ciencias sociales — como la economía, psicología, sociología — y de un estado federal reformado para resolver los problemas de la sociedad industrial. Y como en el siglo XIX la lucha contra el consumo excesivo de alcohol era uno de los objetivos para resolver los males sociales.

¹⁷ Para la cultura política del populismo y el Partido del Pueblo, Robert C. MCMATH, Jr.; *American Populism. A Social History 1877-1898*, págs. 167-179.

¹⁸ Para una interpretación clásica del progresismo, que relaciona el movimiento con la pérdida de posición social y económica de la clase media, ver Richard HOFSTADTER: *The Age of Reform. From Bryan To FDR*, Vintage Books, New York, 1993. págs. 131-173.

A partir de 1900 el consumo de alcohol volvió a ascender otra vez, hasta alcanzar en 1910 la cifra de 2.6 galones por persona y año, la cifra más alta desde 1840. En una sociedad sometida a cambios muy rápidos por la industrialización, la urbanización y la inmigración en masa, se atribuían al consumo excesivo del alcohol algunos de los males sociales relacionados con el caos de la sociedad moderna: el malestar físico y económico de individuos y familias, la inseguridad e ineficacia en el lugar de trabajo, el desorden público, los efectos perniciosos sobre la salud de los bebedores y sus descendientes¹⁹.

El optimismo de la clase media progresista en la eficacia de las ciencias sociales y la intervención del estado les hizo pensar que la prohibición del tráfico y manufactura de alcohol, podía evitar algunos de los problemas sociales del crecimiento económico, al tiempo que unificaba y mantenía los valores sociales «típicamente americanos» frente a la cultura obrera inmigrante del *saloon* y la cerveza. Muchos sectores de la clase media urbana seguían creyendo en los valores de orden, moderación, progreso y cohesión comunitaria; mientras que la clase obrera inmigrante, convertida en la población mayoritaria en las grandes ciudades como Nueva York y Chicago, consideraba el disfrute masculino de la bebida excesiva como un símbolo de autonomía y cohesión comunitaria.

Esta cultura obrera inmigrante de la bebida se concretaba en la cerveza y el *urban saloon*. A principios del siglo XX, la cerveza había desplazado al whisky como la bebida alcohólica más consumida, hasta el punto de suponer el 60% del consumo de alcohol en Estados Unidos. El éxito de la cerveza se debió a la inmigración, la urbanización y las innovaciones empresariales de la industria cer-

¹⁹ Thomas R. PEGRAM: *Battling Demon Rum...*, pág. 91

vecera, que hacia 1880 hicieron que la producción se fuera concentrando en unas 100 firmas y que las cerveceras más destacadas del medio-oeste, como Pabst, Chlitz, Blatz, Lemp y Moerlin comenzaran a comercializar su cerveza nacionalmente, dando la sensación de que estaba gestándose un monopolio de la producción cervecera, pues las cerveceras controlaban también directamente el consumo en muchas ciudades.

Conforme la industria se modernizaba desarrollaba lazos más estrechos con el *urban saloon*. Hasta 1920 no se expandió el consumo de cerveza embotellada, por lo que la forma más barata y usual de consumir cerveza era la vendida a granel en los salones, un producto no pasteurizado, que debía ser consumido rápidamente. A finales del siglo del siglo XIX, para evitar la competencia y mantener los precios, las grandes marcas de cerveza comenzaron a controlar los salones, introduciendo en Estados Unidos el *tied-house system* inglés, por el que a cambio de un pago mensual y de vender sólo una marca de cerveza, los cerveceros suministraban al encargado del *saloon* la barra, el espejo, los barriles, pagaban las licencias, alquilaban la propiedad e incluso construían el *saloon* en el solar que habían comprado. De esta forma, en 1916 las cerveceras controlaban todos los *saloons* de Los Ángeles, el 70% de los de Chicago y el 80% de los de Nueva York.

Este sistema permitió la multiplicación de los *saloons* en las ciudades del norte y medio-oeste, donde la estrecha competencia les llevaba a utilizar tanto medios legales como ilegales de atraer clientes. Así alargaban los horarios, no cumplían las leyes que obligaban a cerrar en domingo, admitían el juego, permitían la prostitución, tenían cabarets. Estas prácticas desafiaban las leyes y la moral «americana» y contribuyeron a que la cerveza, por su asociación con el *saloon*, pasara de considerarse una bebida saludable, a representar el primer objetivo de la prohibi-

ción, especialmente cuando se había extendido la idea de que había un *liquor trust*, que podía corromper la democracia²⁰.

Los *saloons* eran centros de reunión política y elementos esenciales en los aparatos políticos de los partidos. En muchas ciudades funcionaban como centros de reunión política, a menudo se celebraban elecciones en sus locales traseros, muchos encargados de *saloon* participaban en la política local y sus locales eran el escenario de las prácticas corruptas —como intercambios de dinero y favores— con las que se forjaba la lealtad a los aparatos políticos de los partidos. Pero suministraban también otros muchos servicios en los barrios obreros inmigrantes. En ausencia de bancos, los obreros podían cobrar los cheques de la paga en los salones, guardar cosas valiosas, usar el teléfono, recibir correo, leer el periódico, usar el lavabo o disfrutar de una comida gratis al comprar un níquel de cerveza. Así pues, el *saloon* era también el «club del hombre pobre», un lugar caliente, bien iluminado, un refugio agradable para relajarse y relacionarse.

Parecía lógico por tanto, que fuera el *saloon* el objetivo principal de lucha por la prohibición y la *Anti-Saloon League of America (ASLA)*, la organización que liderara con éxito esa lucha. Sin mucha efectividad el movimiento prohibicionista se había organizado en la década de 1890 en torno al *Prohibition Party* y *The Women's Christian Temperance Movement*, pero fue a partir de 1905, al constituirse la *Anti-Saloon League* por antiguos abolicionistas de Ohio, cuando el movimiento comenzó a cobrar efectividad. En 1907, la *ASLA* trabajaba ya en 43 estados, con éxito particular en el sur, oeste y medio-oeste y su periódico, *The American Issue*, publicaba 300.000 ejemplares

²⁰ Para la relación entre el *saloon* y las cerveceras en la época progresista ver Thomas R. PEGRAM, *Battling Demon Rum...*, págs. 92-104.

mensuales. Uno de los motivos esenciales del éxito de la ASLA fue que incorporó todas las innovaciones organizativas y los objetivos democratizadores, de la política de masas en la Era Progresista. Funcionaba como un grupo de presión no partidista, centrado en la consecución de un solo objetivo, con un liderazgo centralizado, profesional y masculino, y una agresiva captación de fondos, que se apoyaba en un movimiento de masas que movilizaba a millones de personas, articulado por las alianzas informales con el movimiento sufragista y las iglesias protestantes —como metodistas, baptistas, presbiterianos y congregacionistas—, capaz de suministrar fondos e influir decisivamente en las elecciones. Había también importantes grupos de intereses y profesionales que apoyaban a la ASLA, como asociaciones de médicos, que consideraban el alcohol un veneno; científicos sociales, que ligaban el alcohol con la pobreza, la corrupción política, el crimen y la prostitución; miles de hombres de negocios que veían la bebida como una amenaza contra la productividad.

Por otro lado su lucha era contra el *saloon* y el monopolio de la manufactura y comercio de alcohol, *no* contra el consumo individual, les permitió contar con el apoyo de los bebedores moderados, que no podían oponerse a una estrategia que utilizaba todo el discurso de regulación de los monopolios y las posibilidades democratizadoras de la época progresista, como la iniciativa popular, el referéndum o las primarias. Su estrategia comenzó por conseguir que los estados aprobaran leyes de *local option*, que permitían a los ciudadanos de los pueblos, ciudades y condados votar a favor o en contra de los salones; después pasaron a conseguir que los estados aprobaran leyes prohibicionistas y en 1913 se plantearon que la única forma de «secar el país» era luchar por una enmienda a la Constitución, que prohibiera la manufactura, distribución y venta de bebidas alcohólicas. Pensaron que conseguir esta enmienda les

costaría unos 20 años de trabajo, pero la participación de Estados Unidos en la I Guerra Mundial les permitió conseguirlo en mucho menos tiempo²¹.

3. La I Guerra Mundial y el triunfo de la prohibición

En 1916 los prohibicionistas eran ya uno de los grupos de presión más importante de Estados Unidos, que tras las elecciones presidenciales de ese año, consiguió que representantes prohibicionistas consiguieran la mayoría en ambas cámaras del Congreso, así como «secar» 19 estados. La intervención de Estados Unidos en la I Guerra Mundial a partir de 1917 impulsó la prohibición, como impulsó todos los objetivos de intervención del estado y reforma social, que el progresismo había tratado de conseguir desde 1900. Así, el estado controló la economía norteamericana entre diciembre de 1917 y noviembre de 1918, impulsó la reforma social, avanzó en la igualdad de las mujeres, arbitró por primera vez un sistema de relaciones laborales, reconoció al sindicalismo moderado de la *American Federation of Labor* y también intentó intervenir en la reforma moral de la sociedad, de la que la prohibición era un objetivo principal.

La ASLA extendió la idea de que los productores y consumidores de cerveza eran desleales y pro-alemanes, una teoría que los cerveceros alimentaron al dar dinero unos años antes a un *German American Alliance*, constituida para luchar contra la prohibición. También alentaron la idea de que la abstinencia alcohólica aumentaría la combatividad del ejército, como un aspecto más de la

²¹ La información sobre la estructura, estrategia y funcionamiento de la ASLA en Austin KERR: *Organized for Prohibition. A New History of The Antisaloon league*, Yale University Press, 1985, págs. 1-11 y 115-138

«pureza social» que debía acompañar la «cruzada bélica», en la que feministas y reformadores trataban también de luchar contra la prostitución y los barrios chinos de las ciudades, fomentando la abstinencia sexual en los soldados, pues el gobierno temía que la Fuerza Expedicionaria Americana contrajera enfermedades venéreas en masa en los campos de batalla de Francia. La contención sexual se conseguiría forjando en los soldados «una coraza invisible, que llevarían con ellos (...) de forma que cuando estén muy lejos de nuestras reconfortantes, dominantes y serviciales manos, tuvieran tales hábitos, que estos constituyeran un escudo moral e intelectual, para su protección en el extranjero»²².

Así, la primera legislación prohibicionista de urgencia avanzó en este ambiente de reforma moral y patriotismo anti-alemán, pero respondió también a las necesidades del racionamiento bélico. La *Lever Act* de 1917, contenía una sección que prohibía el uso de comestibles para destilar alcohol hasta el final de la guerra. De momento no afectó al alcohol fermentado y la cerveza, pero esta ley daba poder al Presidente para rebajar el contenido de alcohol en la cerveza, y en diciembre de 1917 el Presidente decidió reducir el contenido de alcohol en la cerveza a 2.27% y adjudicar solamente un 30% de cereal para elaborar cerveza. Recién acabada la guerra, el 21 de noviembre de 1918, el Congreso aprobó *The Wartime Prohibition Act*, que a partir de mayo de 1919 prohibía también la manufactura de vino y cerveza, así como la venta de todas las bebidas alcohólicas desde el mes de junio de 1919 hasta el final de la desmovilización; lo que en la práctica significó alargar el cumplimiento de esta ley hasta que la prohibición fuera efectiva.

²² Extracto de un discurso del Secretario de Guerra Newton D. Baker en 1917, en Ronald SCHAFFER: *America in The Great War*, Oxford University Press, New York, 1994, pág. 100.

También durante la guerra, un Congreso con mayoría prohibicionista consiguió su máximo objetivo al aprobar el 22 de diciembre de 1917 la enmienda número 18 a la Constitución, que prohibía la manufactura y comercio de alcohol, enmienda que fue ratificada el 16 de enero de 1920. Tres meses después el Congreso aprobaba la *Ley Volstead*, que garantizaba el cumplimiento de la enmienda prohibicionista, por 255 votos frente a 166. Un presidente Wilson muy enfermo y debilitado por su lucha frustrada por mantener a Estados Unidos dentro de la Sociedad de Naciones la vetó argumentando que violaba la Constitución, pero el veto fue anulado ese mismo día por el Congreso²³.

Unos meses después fue aprobada la enmienda número 19 que daba el voto a las mujeres, un triunfo organizativo del feminismo favorecido por la guerra. El liderazgo femenino dentro del progresismo y su activismo en la lucha por la prohibición, la eficacia de la organización sufragista como un grupo de presión, constituido por asociaciones locales y estatales, que imitaba los aparatos de los partidos políticos y la convicción general de que las mujeres eran una fuerza política independiente y no partidista, que podían ayudar a rescatar a la política de los políticos y orientarla hacia el bien común, les fue dando el voto en 11 estados, antes de que Estados Unidos entrara en la I Guerra Mundial en abril de 1917. La participación de Estados Unidos en la guerra, les permitió conseguirlo a nivel federal. El 10 de enero de 1918, un año después de que comenzaran las primeras protestas ante la Casa Blanca organizadas por *National Women's Party* contra «el Kaiser Wilson», la Cámara de Representantes aprobó la enmienda

²³ Entre los poderes del Presidente de Estados Unidos está el de vetar leyes y disposiciones aprobadas por el Congreso; pero este veto puede ser neutralizado por un voto de cada una de las dos Cámaras con una mayoría de dos tercios.

n.º 19 a la Constitución, que concedía el voto a las mujeres, a las que Wilson consideraba «compañeras de sacrificios y sufrimientos» en el conflicto bélico²⁴. Ya acabada la guerra, en junio de 1919, la enmienda decimonovena fue aprobada por el Senado y en agosto de 1920 sería ratificada por todos los estados²⁵.

A pesar del enorme avance político que supuso el sufragio femenino, la prohibición triunfó en el ambiente general de conservadurismo patriótico que dejó la guerra, intensificado tras la oleada huelguística de 1919 y los disturbios raciales de Chicago del mismo año, como la reafirmación del americanismo, frente al sindicalismo y radicalismo extranjero. En esta atmósfera de desencanto y depresión posbélica, que en 1921 supuso un 20% de desempleo y reducción salarial en el sector industrial con el consiguiente declive de la afiliación sindical y el aumento del poder patronal, el movimiento antialcohólico fue perdiendo todo el carácter progresista, que había tenido en el siglo XIX y el reformismo que pudo tener a principios del siglo XX, para convertirse en el exponente más llamativo del conservadurismo de los años veinte, que trataba de defender los valores de la América blanca, anglosajona y protestante, frente a los perturbadores valores del sindicalismo, radicalismo y el desorden moral, que representaban los millones de inmigrantes que llegaban al país.

Así, el llamado *Plan Americano de Empleo*²⁶, que aplicaron las organizaciones empresariales consideraba

²⁴ Ronald SCHAFFER, *America in the Great War...*, págs. 90-95.

²⁵ El proceso de supresión de los derechos electorales a los ciudadanos negros de los Estados del Sur, comenzó en la década de 1890, pero se completó e intensificó de 1900 a 1914. La I Guerra Mundial ayudó indirectamente a los ciudadanos negros, al permitirles emigrar en masa a las ciudades del norte, pero no alteró el panorama electoral en el sur.

²⁶ Así se llamó a la ofensiva empresarial, para eliminar la representación sindical en las empresas, muy fortalecida a raíz de la I Guerra Mundial.

que el sindicalismo no era patriótico, ni americano y el programa de «americanismo cien por cien», para asimilar rápidamente inmigrantes, respaldado y ejecutado por las asociaciones patrióticas y los grupos de veteranos, defendía la propiedad privada y rechazaba la cultura cosmopolita de las ciudades²⁷. Estos valores que el americanismo sintetizaba eran compartidos por el fundamentalismo religioso y sobre todo por el *Ku Klux Klan*, que apoyaron intensamente la prohibición, como expresión evidente de ese americanismo. De esta forma la prohibición fue el objetivo que posibilitó la expansión del *Klan* por todo el país, hasta alcanzar los 2 millones de miembros entre 1920 y 1926, permitiéndole llegar a ser la fuerza política dominante en estados alejados del sur, como Oregón, Colorado e Indiana²⁸.

4. Corrupción, violencia y criminalidad: la transformación del mundo del crimen

Pero si el éxito de la prohibición fue rápido, también fue rápido su descrédito entre los mismos sectores de la clase media que se habían movilizado para conseguirla. En primer lugar la ley era mucho más estricta de lo que todo el mundo habría esperado, pues prohibía todas las bebidas con más de 0.5 grados de alcohol, por lo que en 1920, desafiando *la Ley Volstead*, los estados de Nueva York, Mas-

²⁷ M.J. HEALE: *American Anticommunism. Combating The Enemy Within, 1830-1970*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1990, págs. 80-82

²⁸ El Klan afirmaba que los que se oponían a la prohibición eran principalmente extranjeros, que se convirtieron así en el objetivo principal de sus asaltos contra los traficantes de licor. Para el resurgimiento del Klan en los años veinte Ver Nancy K. Maclean, *Behind The Mask of Chivalry. The Making of The Second Ku Klux Klan*, Oxford University Press, New York, 1994.

sachusetts y New Jersey aprobaron leyes que permitían la venta de vino y cerveza de bajo contenido alcohólico. En segundo lugar, apenas se dieron fondos estatales y federales para poder aplicar la ley y la *Oficina de la Prohibición*, el órgano encargado de aplicarla dentro del departamento del Tesoro, estaba controlada por Wayne B. Wheeler, el líder de la ASLA, que utilizaba la designación de agentes como forma de ejercer el patronazgo político,²⁹ con lo que ninguno de ellos cumplía los requisitos de la función pública y eran habitualmente corruptos, aceptando todo tipo de sobornos de traficantes ilegales y propietarios de bares clandestinos. En este sentido la dificultad para aplicar la *ley seca* ponía en evidencia los problemas que acarrearía un estado federal aún muy débil para ejecutar cualquier ley federal, como se comprobaría unos años después con las medidas económicas intervencionistas del *New Deal*. Así la prohibición fue efectiva en hacer disminuir el consumo de alcohol entre la clase obrera, aunque creció entre las clases medias³⁰; acabó con el *urban saloon* y la cultura masculina de la bebida; pero en lugar de acabar con la corrupción política, la favoreció, como también favoreció la violencia y el aumento de la criminalidad ligada a la fabricación y el tráfico clandestino de alcohol.

La proliferación de sociedades secretas llamadas «mafia» con minúsculas a partir de 1890 en Sicilia y el sur de Italia coincidió con la emigración masiva de aquellas zonas de Italia a Estados Unidos, que llevó aparejada una adaptación de estas «mafias» en las «colonias» de inmigrantes italianos en las principales ciudades de Estados

²⁹ K. Austin KERR: *Organized For Prohibition...*, pág. 224.

³⁰ Aunque es imposible calcular el consumo de alcohol durante la prohibición, en 1934 descendió de 2.56 galones anuales a 0.94, iniciando un periodo de moderación alcohólica de 50 años. Ver Thomas R. PEGRAM: *Battling Demon Rum...*, pág. 164.

Unidos. En aquellos años de finales del siglo XIX esas asociaciones criminales no actuaban fuera de los barrios italianos y se dedicaban principalmente a extorsionar a los nuevos emigrantes utilizando el emblema de «la mano negra» prestado de los anarquistas españoles³¹.

A partir de 1900 y hasta 1920 jóvenes ítalo-americanos y de otras minorías étnicas fueron atraídos por los beneficios rápidos de la prostitución, el juego, la falsificación, el pistolero sindical y empresarial, el tráfico de narcóticos. Eran una segunda generación de inmigrantes, nacidos ya en Estados Unidos o que llegaron a ese país siendo niños y absorbieron el materialismo y la cultura del éxito americana y la emplearon en el mundo criminal, preparando la evolución definitiva que este tomaría con la prohibición a partir de 1920 hacia la dirección y organización empresarial.

Provenían de las bandas juveniles de barrios, comprobaron en las bandas de barrio que se podía hacer negocio con poco riesgo y estaban convencidos que su única posibilidad para ascender socialmente era el mundo del crimen. En efecto, para estos jóvenes asimilarse a la cultura americana no era fácil y a menudo les resultaba un universo hostil e impenetrable. *La frontera* se había cerrado en 1890 y desde entonces los emigrantes vivían aislados en barrios étnicos, necesitaban la educación para cualificarse profesionalmente y muchos no hablaban bien inglés o encontraban difícil adaptarse a la disciplina, el esfuerzo y el aplazamiento de la gratificación futura que exige el estudio.

³¹ Humbert S. NELLI: *The Business of Crime. Italians and Syndicate Crime in the United States*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976, págs. 71-82. Según *The New York Times* incluso en 1920, el recrudecimiento de los crímenes debidos a la Mano Negra llevaron al Gobierno de Washington a desplazar a Italia al capitán Michael Frascetti de la policía de Nueva York, para capturar a 32 asesinos que se habían refugiado en Italia para escapar a la silla eléctrica. Ver «Seek Black Hand Assassins in Italy», *The New York Times*, 16 de diciembre de 1920, pág. 2.

Para estos chicos italianos, judíos o irlandeses o de otros grupos étnicos europeos las oportunidades estaban en la calle y en cuanto llegaban a los catorce años dejaban la escuela y se enrolaban en un *corner gang*. En los años anteriores a la prohibición se prepararon para la revolución del mundo del crimen de la década de 1920 y 1930 a partir de sus negocios en el juego, la prostitución, los narcóticos, el pistolero sindical y empresarial y también estrecharon sus lazos con las organizaciones locales de los partidos y con la policía hasta el punto que los criminales o gánster se encontraban entre los apoyos más leales a los aparatos de los partidos. De esta forma esta segunda generación de jóvenes criminales estaba ya actuando fuera de las colonias de emigrantes y orientando el mundo del crimen con criterios empresariales hasta ir formando sindicatos del crimen, cuando en 1920 la prohibición les permitió aprovechar las favorables condiciones de beneficio para revolucionar el mundo del crimen definitivamente con criterios monopolísticos buscando la maximización de beneficios³².

En efecto, en los márgenes de la cultura del *saloon* siempre había habido un submundo de criminalidad, centrado en el juego y la prostitución, que aumentó en envergadura y violencia, con los pingües beneficios de la manufactura y comercio ilegal de alcohol. El tráfico de licor se convirtió en un modo de ascensión rápida, para estos jóvenes criminales inmigrantes³³ y en el motivo de enfrentamiento entre bandas rivales, que entre 1920 y 1933 provo-

³² *Ibidem.*, págs. 101.124

³³ El informe final de la Wickersham Commission, que por encargo del presidente Hoover investigó durante dos años los motivos del aumento de la criminalidad en Estados Unidos ponía el acento en la segunda generación de inmigrantes como principales protagonistas de esa oleada criminal. Ver «Wickersham Board Frees Foreign-Born of Big Crime Blame», *The New York Times*, 24 de agosto de 1931, pág. 1

caron 1000 muertos en Nueva York y 800 en Chicago³⁴. Al principio la violencia fue mayor pues los pingües beneficios y el escaso riego —contaban con el apoyo de policías, políticos y el sentimiento general de que no era un delito beber— atrajo incluso hasta miembros de la clase media cumplidora de la ley y provocó una intensa competencia que degeneró en violencia en todas las ciudades, aunque ciertamente la peor situación fue la de Chicago y Nueva York. Posteriormente se intentó fomentar la organización y cooperación para repartirse el negocio como hicieron sucesivamente Johnny Torrio y Al Capone en Chicago.

La organización criminal del tráfico de alcohol se extendía fuera de las fronteras de Estados Unidos, pues cuando se acabó el alcohol de buena calidad se recurrió a la producción casera, la adulteración de alcohol industrial y el contrabando principalmente desde Canadá con bases de redistribución en distintos puntos de El Caribe y México y una flota de barcos y camiones que llegaba a las costas estadounidenses y atravesaba el país.

Por otro lado, el tráfico y la manufactura ilegal de alcohol aumentaron la corrupción política, hasta niveles que amenazaron con subvertir al Estado, pues no solo sobornaban a policías locales y agentes de la prohibición, sino que incluyeron al fiscal general Harry Dogherty y a muchos congresistas³⁵. Esta corrupción era más evidente en Nueva York³⁶ y

³⁴ Thomas R. PEGRAM: *Battling Demon Rum...*, págs. 173-174.

³⁵ Edward BEHR: *Prohibition. The 13 Years that Changed America*, Penguin Books, Harmodsworth, 1998, pág. 123.

³⁶ En agosto de 1931 20.000 personas reunidas en el *Madison Square Garden* de Nueva York para protestar contra los servidores públicos que habían traicionado la ciudad dejándola en manos de los mafiosos y exigieron al alcalde Walker, al Gobernador Rosevelt y al jefe de policía Mulrooney apartar a los políticos de la ejecución de la ley y acabar con los gánsteres. Ver «20.000 at Meeting Protest Gang Reign», *The New York Times*, 25 de agosto de 1931, pág. 1

sobre todo en Chicago³⁷. En Nueva York, el alcalde y jefe de Tammany Hall (James Walker), hasta que Fiorello La Guardia fue elegido en 1929, disfrutó de una cómoda relación con el hampa. Mucho antes de 1920, Chicago era ya una ciudad donde el mundo del crimen y la política tenían estrechas relaciones. Los sindicatos de la construcción de Chicago fueron los únicos que pudieron resistir la ofensiva empresarial del *open-shop*³⁸ tras la guerra, gracias a los servicios de bandas criminales; los jefes demócratas de la ciudad protegían y daban respetabilidad a la actividad criminal, pues debían su riqueza a los sobornos de los burdeles que protegían y sus éxitos electorales a la práctica del «voto encadenado». Como en otras ciudades la prohibición supuso el dominio de una nueva generación de gánster, que aprovechó las relaciones con la policía, la política local y la judicatura, para acabar con sus rivales, convirtiendo a Chicago en una ciudad sin ley³⁹.

En los tres mandatos como alcalde de «Big Bill Thompson» entre 1915 y 1923, Johnny Torrio primero y tras su detención Al Capone dirigieron Chicago y Cook County. Al Capone, nacido en los barrios bajos de Brooklyn, de origen napolitano, comenzó a actuar en Chicago en 1920, cuando la ciudad estaba dividida en bandas rivales y en colaboración con el genio organizativo de Johnny Torrio pronto consiguió controlar y organizar en esferas de influencia no solo la ciudad y alrededores, sino todo el estado de Illinois. En 1923 Capone era ya el criminal

³⁷ Humbert S. NELLI: *The Business of Crime...*, págs. 142-178.

³⁸ Otra forma de referirse a la lucha contra la representación sindical en las empresas. En cuanto a la relación entre gánsteres y sindicatos, fue creciendo a lo largo de la década de los años veinte, hasta controlar 30 sindicatos de Chicago y sacar dos millones de dólares de beneficio anuales en Nueva York, extorsionando a los empresarios de la construcción. Ver Louis ADAMIC: *Dynamite. A Century of Class Violence in America 1830-1930*, págs. 186-193.

³⁹ Una descripción de esta relación corrupta en Edward BEHR: *Prohibition*, págs. 177-194.

más conocido y temido de Estados Unidos, que representaba el estereotipo del gánster mujeriego, despilfarrador y partidario de la acción directa antes que de la diplomacia para resolver un problema. Los periódicos le habían convertido en un mito⁴⁰, la comisión contra el crimen le había aplicado el nombre de enemigo público número uno, mientras él ganaba 60 millones de dólares anuales con el contrabando de licor y se consideraba un hombre de negocios honesto, porque pagaba puntualmente a los corredores de apuestas, realizaba obras de caridad y veía su negocio, quizás como ilegal, pero legítimo en términos humanos, «pues es contrabando mientras se encuentra en los camiones; pero cuando tu anfitrión te lo ofrece en una bandeja de plata, en el club, en el reservado, en el Gold Coast, entonces es hospitalidad»⁴¹.

En efecto, un mundo criminal ya muy preparado desde 1900 en organización y relaciones con la judicatura, la policía y las maquinarias de los partidos políticos se aprovechó además de la incapacidad del Estado Federal para aplicar una ley muy estricta, de la permisividad de la opinión pública y de la consideración de los lectores de periódicos en las grandes ciudades de los gánsteres y sus batallas como una actualización de las aventuras del «salvaje oeste» siempre que no afectaran a víctimas colaterales⁴².

Pero si la figura del gánster podía ser ambigua en términos populares, no lo eran la muerte y la invalidez causadas por la adulteración de alcohol. Según el departamento

⁴⁰ Algunos de los artículos del *Chicago Tribune* mostraban esta imagen de mito y héroe popular en 1924: New York Woman Says She's Widow of Capone, *Chicago Tribune*, 14 abril, 1924, pág.1; «"Scarface" Riley Held for Shooting After Flirtation», *Chicago Tribune*, 10 de marzo, 1924, pág. 14; «"Scarface" riley sought after train shooting», *Chicago Tribune*, 7 de marzo de 1924, pág. 1

⁴¹ F. D. PASLEY, *Al Capone*, Alianza editorial, Madrid, 1970, pág. 9.

⁴² Humbert S. NELLI: *The Business of Crime...* págs. 149-150

de salud sólo en 1926 hubo 50.000 muertes, 750 de ellas en Nueva York, ciudad en la que fallecieron el día de año nuevo de 1927, 42 personas. Aparte estaban las cegueras y parálisis. Según la Oficina de la Prohibición en un solo condado de Kansas (Estado particularmente tradicionalista) había habido 15.000 víctimas de licor adulterado⁴³. La mayoría de estas muertes y discapacidades fueron causadas por la utilización de alcohol desnaturalizado para uso industrial —legal y exento de impuestos según la *Ley Volstead*—, sin re-destilar, que contenía metanol, una sustancia extremadamente venenosa.

5. Movilización de clases medias contra la prohibición

Aparte de la corrupción y las muertes causadas por manufactura y el tráfico ilegal de alcohol, en la atmósfera anti-prohibición de mediados de los veinte influyeron los rapidísimos cambios de la sociedad americana en esa década, especialmente en las cosmopolitas grandes ciudades, donde costumbres y hábitos sociales se iban separando rápidamente de los valores tradicionales americanos, especialmente tras la experiencia de la I Guerra Mundial. Ya en los *speakeasies*, los bares clandestinos de la prohibición, se fue fraguando una nueva cultura juvenil de la bebida y el entretenimiento⁴⁴, que incluía a las mujeres y a las clases medias, en la que era muy importante la relación social entre hombres y mujeres, que iban cambiando el cortejo del siglo XIX, por el *dating*. También en esos garitos clandestinos fue emergiendo una heterogénea vida social nocturna, que incluía el contacto con la cul-

⁴³ Citado por Edward BEHR, *Prohibition. The 13 Years That Changed America...*, pág. 219.

⁴⁴ Thomas R. PEGRAM, *Battling Demon Rum...*, págs. 175-177.

tura afroamericana⁴⁵ y la subcultura gay. Estos jóvenes de clase media ya no compartían los valores victorianos, sino que buscaban el entretenimiento y la realización personal a través del consumismo y el entretenimiento de masas, concretado en la radio, el cine o los paseos en coche. Estos eran valores y hábitos, que a finales de los años veinte se podía permitir también cierta clase obrera americana, que trabajaba en las industrias punta, con buenos salarios, empleo estable y prestaciones sociales de la empresa⁴⁶.

Ni siquiera la reacción conservadora posterior a la I Guerra Mundial había podido pues borrar los enormes cambios sociales que había experimentado la sociedad americana desde principios de siglo y muy particularmente desde la experiencia de la I Guerra Mundial. La intervención del estado en la economía; la emigración masiva de afroamericanos del sur a las ciudades del norte con sus consecuencias en la movilización política organizada en la *The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* y el aumento de su peso electoral en el norte; la incorporación masiva de la mujer al trabajo; la naturalización de las minorías étnicas europeas; el nuevo capitalismo sostenido en el acceso a los bienes de consumo duraderos para la mayoría; el aumento de salarios y prosperidad general entre 1922 y 1928.

Con todos esos cambios, era lógico que hacia 1926 los mismos sectores de las clases medias, que habían apoyado la prohibición, se organizaran para abolir la 18.^a enmienda.

⁴⁵ El renacimiento de Harlem, sería el principal exponente de la atracción hacia la cultura afroamericana. Ver Ann DOUGLAS, *Terrible Honesty. Mongrel Manhattan in The 1920's*, Papermac, London, 1997 págs. 303-312.

⁴⁶ David BRODY: «The Rise and Decline of Welfare Capitalism», en *Workers in Industrial America. Essays on the 20th Century Struggle*, Oxford University Press, New York, 1980, págs. 49-54.

Entre las asociaciones que lucharon contra la prohibición estaban el *Comité Voluntario de Abogados*; *The Crusaders*, una organización de jóvenes profesionales, que atrajo casi un millón de miembros; *The Women's Organization for National Prohibition Reform* (WONPR), organizada por Pauline Sabine, miembro destacado del partido republicano, que logró atraer un millón y medio de mujeres de todas las clases sociales y, la más influyente de todas, *The Association Against The Prohibition Amendment* (AAPA), que tradujo el sentimiento contra la prohibición en una campaña política contra la 18.^a enmienda⁴⁷.

El mensaje de la AAPA, organización apoyada por personalidades importantes y asociaciones empresariales⁴⁸, era claramente conservador, pues se oponía a la prohibición porque el espíritu y la aplicación de la *Ley Volstead* violaban la Constitución al permitir la injerencia del gobierno federal en los derechos de los estados y las personas. Pero fue un mensaje eficaz políticamente, pues colocó a la prohibición en el centro del debate político en las elecciones presidenciales de 1928. En efecto, en medio de una prosperidad exuberante la prohibición fue el tema principal de la campaña electoral, que resultó en el triunfo del candidato republicano Herbert Hoover, destacado político pro-

⁴⁷ Thomas R. PEGRAM: *Battling Demon Rum...*, pág. 180. El panfleto de la *Association Against Prohibition Amendment* que criticaba la prohibición se titulaba «Scandals of prohibition Enforcement» y sugería comenzar porque los Estados y no el Gobierno Federal controlaran el problema del alcohol. Ver «Argues for States to Control Liquor», *The New York Times*, 25 de marzo de 1929, pág. 26.

⁴⁸ En octubre de 1930, Colonel Robert Isham Randolph, presidente de la *Chicago Association of Commerce* declaraba que las dos causas de la criminalidad en Chicago eran «la prohibición y la tendencia de muchos hombres de negocios e instituciones a comprar privilegios especiales en la competencia creciente de la vida económica.» Ver «Lays Chicago Crime to Privilege Buying», *The New York Times*, 9 de octubre de 1930, pág. 35.

gresista, empeñado en poner todos los medios para hacer cumplir la legislación prohibicionista. Frente a él los demócratas presentaron por primera vez a un católico, hijo de emigrantes irlandeses, Al Smith, claramente anti-prohibicionista, que no ganó las elecciones pero atrajo el voto de las minorías étnicas de las ciudades naturalizadas recientemente. En 1932, con un país sumido en la mayor depresión económica de su historia, la postura anti-prohibición de los demócratas, fue una de las claves del éxito electoral de Franklin Delano Roosevelt —inmediatamente los impuestos sobre el alcohol significaban ingresos en manos del Estado Federal para luchar contra la crisis económica—, apoyado en un mapa electoral ya definitivamente transformado por la asimilación y naturalización de las minorías étnicas europeas a lo largo de la década⁴⁹.

Con el voto negro en las elecciones de 1936 se completaría la configuración de esta nueva coalición electoral progresista —la coalición del *New Deal*—, que con ligeras variaciones se mantuvo como el apoyo electoral fundamental al Partido Demócrata hasta mediados de los años sesenta del siglo xx. Minoría negra en el norte, sindicatos industriales, clases medias liberales progresistas en las grandes ciudades, agricultores pobres del oeste y medio-oeste, judíos y otras minorías étnicas en las grandes ciudades y por supuesto blancos en un sur segregado y con ciudadanos negros privados del voto hasta la Ley de Derechos Civiles de 1964 y la Ley de Derechos del Voto de 1965.

⁴⁹ Las leyes de control de la inmigración de 1921 y 1924, tuvieron el resultado de asimilar rápidamente a los inmigrantes que permanecieron en Estados Unidos, de forma que en 1930 todos los inmigrantes eran ciudadanos. El peso político de estas minorías étnicas, inició el cambio electoral que permitió la elección de F. D. Roosevelt en 1932 y, sobre todo, en 1936. Ver Elliot Robert BARKAN: *And Still They Come. Immigrants and American Society 1920s to The 1990s*, Harlan Davinson, Inc., Wheeling, 1996, pág. 43.

6. Conclusión

El movimiento por la prohibición y su rechazo demuestra la fuerza política que el reformismo cívico y las clases medias «nativas» exhibieron desde principios del siglo XIX ante cambios los rápidos de la sociedad americana provocados por el rápido desarrollo económico y las migraciones masivas. Desde el Segundo Despertar Religioso el reformismo cívico podía presentar los avances en la igualdad civil y/o lucha por la corrupción como una reacción nativista para preservar los valores típicamente americanos. En ambos momentos históricos destacaba la importancia de la asociación voluntaria y el destacado papel de la participación femenina en ella.

El movimiento por la prohibición y su rápido éxito mostraba todas las innovaciones de una política de masas muy desarrollada y de los ideales y objetivos del movimiento progresista de principios del siglo XX; pero también el peso del conservadurismo de los valores de *small town* entre las clases medias urbanas ante las ansiedades que provocaban la emigración masiva, los cambios económicos rápidos y los conflictos sociales. De ahí el éxito en identificar la lucha por la prohibición como una batalla por preservar determinados valores inmutables, considerados genuina y esencialmente americanos, como la ausencia de conflicto social, el mítico consenso conservador sobre las leyes fundamentales o los valores puritanos de frugalidad y laboriosidad.

También la prohibición pretendía contribuir a limpiar la política y disminuir la violencia urbana, pero su efecto fue el contrario. El gansterismo, muy ligado a la emigración masiva a las grandes ciudades desde el siglo XIX y un engranaje fiel en las maquinarias políticas de los partidos, se reveló como una forma de ascensión social rápida para jóvenes emigrantes, que encontraron su gran oportunidad

con el negocio de la manufactura y tráfico ilegal de alcohol. El poder que llegó a alcanzar el crimen organizado en los años veinte mostraba tanto la profundidad de la corrupción del sistema político, como la debilidad del Estado Federal.

Estos y otros efectos indeseables, como las muertes e incapacidades provocadas por alcohol adulterado mostraron la inadecuación de la enmienda a la prohibición y la estricta *Ley Volstead* para preservar los inamovibles «valores americanos». Como se comprobó era un esfuerzo inútil. Las luchas sociales desde los años noventa del siglo XIX habían demostrado que había conflicto social tanto entre los trabajadores inmigrantes como en los genuinos agricultores americanos pobres del sur, oeste y medio-oeste. Ni siquiera el reformismo progresista, la ofensiva anti-sindical y la prosperidad económica pudieron borrar en los años veinte una sociedad cada vez más plural. Había habido derrotas decisivas del sindicalismo y el radicalismo político después de la I Guerra Mundial y durante los años veinte, pero cambios sociales como las grandes migraciones de pobres blancos y afroamericanos al norte o la movilización bélica cambiaron las costumbres de las clases medias urbanas, hicieron aparecer otras luchas e incorporaron a la política nacional a la minoría negra, a las mujeres y a las minorías étnicas europeas.

Así, si hay algún legado de la prohibición es el recurso recurrente del movimiento conservador a la defensa de los «valores americanos» frente a las tendencias extranjerizantes, siempre que hay cambios rápidos y aumento de la inmigración masiva. Es así como desde mitad de los años sesenta el movimiento conservador asociado al partido republicano ha ido luchando contra los profundos cambios sociales y culturales de los años sesenta y setenta del siglo XX, contra la igualdad civil para la minoría negra en el sur, contra una inmigración masivamente de «color» desde

1965 y contra el Estado del Bienestar, fomentando las «guerras culturales» y la visión de «dos Américas enfrentadas», frente a la diversidad como definición esencial de la americanidad que desde el *New Deal* defienden los políticos radicales y progresistas.

Ficha técnica

Título original: *The Roaring Twenties*. País: EE.UU. Año: 1939. Duración: 106 min. (BN). Director: Raoul Walsh. Producción: Warner. Guión: Jerry Wald, Richard Macaulay, Robert Rossen. Música: Heinz Roemheld. Fotografía: Ernest Haller. Intérpretes: James Cagney, Humphrey Bogart, Priscilla Lane, Jeffrey Lynn, Gladys George, Frank McHugh.

LA CRISIS DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA. *CABALLERO SIN ESPADA* (FRANK CAPRA, 1939)

José-Vidal Pelaz López

Departamento de Historia Contemporánea.

Universidad de Valladolid

1. Frank Capra, su cine y su tiempo

En los años treinta del siglo xx Frank Capra se convirtió en el director más conocido y valorado de su tiempo. En esa década consiguió nada menos que tres Oscars como mejor director (1934, 1936 y 1938), y dos cintas cuyas consiguieron también el reconocimiento como mejor película. Entre 1935 y 1939 fue, además, presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de los Estados Unidos. Particularmente resonante fue el éxito de *Sucedió una noche* (*It Happened one Night*, 1934) que consiguió cinco Oscars: película, actriz, actor, guionista y director. Como recuerda el propio Capra «la única película en todos los años treinta así honrada»¹.

La cumbre de su éxito y popularidad coincidió con los años más duros de la Gran Depresión que azotó a los Estados Unidos desde 1929. La crítica, un tanto peyorativamente, acuñó el término *Capra-corn*, aludiendo a la cantidad

¹ Frank CAPRA: *El nombre delante del título*, T&B Editores, Madrid, 1999, pág. 211.

de palomitas que Frank Capra había sido capaz de vender en los cines donde sus filmes se proyectaban. Sus películas, de estilo inconfundible, — algunas de ellas ya clásicos indiscutibles — marcaron y estuvieron marcadas por aquella época de crisis. Capra ha sido visto desde entonces como el cineasta de la Depresión y el *New Deal* y «alternativamente cubierto de elogios por algunos por su iconografía humanista y denigrado por su sentimentalismo ingenuo por otros»².

En el contexto del sistema de estudios prevaleciente entonces en Hollywood, Frank Capra consiguió una notable capacidad de maniobra, llevando a cabo un auténtico «cine de autor», bajo la máxima «un hombre, un film». Así planteadas, sus películas recogían sus preocupaciones e inquietudes personales, pero a la vez consiguieron que millones de personas se vieran también reflejadas en la gran pantalla. Fue una extraña sintonía que duró tan solo unos años ya que después de la II Guerra Mundial el director iría progresivamente perdiendo el favor del público. Si, como dice Pierre Sorlin, una «película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época» en que se produce, «es una de las expresiones ideológicas del momento»³, el cine de Frank Capra resulta ser, sin duda, una pieza fundamental para intentar comprender mejor aquellos años de crisis en América.

Nacido en 1897 Francesco Rosario Capra emigró desde Sicilia a los Estados Unidos a la edad de seis años (1903)⁴.

² Michel CIEUTAT: *Frank Capra*, Edigraf, Barcelona, 1990, pág. 12.

³ Pierre SORLIN: *The Films in History. Restaging the Past*. Blackwell, Oxford, 1980. Citado por José M.^a CAPARROS LERA: *Cien películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 17.

⁴ Además de su autobiografía ya citada, y que constituye una obra de apasionante lectura para cualquier amante del cine, existen en castellano varios trabajos sobre Capra: Donald WILLIS: *Frank Capra*, Ediciones JC, Madrid, 1974; Michel CIEUTAT: *op. cit.*, y Ramón GIRONA: *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, 2008.

En Los Ángeles, donde se asentó la familia, Capra cursó estudios en el Instituto Tecnológico de California obteniendo el grado de ingeniero químico. En 1918 se enroló en el ejército como profesor, siendo licenciado en 1920 al contraer la gripe española. Ese año obtuvo la ciudadanía estadounidense. Tras probar fortuna con varias ocupaciones que incluyeron «el contrabando, el boxeo profesional, el bate y la pelota, o los timos», Capra encontró en el cine la forma de salir de la pobreza que le atenazaba a él y a su familia: «alfombra mágica, tejida con los bucles y los rizos de una prodigiosa piel de flexible plástico, cuyos filamentos llevaban el código genético de todas las artes del hombre, y desde la cual el abracadabra de la ciencia conjuraba las esperanzas, los temores, los sueños del hombre... ¡la alfombra mágica del CINE! Salté a la fama gracias a su magia»⁵.

Tras una etapa inicial en la que hizo de todo, desde pinitos como actor a escribir y dirigir gags para Harry Langdon, en 1928 pasó a la Columbia donde rodaría 25 películas hasta 1939. Sus primeras obras eran puro entretenimiento, sin ninguna base en la realidad, «escapistas», como él mismo las denominaría. Sin embargo, a partir de 1932 se operaría en Capra un cambio fundamental al toparse con la nueva realidad de un país sacudido por la crisis, muy diferente de los locos años veinte cuyo espíritu había venido retratando en sus anteriores cintas.

La industria del cine estuvo entre las últimas en sentir los efectos de la Depresión. Las películas eran una forma barata de diversión. «Para los buscadores de empleo, helados por

⁵ CAPRA: *op. cit.*, pág. 21. «Odiaba ser pobre. Odiaba ser un campesino. Odiaba ser un chico vendedor de periódicos gorrón atrapado en el mezquino gueto siciliano de Los Ángeles. Mi familia no sabía leer ni escribir. Yo quería salirme de aquello. Rápido. Busqué una forma, algo a lo que agarrarme, una pértiga que me catapultara de mi casoso hábitat de los que no son nada al rutilante mundo de los que son alguien».

el viento, que pateaban las calles, era el único refugio conveniente y barato para descansar sus pies y calentar sus cuerpos». Pero «en 1932 mucha gente ni siquiera podía permitirse monedas de diez centavos para divertirse un poco o estar cómodos. Las colas del paro reemplazaban a las colas de la taquilla». Las compañías empezaron a tener problemas económicos, se recortaron gastos y hubo despidos. «La realidad de los ciudadanos norteamericanos en 1932 era dura, deprimente y empeoraba. El talante que prevalecía era la desesperación»⁶.

Capra decidió no permanecer al margen de esta dramática situación. Junto con el guionista Robert Riskin preparó el guión de *La locura del dólar* (*American Madness*, 1932) «una de las primera películas de Hollywood que abordaron directa y abiertamente los miedos y el pánico de la Depresión»⁷. La película trataba sobre un director de banco que concedía créditos a sus conciudadanos, con el único aval de su confianza en la capacidad de estos para dinamizar la economía. Cuando más tarde, se propagaba el rumor de que el banco no era solvente, el director recibía la ayuda de aquellos a los que antes había prestado dinero.

A pesar de esta inicial muestra de compromiso social, en los cuatro años siguientes Capra vacilaría en el rumbo a tomar⁸. La Depresión aparece en sus largometrajes como trasfondo para comedias más o menos amables en las que

⁶ *Ibidem*, pág. 175.

⁷ *Ibidem*, pág. 176. Se dijo de ella que era propaganda a favor del *New Deal*. Pero Capra sostenía que lo que más impresionó del film fue la demostración de que «los cineastas americanos tuvieran la libertad artística de hacer una película sobre las faltas norteamericanas y pudieran mostrarlas libremente por todo el mundo» (pág. 177).

⁸ La propia industria del cine sentiría los efectos sociales de la crisis viéndose «atrapada en medio de la primera guerra laboral de Hollywood entre directores de estudios y talentos». Los productores no querían que sus empleados (actores, guionistas, etc.) se sindicaran. Tardaron 5 años en aceptar ese hecho. *Ibidem*, pág. 228.

se juega con los contrastes entre el mundo de los ricos y el de los pobres, de manera cordial y con un guiño hacia los más desfavorecidos, que siempre muestran más humanidad que los poderosos. Es el caso de *Dama por un día* (*Lady for a Day*, 1933) y de *Sucedió una noche* (1934), película en buena medida improvisada que supuso su consagración en Hollywood con un resonante —e inesperado— éxito de público y crítica⁹. Se trataba de una comedia en la que una rica heredera que viajaba de incógnito en un autobús de Miami a Nueva York terminaba enamorándose de un periodista sin un céntimo a la caza de una exclusiva.

Después de este notable triunfo Capra atravesó una crisis personal y profesional que duró varios meses. Tras llegar a lo más alto necesitaba nuevas metas estimulantes que dieran sentido a su carrera y a su vida¹⁰. Tras su recuperación, basada en buena medida en sus profundas convicciones religiosas, puso en marcha «el primero de una serie de filmes de orientación social» bajo el título *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)¹¹. El lar-

⁹ De esta época es también *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1932) y el proyecto frustrado sobre un ingeniero norteamericano que va a construir una presa a la URSS.

¹⁰ En sus memorias Capra cuenta que cayó enfermo y perdió 15 kg. Pudo tratarse de tuberculosis pero no estuvo claro. Un día recibió la visita de un hombrecillo miembro de la Iglesia de la Ciencia Cristiana, que le increpó llamándole cobarde. Le dijo que Hitler podía hablar a varios miles de personas durante unos minutos pero que Capra podía hacerlo durante dos horas a millones. «Y cuando usted no usa los dones con los que Dios le bendijo, es usted una ofensa a Dios y ... a la Humanidad», *Ibidem*, pág. 217.

¹¹ *Ibidem*, pág. 222. Fue «el primer film en el cual conseguí el más alto status cinematográfico: obligué a Cohn a colocar mi nombre delante del título: *Frank Capra: El secreto de vivir* (...) Todos mis filmes siguientes iban a llevar la misma posesiva marca de fábrica (...) Desde entonces mis guiones tomarían de seis meses a un año en ser escritos y reescritos; para integrar cuidadosamente —y sutilmente— ideales de entretenimiento en un relato importante (...) la idea, el corazón y la sustancia del film serían míos (...). Era el concepto *un hombre, un film* a punto de fructificar» (pág. 226).

gometraje contaba la historia de un hombre de pueblo que heredaba 20 millones de dólares en medio de la Gran Depresión. Cuando intentaba repartir su fortuna entre los más necesitados, sus familiares maniobraban para desposeerle de la herencia declarándole loco. Según Capra el gran mensaje de *El Secreto de vivir*, que por cierto le proporcionó su segundo Oscar como director, era:

«un hombre sencillo y honesto, acorralado por depredadores sofisticados, puede si lo desea, llegar hasta lo más profundo de sus recursos dados por Dios y surgir con todo el valor, ingenio y amor necesarios para triunfar sobre su entorno. Ese tema prevalecería en todos —excepto en dos— mis filmes posteriores. Era el grito de rebeldía del individuo contra ser pisoteado hasta verse reducido a pulpa por la masa: la producción en masa, el pensamiento en masa, la educación en masa, la política en masa, la riqueza en masa, la conformidad en masa»¹².

Su siguiente proyecto, de nuevo con Riskin como guionista, fue *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937) una fantasía oriental que planteaba la existencia de un último refugio para una humanidad desquiciada y angustiada por una guerra cada vez más inminente. Basada en la novela homónima de James Hilton, fue el proyecto más costoso hasta entonces de la Columbia, dos millones de dólares. La «propaganda antibélica» de *Horizontes* «agitó un avispero de comentarios políticos desde la extrema dere-

¹² *Ibidem*, pág. 226. Capra pensaba que podía ser demasiado provinciana, demasiado «pastel de manzana» americano, pero «sus escenas desternillaban tanto en Ulan Bator como en Allentown, Pensilvania. Evidentemente lo que repica en un corazón hará tañer la misma campana en todo el mundo». Para Shlomo Sand «*El secreto de vivir*, describe de un modo sobrecogedor el sentimiento de alienación del pueblo ante el galopante proceso de urbanización». SAND, Shlomo: *El siglo xx en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2004, pág. 42.

cha hasta la extrema izquierda»¹³. Por esas fechas, junto con Riskin realizó un viaje de tres semanas a la URSS donde tuvo ocasión de conocer a Eisenstein en «un destartado café georgiano en uno de los más destartados barrios de Moscú»¹⁴.

Después vino *Vive como quieras* (*You Can't Take it with you*, 1938), la historia de una excéntrica familia que buscaba la felicidad aislada del mundo circundante:

«Aquel heterogéneo grupo de *felices* hallaba el valor de hacer lo que la mayoría de norteamericanos deseaban en secreto poder hacer: consignar al olvido los martillos de la crisis —depresión, guerras, Hitler, Stalin—, y lo más importante, escapar de la moderna competencia despiadada que estrujaba al norteamericano medio en una vida de acumular riqueza y estándares de vida que nunca podría llevarse consigo»¹⁵.

La obra le reportó su tercer Oscar como director y el segundo a la mejor película. Se había convertido en el director más premiado y reconocido de la década.

¹³ CAPRA: *op. cit.*, pág. 245. «Por todo el mundo el espíritu humano estaba en horas bajas. La niebla de la ansiedad cubría el mundo con su manto. Como una enorme sanguijuela que no pudiéramos sacarnos de encima, la Gran Depresión todavía seguía chupando nuestras esperanzas. ¡Y había una guerra en España! Hitler se estaba armando, Stalin se estaba armando, Mussolini se estaba armando. Las naciones libres se estremecían, suspiraban e intentaban no pensar en todo aquello. El mundo estaba hambriento de algo que lo elevara; hambriento de rápidos ejemplos de cómo los individuos superan las amenazas (...) Ése era el trabajo que yo necesitaba: elevar el espíritu humano».

¹⁴ *Ibidem*, pág. 252. «Riskin estaba decepcionado. Había esperado más de la tan publicitada Utopía del socialismo, más bienestar para el pueblo en vez de grandes desfiles militares. Era un sincero pacifista. Pero yo, que había esperado poco, me marchaba más impresionado de lo que había anticipado» (pág. 256). Capra criticó sobre todo el ateísmo imperante en la Unión Soviética.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 228.

2. Frank Capra visita Washington

En 1939 Capra estaba en al cumbre del éxito y buscaba un nuevo proyecto en el que embarcarse. Joe Siström, uno de sus colaboradores le hizo llegar un resumen de dos folios de *El caballero de Montana*, un relato no publicado de Lewis R. Foster¹⁶. Así nacería *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), la primera película explícitamente política de Frank Capra. El guionista fue Sidney Buchman, un notorio comunista, dado que su habitual colaborador Riskin estaba ahora en la Metro intentando probar fortuna como director.

Capra y Buchman plantearon *Caballero sin espada* como la versión política de *El secreto de vivir*¹⁷. Sustituyeron al ingenuo Longfellow Deeds (Gary Cooper), inesperado heredero de una inmensa fortuna que viajaba a Nueva York, por el no menos candoroso Jefferson Smith (James Stewart), elegido inopinadamente senador de un estado indeterminado (desaparece la referencia a Montana del original) que debía desplazarse a Washington. Allí su inocencia chocaba frontalmente con las corruptelas de la vida política, encarnadas por el veterano senador Paine, encarnado por Claude Rains, un títere en manos de Taylor (Edward Arnold), empresario y cacique sin escrúpulos. En el camino el protagonista encuentra el amor en una mujer (Jean Arthur, que repetía un papel similar al de *El Secreto de vivir*) que primero intenta engañarle para luego otorgarle su apoyo y su corazón¹⁸.

¹⁶ Más adelante el propio Foster publicaría en forma de novela el guión de la película. Lewis R. FOSTER: *Caballero sin espada*, Barcelona, Editorial Planeta, 1949

¹⁷ La diferencia entre las dos «reside en la aparición por primera vez en la obra de Capra del fenómeno de la máquina política», CIUTAT: *op. cit.* pág. 189.

¹⁸ CAPRA: *op. cit.* pág. 313. Stewart y Arthur firmaron enseguida, «eran el equipo natural, el idealista completamente puro y la cínica secre-

En su autobiografía, Capra traza un curioso paralelismo entre él mismo y su héroe. Para entender mejor el punto de vista del senador novato Capra también recorrió Washington en un autobús turístico, tal y como hace Smith nada más llegar a la ciudad. Esas visiones «seguramente impresionarían al novato senador de Montana, como lo habían hecho con el pequeño muchacho campesino de California». También visitó el Senado: «Soy un estúpido ganso acerca de las cosas patrióticas, así que fue una cosa natural..., se me puso la carne de gallina»¹⁹. Incluso asistió a una conferencia de prensa en la Casa Blanca durante el rodaje. Los periodistas deseaban saber la opinión de Franklin Roosevelt sobre la Conferencia de Munich que se estaba desarrollando en aquellos momentos. Capra cuenta que en ese momento sintió un escalofrío y que se vio asaltado por la duda: «El canceroso tumor de la guerra estaba creciendo en el cuerpo político, pero nuestro héroe reformista deseaba llamar la atención del mundo hacia el grano de la corrupción en su nariz. ¿No era éste el momento menos adecuado para que yo hiciera una película sobre Washington?»²⁰. La respuesta la encontró visitando el Lincoln Memorial, «otro flacucho campesino que había venido a Washington..., y había salvado la Unión con sus ideales». Allí, según cuenta, vio como un chico de ocho años leía a un anciano las palabras del discurso de Gettysburg. La escena le impresionó vivamente:

«Abandoné el Lincoln Memorial con esta creciente convicción acerca de nuestro filme: cuanto más inse-

taria de Washington harta de la política, con un corazón de oro dormido». Claude Rains «tenía las cualidades artísticas, el poder y la profundidad necesarios para interpretar al idealista de torturada alma cuyos pies se han vuelto de arcilla». Para el empresario Taylor eligió a «mi villano favorito de templada sonrisa, Edward Arnold».

¹⁹ *Ibidem*, págs. 305 y 306.

²⁰ *Ibidem*, pág. 310.

gura está la gente en el mundo, cuanto más dispersas y perdidas se hallan sus duramente ganadas libertades en los vientos del azar, más necesitan una resonante afirmación de los ideales democráticos de Norteamérica. El alma de nuestro filme estaría anclada en Lincoln. Nuestro Jefferson Smith sería un joven Abe Lincoln, hecho a la medida de su simplicidad, compasión, ideales, humor e inmovible valor moral bajo presión»²¹.

Desaparecido el pánico se puso a la tarea. Filmó exteriores de Washington, y mil y un detalles del Senado: «paredes, manijas de las puertas, candelabros, etc., con una vara de medir en cada foto como parámetro de dimensión para los constructores de decorados del estudio»²². Su reconstrucción de la Cámara Alta norteamericana sería de una fidelidad sorprendente, casi tan sobresaliente como el virtuosismo de Capra para sacar partido cinematográfico de aquel imponente escenario²³. Desde el punto de vista argumental, *Caballero sin espada* se iba a convertir en un completo muestrario de los temas y preocupaciones permanentes en el pensamiento de Capra²⁴.

²¹ *Ibidem*, págs. 310-311. «Esa escena tiene que estar en nuestro filme, pensé. Debemos hacer la película aunque solo sea para escuchar a un niño leerle a Lincoln a su abuelo».

²² *Ibidem*, pág. 304. Contrató como asesor a Jim Preston, un experto periodista sobre el Senado. Este le informó de que «El modelo de senador de los Estados Unidos es 52 años de edad, metro ochenta de estatura, peso 78 kilos». En el casting debía parecer que llevaban allí tres legislaturas (pág. 307).

²³ Debía rodar a tres niveles: hemiciclo, tribuna y galería de prensa, en un pozo de cuatro lados lleno de centenares de personas. Para ello, Capra diseñó «una cámara múltiple, un método de rodaje de canales múltiples de sonido, que nos permitía, con solo un gran movimiento del equipo, filmar hasta media docena de escenas separadas antes de iniciar otro gran movimiento». *Ibidem*, pág. 325.

²⁴ Por otra parte *Caballero sin espada* ofrece, según la crítica cinematográfica, «la gama completa de todo lo que constituye el estilo de Frank Capra:

La película plantea una apasionada reivindicación del idealismo y de la inocencia. Jefferson Smith sostiene, al igual que hiciera su padre, que las causas perdidas son las únicas por las que merece la pena luchar. La inocencia del personaje, que proviene de la América profunda, rural, la auténtica América, contrasta vivamente con la malevolencia de los habitantes de la gran ciudad. El pueblo de Jacksonville del que procede Smith, al igual que el Mandrake Falls originario de Longfellow Deeds, se convierte en símbolo de la América originaria, pura, transmutada por la industrialización y la urbanización. El nombre del protagonista evoca, no de forma casual, al gran padre de la independencia norteamericana, Thomas Jefferson, que destacó por su propuesta de basar la riqueza de América en pequeñas explotaciones agrarias. Ese *agrarismo jeffersoniano*, recorre la película también bajo la forma de protección a la naturaleza: el nuevo senador desea establecer una reserva natural en unos terrenos en los que los especuladores quieren construir una gran presa²⁵. Frente a las complicaciones y las servidumbres de la vida urbana la película reivindica la naturalidad de la vida al aire libre. Smith quiere levantar un campamento para que chicos de toda clase y condición se unan mediante su amor a la naturaleza. Esta exaltación de la América rural se produce en un momento en el que el campo norteamericano se había visto duramente azotado tanto por la crisis económica como por los desastres climatológicos.

También se reivindican los valores tradicionales encarnados en la familia. Smith se declara continuador de la obra de

la perfección de los enlaces, la aceleración de la interpretación de los actores (...), la variedad de los ángulos, los planos largos que alternan con un montaje más rápido, la prioridad dada a los planos medios anchos sobre los planos cercanos (el encuadre democrático por excelencia), la narración resumida, obtenida por medios de los efectos de montaje (...). CIUTAT: *op. cit.*, pág. 192.

²⁵ GIRONA: *op. cit.*, pág. 261.

su padre, asesinado por defender sus ideas, mientras que su madre le mantiene unido a su pueblo y a su gente a través de esa simbólica mermelada que le envía periódicamente a Washington (y que Smith se propone compartir con Saunders). El film encierra también una particular visión de la mujer. Se proponen tres tipos femeninos. En primer lugar la madre, que encarna las raíces, el amor desinteresado, una viuda que ha sacado adelante a su hijo con no poco esfuerzo. Luego está Saunders, como prototipo de la mujer del siglo XX, liberada, trabajadora, que parece desear ser tratada como un camarada por los hombres, pero que en realidad añora tener un rol más tradicional y está dispuesta a dejarlo todo por amor. Y por último, la hija de Paine, bella, superficial y ególatra, que encarna lo peor de la corrupción de la ciudad.

Pero donde Capra pone un especial énfasis es en la infancia, evidente metáfora del futuro de Norteamérica. Es en los niños donde todavía se conserva el tesoro de la ingenuidad, la bondad y los verdaderos valores americanos. Jefferson Smith, trabaja con ellos, es instructor de *boy scouts*, los conoce bien. Es, en cierto sentido, un niño grande. Son los niños, los hijos del Gobernador, los que sugieren su nombre como candidato y convencen a su padre para que se enfrente al cacique del Estado. Su gran proyecto como senador va dirigido a ellos, e incluso propone que sean ellos mismos quienes lo financien a base de pequeñas aportaciones, una idea, por cierto, que parece inspirada en hechos reales sospechosamente similares²⁶.

²⁶ Franklin Roosevelt, víctima de la poliomielitis, creó en 1938 la Fundación Nacional para la Parálisis Infantil. Ese mismo año el locutor de radio Eddie Cantor pidió a los radioyentes que enviaran las monedas de 10 centavos que les sobrasen a la Casa Blanca para constituir un fondo contra la polio. Así comenzó la llamada *March of Dimes* y la Casa Blanca recibió millares de monedas enviadas por adultos y niños. El dinero obtenido se combinó con los fondos que aportaban los «bailes de cumpleaños», fiestas celebradas el día del cumpleaños de Roosevelt.

Finalmente, cuando todos abandonan a Jeff, sólo en su tarea de obstrucción parlamentaria, de nuevo los niños luchan por él, editando y repartiendo un periódico en el que se cuenta la verdad de lo que está ocurriendo. Probablemente el momento más dramático de la película sea aquel en el que los gánsters al servicio del cacique local, agreden a los *boy scouts*, para evitar el reparto de su prensa favorable a Smith²⁷.

En *Caballero sin espada*, hay también, por supuesto, una convencida defensa del sueño americano. Capra cree firmemente en *el American dream*, porque su propia historia (un emigrante siciliano que triunfa en la Meca del cine) era la confirmación viva de que tal milagro existía. América es la tierra de la libertad: «El único auténtico revolucionario es el hombre libre, y la revolución es libertad y la libertad es revolución»²⁸. Y también del individualismo: «Masa es un término que equivale a ganado..., inaceptable, insultante, degradante. Cuando veo una multitud, veo un conjunto de individuos libres: cada uno de ellos una persona única; cada uno un rey o una reina; cada uno una historia que podría llenar un libro; cada uno una isla de dignidad humana»²⁹. Libertad e individualismo son la base de la nación americana desde sus orígenes. Una nación, de pioneros, forjada en la lucha constante en la frontera (de nuevo las pequeñas comunidades rurales). Jefferson Smith es la perfecta encarnación de ese espíritu.

Hay en Capra una tendencia evidente a mitificar la historia de Estados Unidos a través de la exaltación de sus grandes hombres. En *El secreto de vivir*, Deeds rinde ho-

²⁷ No debemos pasar por alto que en aquellos momentos Capra atravesaba un momento personal muy difícil tras la muerte de uno de sus hijos tras una operación de amígdalas.

²⁸ CAPRA: *op. cit.*, pág. 432.

²⁹ *Ibidem*, pág. 287.

menaje a la tumba de Ulysses Grant, «un granjero de Ohio convertido en presidente». Smith busca su inspiración en Lincoln. También, por supuesto en Jefferson, nombre de pila del protagonista al que Capra intencionadamente añade el muy popular apellido de Smith, sugiriendo que en América hay muchos más como él. Tampoco parece casual que el apellido del senador interpretado por Claude Rains, sea Paine, transparente alusión al autor del *Common sense*. Los ecos del pasado, la historia en definitiva, resuenan constantemente en esta película, como voces que hablan directamente al alma de los personajes, recordándoles el sagrado legado que deben preservar para el futuro³⁰.

Y así llegamos al nudo central de la película: esa herencia de los padres fundadores está en peligro. Con *Caballero sin espada*, Capra ha aumentado notablemente el nivel de su compromiso. No es solo que el sistema capitalista genere enormes desigualdades entre ricos y pobres, algo ya expuesto de forma tremendamente explícita en *El secreto de vivir*. Ahora Capra, lleva su crítica al terreno político denunciando la corrupción que impera en las altas esferas, en el *sancta sanctorum* de la democracia, en el Senado de los Estados Unidos. Una corrupción, por cierto, que también tiene su origen en los poderes económicos, en los empresarios sin escrúpulos que compran voluntades políticas para sus oscuros fines. Ese maridaje entre política y negocios está encarnado en la relación de Paine con Taylor. En tiempos el veterano senador había sido un hombre honrado, otro Jefferson Smith, que habría acabado claudicando ante las presiones del capital. Por contraposición destaca la figura del presidente del Senado, que mantiene

³⁰ En alguna ocasión Capra pensó hacer una película de tema histórico, por ejemplo sobre la epopeya de Washington en Valley Forge, pero su instinto le decía: «¡Alto chico!. Tu especialidad son los norteamericanos contemporáneos». *Ibidem*, pág. 347.

la dignidad y se comporta de manera ecuánime ante las presiones de que es objeto³¹. No obstante, la imagen que proporciona la clase política cuando, tanto republicanos como demócratas, deciden ponerse de acuerdo para boicotear a Smith, es la de una casta endogámica temerosa de perder sus privilegios, reacia a cualquier crítica o atisbo de renovación.

Por supuesto, del mismo modo que reivindicaba una América casi utópica, con una historia mitificada, Capra también defiende una democracia idealizada. La película parece sugerir que la corrupción es un fenómeno exclusivamente del presente, que ha surgido de la degeneración progresiva de unos ideales, como si en tiempos de Washington, Jefferson o Lincoln no hubiera existido tal problema. Probablemente la insistencia de Capra en esta idea, —como hará con más fuerza aún en su siguiente proyecto, *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941)— no partiera de la ingenuidad de pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor. Más bien arrancarían de la reflexiva consideración de que la democracia debería rearmarse moralmente ante el poderoso enemigo que acechaba para explotar las debilidades del sistema. Un adversario como no había existido durante toda la historia de la República, el fascismo: «Los éxitos del brazo fuerte de Hitler contra la democracia estaban creando escuela. En toda Norteamérica surgían pequeños *führers* que proclamaban que la libertad era algo débil, estéril, pasado»³². Ese es el sentido de la escena del film en

³¹ Para interpretar ese papel mandaron el guión a Edward Ellis y se lo devolvió indignado y humillado, su guión apenas tenía 20 palabras. Capra no quería un gran actor, quería un rostro «un recio rostro norteamericano. Eligió a Harry Carey, veterano actor cowboy. «¿Interpretará a un vicepresidente para mí?, me preguntó Capra. No lo sé. Nunca he visto uno en las noticias». *Ibidem*, pág. 315.

³² *Ibidem*, pág. 349.

la que H.V. Kalterborn, famoso comentarista político internacional de la CBS, se interpreta a si mismo narrando la gesta de Smith y haciendo un comentario acerca de que los embajadores de las potencias fascistas están en la tribuna del Senado contemplando lo que no pueden ver en sus propios países: «La democracia en acción»³³. Por eso, porque considera que la democracia, como decía Churchill, es el menos malo de los sistemas, Capra en su película salva al sistema (la película incluye una auténtica lección didáctica del funcionamiento del Senado), condenando a los individuos que lo ponen en riesgo. E incluso da una segunda oportunidad al cínico Paine para que se redima contando la verdad e intentando suicidarse.

Junto a los políticos venales y los empresarios sin escrúpulos, los periodistas no salen mucho mejor parados. El cuarto poder, una prensa libre es fundamental para el ejercicio de una democracia real. En *Caballero sin espada* los periodistas, o bien forman parte de la maquinaria de Taylor en el estado natal de Jeff, o bien constituyen un cínico grupo dedicado a frecuentar el bar del Senado, incapaces ya de distinguir una buena causa³⁴. Su reacción final, espoleados por la enamorada Saunders (que significativamente había dejado el periodismo activo para formar parte del gabinete de prensa de un político), abre una puerta a la esperanza, si bien su actitud no influye para nada en el feliz desenlace.

Otras cuestiones no menores en *Caballero sin espada*, también comunes en el cine de Capra son la redención (quien comete un error puede enmendarse, tanto Jeff como Saunders o Paine tienen una segunda oportunidad), el sacri-

³³ GIRONA: *op. cit.*, pág. 266.

³⁴ En un momento del film Smith increpa a los periodistas: «¿Por qué no le dicen ustedes la verdad a la gente? « A lo que responden: «Somos los únicos honrados con respecto a los votantes. A nosotros no nos tienen que elegir como a los políticos».

ficio (Jeff se entrega casi a un acto de autoinmolación *crítico* en defensa de lo que el cree) o el amor al prójimo³⁵.

Tras algunos ajustes, después de los pertinentes pases previos³⁶, *Caballero sin espada* se estrenó en el Club de Prensa de Washington, en Constitution Hall, el 16 de octubre de 1939. Hitler había invadido Polonia apenas hacía mes y medio. Asistieron 4.000 personas incluyendo congresistas, militares, intelectuales y periodistas. El senador de Montana se colocó estratégicamente cerca del matrimonio Capra. A los dos tercios del film, la gente empezó a marcharse. El estreno resultó todo un fracaso. Reflexionando sobre lo sucedido, Capra escribiría que con su película había cometido un doble pecado: «mostrar que la corrupción podía alzar su fea cabeza en la augusta Cámara del Senado» y «reflejar a uno de los miembros de su propio Club de Prensa como alguien demasiado aficionado al zumo de uva»³⁷.

³⁵ «Lo que las iglesias de todo el mundo predicaban a apáticas congregaciones, mi lenguaje universal del cine podía transmitir de una forma mucho más entretenida a las audiencias cinematográficas, si podía demostrar que la ley espiritual de Cristo puede ser la fuerza sustentadora mas poderosa de la vida de cualquiera». CAPRA: *op. cit.*, pág. 288.

³⁶ Decidió grabar en audio los pases previos para luego volver a montar la película. «Donde el filme suscitaba interés, el público guardaba silencio, atraído. Donde era aburrido o largo, oía toses, agitar de pies, ruido de las bolsas de cacahuetes (...) Algunas buenas líneas se perdían en las carcajadas. Recogíamos muchas risas añadidas alargando el filme entre gags». Rehacían el montaje con cada grabación hasta que encajara como un guante en las reacciones del público. *Ibidem*, pág. 329.

³⁷ Fue un estreno accidentado. A los 20 minutos se produjo un problema de sonido, Capra fue a la sala de proyección y se dio un fuerte golpe en la cabeza. Luego en un cocktail con la prensa le «menospreciaron, zahirieron, se burlaron, calumniaron y rasgaron mi persona de arriba abajo como un villano denigrador de Hollywood». Los periódicos, escribiría años después Capra, «podían hacer y deshacer senadores, podían influenciar las elecciones, podían exponer la corrupción de las altas esferas. Pero dejemos que Hollywood se atreva a sugerir que un senador era una foca amaestrada para la máquina política, o se atreva a mostrar públicamente uno de sus

A pesar de este fiasco la película funcionó muy bien en taquilla y la crítica especializada la alabó³⁸. Pero lo fundamental fue que abrió un agrio debate sobre si el film hacía un buen o mal servicio a los ideales norteamericanos de democracia. Con la guerra recién comenzada en Europa los Estados Unidos estaban divididos entre los partidarios de participar o aislarse.

«Y en medio de este caos llega a nuestras pantallas un joven idealista para iniciar una lucha de un hombre solo, no contra Hitler o sus *panzers* o su teoría del superhombre, sino contra la corrupción de nuestras propias altas esferas. De nuevo estamos divididos. Algunos dicen: «Jeff Smith es un idiota subversivo; está demostrando que Hitler tiene razón». Otros: «Jeff Smith es un patriota. Nos está mostrando que tenemos algo querido y precioso por lo que luchar»³⁹.

Para Capra el mensaje estaba muy claro: «¿Acaso no saben que Norteamérica es la envidia y la esperanza de europeos, asiáticos y toda la demás gente pateada del mundo,

propios miembros en Washington como algo menos que un parangón de virtud y sabiduría, y Hollywood sufrirá toda la furia de su mayestático rencor. Evidentemente el Club de Prensa Nacional envidiaba y temía al cine como un creador de opinión rival» *Ibidem*, págs. 334-335.

³⁸ Fue nominada en once categorías a los premios Oscar. Tan solo ganó el de historia original (Foster). Fue el año de *Lo que el viento se llevó* (se llevó 10 estatuillas). Para Capra la moraleja estaba clara: «No hagas la mejor película que hayas hecho nunca el día en que alguien haya hecho *Lo que el viento se llevó*», *Ibidem*, pág. 350.

³⁹ *Ibidem*, pág. 339. El senador Byrnes de Carolina del Sur, llamó a la película «ridícula..., exactamente el tipo de cuadro que a todos los dictadores de los gobiernos totalitarios les gustaría que sus súbditos creyeran que existe en una democracia» (pág. 338). Joseph Kennedy, embajador de Estados Unidos en Londres, mandó una carta a Cohn diciendo que «se había visto decepcionado; que ridiculizaba la democracia; que sería un golpe irreparable al prestigio norteamericano en Europa; que podría ser considerado como propaganda a favor de las potencias del Eje» y pedía que la Columbia la retirara de la distribución y exhibición por Europa (pág. 343).

precisamente porque podemos crear personajes como Mr. Smith y mostrárselos a todos los ciudadanos normales?»⁴⁰. *Caballero sin espada* fue el último film de habla inglesa que pudo verse en los cines de Francia antes de la llegada de los alemanes. En un pueblo francés la pasaron treinta días seguidos hasta que los nazis la prohibieron. Según Capra, allí sí entendieron el mensaje, era un canto a la libertad.

3. Capra en perspectiva

El ciclo de películas comprometidas social y políticamente de Capra se extendió hasta 1948. La siguiente fue *Juan Nadie*, una denuncia mucho más explícita de los peligros del fascismo. Un fracasado jugador de béisbol (de nuevo Gary Cooper) aceptaba liderar un movimiento popular (los clubs Juan Nadie) que debía regenerar la vida política, si bien en realidad estaba siendo manipulado sin saberlo por un empresario ambicioso y criptofascista (de nuevo Edward Arnold). Tras Pearl Harbor, Capra fue reclutado por el general Marshall para realizar y producir la serie de documentales *¿Por qué luchamos?* (*Why we Fight*, 1942-1945). El séptimo de la serie, *La guerra llega a América* (*War Comes to America*, 1945), encerraba toda una lección de historia, la visión que Capra tenía de la historia de Estados Unidos como una lucha constante por la libertad: un país y una idea que se necesitaban mutuamente para sobrevivir. Tras el conflicto rodó *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946), probablemente su mejor película. Habitualmente se la ha despachado como un modelo del cine bienintencionado y «navideño». Sin em-

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 340.

bargo, la amargura que destilan algunos de sus pasajes apenas queda compensado por el optimista y un tanto forzado *happy end*. El film estaría destinado a transmitir esperanza y fe en el ser humano y también en la democracia y la libertad en un momento en que, tras la desaparición del totalitarismo nazi, otra forma de tiranía, la comunista, amenazaba en el horizonte. En sus memorias Capra afirma sin dudar: «Era la historia que había estado buscando durante toda mi vida!»⁴¹.

El largo ciclo se cerró con *El Estado de la Unión* (*State of the Union*, 1948) en la que Spencer Tracy encarnaba a Grant Matthews, «un industrial norteamericano muy rico que deseaba poner sus conocimientos y sus ideales sobre la democracia al servicio de un gobierno mejor»⁴². Las maniobras de los políticos profesionales le alejaban progresivamente de sus principios, por lo que, en un último gesto de coherencia y honradez, decidía retirar su candidatura a la presidencia de los Estados Unidos. *El Estado de la Unión* incidía en los mismos temas que *Caballero sin espada*, singularmente en los males de la política profesional, aunque esta vez sugería que la solución, en vez de ser un inocente *boy scout* de Montana, podría ser un empresario idealista que representara lo mejor del espíritu emprendedor americano. A pesar de que el presidente Truman asistió al estreno y al parecer disfrutó con la película, su acogida fue bastante tibia en medio de la caza de brujas que se había desencadenado ya en Hollywood⁴³.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 433.

⁴² *Ibidem*, pág. 446. De nuevo obsérvese el homenaje a Ulysses S. Grant en el nombre del protagonista.

⁴³ COMA, Javier: *Las películas de la caza de brujas*, Notorius Ediciones, Madrid, 2007, págs. 58-59. El rodaje desde 29-9 al 6-12 de 1947, corrió paralelo a las citaciones y audiencias del HUAC en Washington y a las reuniones de ejecutivos de la industria que alumbraron las listas negras.

A partir de 1950 la carrera de Capra se fue diluyendo lentamente. Tan solo rodaría cuatro películas más, dos de ellas *remakes*⁴⁴. Entre 1952 y 1958 trabajó para la televisión haciendo documentales científicos. El cine había cambiado, los buenos sentimientos parecían no tener cabida ante un público ávido de emociones fuertes⁴⁵. En 1961, de mala gana, «sobrepasado como estaba por la evolución de Hollywood, desplazado como se sentía por los sucesos de la época», abandonó definitivamente el mundo del celuloide⁴⁶. Tras la publicación de su autobiografía en 1971, Capra comenzó una nueva etapa en su vida, dedicada a reivindicarse a sí mismo y a su obra, a menudo menospreciada como «cine de estudio» en la época del llamado «cine de autor». El título de sus memorias: *Frank Capra. El nombre delante del título* constituía toda una declaración de intenciones. En la época de la tiranía dorada de los estudios, Capra había sido Capra, no un mero artesano bien pagado. Su estilo formal y sus preocupaciones morales formaban una obra tan compleja como coherente. Falleció el 3 de septiembre de 1991.

Se ha discutido mucho sobre el sentido de las películas de Capra, intentando discernir hasta que punto apoyaron o no al *New Deal*, e incluso si son una apología de la democracia o una denuncia de la misma. Comencemos por decir que las relaciones del mundo del cine con la ad-

⁴⁴ *Lo quiso la suerte* (*Riding High*, 1950) —un *remake* de *Estrictamente confidencial* (*Broadway Bill*, 1934)—, *Aquí viene el novio* (*Here Comes the Groom*, 1951), *Millonario de ilusiones* (*A Hole in the Head*, 1959) y *Un gángster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*, 1961) —*remake* de *Dama por un día* (*Lady for a Day*, 1933)—.

⁴⁵ «El marques de Sade copó los años sesenta (...) casi todo es rastro: glorificación de la gente mezquina o disculpa de la gente brutal. Ha desaparecido el poder de la moralidad, del valor, de la belleza, de la gran historia de amor», CAPRA: *op. cit.*, pág. 563.

⁴⁶ CIEUTAT: *op. cit.*, pág. 13.

ministración Roosevelt fueron ambivalentes. A los sectores izquierdistas les gustaba la administración demócrata, mientras que a la patronal no, ya que las leyes antitrust les perjudicaban claramente. Es el caso de la famosa sentencia Paramount, cuya conclusión obligaría a las *majors* a separar producción de distribución y exhibición y que supuso el comienzo del fin del sistema de los estudios⁴⁷. Pero también dentro de la patronal hubo diferencias, por ejemplo entre los Warner, que apoyaban claramente el *New Deal* y Harry Cohn, el dueño de la Columbia, para la que Capra hizo la mayor parte de sus películas, que era un destacado opositor a la política presidencial⁴⁸.

En sus discursos Franklin D. Roosevelt apelaba frecuentemente al ciudadano común (*average citizen*), y a la vuelta a los valores tradicionales (*old moral values*) como forma de solventar la pavorosa crisis que sacudía a América⁴⁹. Tampoco eran infrecuentes las referencias a los excesivos beneficios y a los excesos del capitalismo. En este sentido se puede detectar una sintonía con las preocupaciones caprianas, si bien podría decirse que en una época de depresión como aquella, similares críticas al sistema eran compartidas por muchos. Asunto bien distinto eran las soluciones que cabía dar a tal situación. Y ahí probablemente es donde Capra y Roosevelt divergían. Los planteamientos del *New Deal*, que defendía una mayor intervención del Estado en todos los órdenes de la vida, chocaban frente al individualismo exaltado de Frank Capra. Por otro lado,

⁴⁷ El Gobierno federal plantearía una demanda en 1938 basándose en las leyes antimonopolio. El Tribunal Supremo dictó sentencia definitiva en 1948. VVAA: *Historia general del cine. Vol VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Cátedra, Madrid, 1996, págs. 46-48.

⁴⁸ Sobre las relaciones del cine con el *New Deal* puede verse *Ibidem*, págs. 15-41.

⁴⁹ GIRONA: *op. cit.*, pág. 227.

las críticas que su cine destilaba contra una clase política que había patrimonializado el poder, podrían aplicarse perfectamente a Roosevelt y a su partido⁵⁰. La hostil reacción de Washington en el estreno de *Caballero sin espada*, apoyaría la idea de que ni republicanos ni demócratas se sintieron muy satisfechos con el retrato que Capra hacía de ellos.

Todo esto vendría a avalar la tesis de que en realidad las películas de Capra no son políticas sino más bien «anti-políticas», en el sentido de considerar que la solución a los problemas reales de la gente no podría llegar nunca gracias a la política, entendida como una ocupación profesional que habría degenerado en una casta corrupta. La recuperación del país vendría de la mano de la sociedad civil, verdadero músculo de América. Jefferson Smith, John Doe y Grant Matthews, los tres héroes de Capra que intentan transformar el mundo político, fracasan en su empeño de manera lamentable, topándose con la hostilidad del *establishment*. El Conway de *Horizontes perdidos*, prefiere retirarse a Sangri-La, dando también la batalla por perdida. Este mensaje un tanto desencantado es lo que llevó a algunos a presumir ciertas simpatías de Capra hacia el comunismo. Ello se vería corroborado por el hecho de que varios de sus colaboradores eran comunistas, y más concretamente Sidney Buchman, guionista de *Caballero sin espada*⁵¹. La verdad es que, de no ser por sus últimos cinco minutos de metraje «podríamos aventurarnos a afirmar que

⁵⁰ En 1940 Roosevelt rompía la tradición comenzada con Washington de no superar los dos mandatos presidenciales. Fue elegido en cuatro ocasiones (1932, 1936, 1940 y 1944) y murió en el ejercicio del cargo. En 1951 una enmienda constitucional impediría que esta situación volviera a repetirse limitando definitivamente a dos los mandatos.

⁵¹ Sobre Buchman puede verse COMA, Javier: *Diccionario de la caza de brujas*, Inédita Editores, Barcelona, 2005, pág. 64.

la película ilustra una tesis marxista de sobra conocida: en una democracia liberal, y más concretamente en la democracia norteamericana, el gran capital siempre tendrá la última palabra»⁵². De hecho, Buchman protestó vivamente ante la conversión final de Paine y su intento de suicidio: «era una idea idiota y luché para evitarla sin éxito. De golpe, uno se halla en un irrealismo total»⁵³.

Habitualmente se sugiere que las películas de Capra son cuentos de hadas con final feliz, pero también cabría interpretarlas como pesadillas con desenlaces muy forzados⁵⁴. A Deeds le quieren declarar loco, Doe está al borde del suicidio, Smith sufre un colapso mientras defiende su honestidad ante un Senado indiferente, rodaron nada menos que cinco finales para *Juan Nadie*, mientras que en *Qué bello es vivir* el protagonista se ve envuelto en una pesadilla transportado a un mundo que ya no es el suyo... Y evidentemente, Buchman estaba en lo cierto, el final de *Caballero sin espada* no se sostiene. La fuerza desplegada en la película para mostrar el mundo corrupto de Washington no se ve contrapesada por los escrúpulos morales de última hora de Paine. Capra retrata un mundo demasiado real⁵⁵. Como

⁵² SAND: *op. cit.*, págs. 43-44.

⁵³ GIRONA: *op. cit.*, pág. 269.

⁵⁴ Capra decía que había dos tipos de directores: los pesimistas, «la escuela del cubo de basura, porque sus filmes pintan la vida como un callejón lleno de gatos arañando las tapas de los cubos de basura, y al hombre como menos noble que la hiena» y los optimistas a los que los pesimistas consideran «sensibleros sentimentalistas, y cursis pergeñadores de finales felices» CAPRA: *op. cit.*, pág. 178.

⁵⁵ Barajó otro final más largo en el que Jeff se encontraba con Paine en su estado natal y aparecían la madre y Saunders. Pero finalmente decidió cortar en el clímax de la película y no alargarla innecesariamente. En realidad todo el argumento se basa en un clamoroso contrasentido. Taylor y Paine intentan acabar con Smith demostrando que los terrenos donde se va a construir la presa son del propio Smith. Lo que parece pasar inadvertido es que, si así fuera, el problema estaría solucionado, ya que Smith entonces

apunta Shlomo Sand: «La tensión que se respira en el cinta nace de la contradicción entre el ideal que está en la base del liberalismo y la deformación de este ideal que se produce en la realidad. Para acabar con esta tensión, la imaginación popular precisa de un *happy end*: la victoria final del auténtico representante del pueblo provoca una catarsis que refuerza la democracia norteamericana en tiempos de crisis»⁵⁶.

A partir de 1947 con el Comité de Actividades Antiamericanas husmeando en Hollywood, la situación se volvió peligrosa para Capra, toda vez que para las mentes poco sutiles del HUAC, la identificación entre el comunismo, liberalismo, *New Deal* y «antiamericanismo» era casi un hecho probado. Tras el estreno de *El Estado de la Unión*, realmente una película muy valiente en aquellas circunstancias, la prensa de Hearst escribió que algunos de los comentarios de los protagonistas «no parecerían fuera de lugar en *Izvestia*»⁵⁷. En 1951 el FBI abrió una investigación a Capra, ante su comprensible consternación: «¿YO? ¿Un enemigo de este país? Infiernos, antes me pegaría un tiro»⁵⁸. Tras numerosas gestiones, fi-

podría perfectamente donarlos para hacer el famoso campamento juvenil y Taylor se arruinaría. Por otra parte, no se sabe que pretende Jeff Smith con la obstrucción parlamentaria: ¿ganar tiempo?, ¿que se desvele la verdad?, ¿que Paine confiese?

⁵⁶ SAND: *op. cit.*, pág. 44.

⁵⁷ Todo el episodio en COMA, Javier: *Diccionario de la caza de brujas*, *op. cit.*, pág. 71, y en *Las películas de la caza de brujas*, *op. cit.*, pág. 59. El FBI investigó a Capra por su viaje a la URSS en 1937, por su responsabilidad en *The Battle of Russia*, (de la serie *Why we Fight*) y porque dos integrantes de los *Diez de Hollywood* habían trabajado con él: Dalton Trumbo, que intervino en la redacción de una de las versiones de *¿Qué bello es vivir!*, y Herbert Biberman, que había colaborado, sin acreditar, en el guión de *Horizontes perdidos* GIRONA: *op. cit.*, págs. 67-68.

⁵⁸ CAPRA: *op. cit.*, págs. 485-487. Su abogada le dijo: «Trabaja duro, trabaja rápido. Escarba hechos y cifras..., todas las cifras; tus donaciones,

nalmente su expediente fue «blanqueado», no sin antes pasar por el embarazoso trámite de dar algunos nombres, por otra parte perfectamente conocidos ya por las autoridades⁵⁹.

Visto con la perspectiva que proporciona el tiempo, la grandeza de las películas de Capra reside precisamente en que no pueden interpretarse en términos políticos. «Se hicieron para un público vagamente definido, no para un partido o una ideología. Rompe las reglas políticas y mezcla las ideologías»⁶⁰. Capra planteaba los problemas de la América de su tiempo, —desesperación, crisis, depresión, amenaza fascista, guerra— pero no ofrecía soluciones políticas, sino personales, humanas, basadas en su incommovible fe religiosa⁶¹. La única esperanza real no provenía de la política sino del interior del individuo:

«Mis filmes deben permitir que todo hombre, mujer o niño sepa que Dios les quiere, y que yo les quiero, y que la paz y la salvación se convertirán en una realidad

tus actividades durante los últimos veinte años. Quienes son tus amigos, una lista de referencias. Y golpea duro. Muéstrate furioso. Es tu mundo el que está siendo destruido, no el suyo...». Preparó «un tomo de 220 páginas de hechos, cifras, nombres y cartas, que rebatían todas las acusaciones y lo enviamos a Washington».

⁵⁹ Capra habría facilitado el nombre de tres guionistas: Sidney Buchman, Michael Wilson (que había colaborado también en el guión de *¡Qué bello es vivir!*) y Ian McLellan Hunter. «Los tres eran, no obstante, ya conocidos por el Comité de Actividades antiamericanas» GIRONA: *op. cit.*, pág. 68.

⁶⁰ WILLIS, Donald: *Frank Capra*, Ediciones JC, Madrid, 1974, pág. 16.

⁶¹ «El extraordinario entusiasmo del público con las películas de Capra no se debe tanto a la crítica contra el poder que contienen algunas de sus cintas como al acierto a la hora de plasmar un ideal de comunidad humana y cálida (...) la fidelidad, la buena vecindad, la cooperación, una viuda sencilla y modesta y la ausencia de corrupción, valores y prácticas que habían entrado en crisis con la modernización económica y política» SAND: *op. cit.*, pág. 45.

solamente cuando todos aprendan a amarse los unos a los otros (...) Puede parecer tonto, pero la idea subyacente de mis películas es en realidad el sermón de la Montaña»⁶².

Capra comprendió que el sistema democrático no era perfecto, como ninguna obra humana lo es, y tuvo el valor de denunciarlo en una época en la que la democracia estaba acosada por sus dos grandes enemigos: fascismo y comunismo. Eso le atrajo la hostilidad de muchos que pensaron que estaba haciendo el juego al totalitarismo. Pero Frank Capra consideraba que su responsabilidad como ciudadano para mejorar el sistema que tanto alabara Tocqueville, pasaba precisamente por denunciar sus carencias y limitaciones. En definitiva, que en el sistema democrático basado en un mecanismo de contrapoderes, el cine también podía desempeñar un papel. Las críticas hechas de buena fe deberían contribuir a fortalecer las instituciones. Eso procuró una inmensa aceptación popular a sus películas, pero también la incomprensión y hasta el rechazo de la clase política y empresarial que se vio retratada demasiado fielmente en la gran pantalla⁶³.

⁶² CAPRA: *op. cit.*, pág. 432.

⁶³ «*Caballero sin espada* pretende ilustrar y poner en un primer plano de la vida norteamericana el espíritu democrático que Alexis de Tocqueville había definido tan acertadamente cien años atrás: una democracia descentralizada, donde la distancia entre electores y elegidos es mínima; una sociedad civil igualitaria, cuyas instituciones gozan de una gran libertad frente al poder del Estado; un individualismo autónomo y ajeno a los dictados de una administración determinada, gubernamental o local. En los años treinta, la democracia norteamericana aún estaba lejos de alcanzar este ideal. Varios polos de poder amenazaban con resquebrajarla: las grandes empresas, por una parte, y la administración burocrática del *New Deal* por la otra, estaban erosionando los cimientos del sistema y ponían en peligro el pluralismo que había permitido su aparición». SAND: *op. cit.*, págs. 42-43.

Ficha técnica

Título original: *Mr. Smith goes to Washington*. País: EE.UU. Año: 1939. Duración: 130 min. (BN). Director: Frank Capra. Producción: Frank Capra para Columbia Pictures Corp. Guión: Sidney Buchman, basado en la narración *The gentleman from Montana* de Lewis R. Foster. Música: Dimitri Tiomkin. Fotografía: Joseph Walker. Montaje: Gene Havlick y Al Clark. Dirección artística: Lionel Banks. Intérpretes: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Edward Arnold, Guy Kibbee, Thomas Mitchell, Eugene Palette, Beulah Bondi, H.B. Warner, Harry Carey, Astrid Allwynn.

EL MANANTIAL, UNA APOLOGÍA DEL INDIVIDUALISMO NORTEAMERICANO

José Luis Sánchez Noriega

Departamento de Historia del Arte III.
Universidad Complutense de Madrid

1. Ficciones para conocer la realidad histórica

El ciclo dedicado a Estados Unidos en las XI y XII Jornadas *La historia a través del cine* ha ofrecido un análisis de ocho títulos muy dispares del cine norteamericano, tanto por el género como por la temática o el trasfondo histórico reflejado. Pero lo más llamativo de este ciclo es que, con la excepción de la primera película, *Glory* (Edward Zwick, 1989), no obedece a los cánones habituales del cine histórico o del cine que evoca o reconstruye sucesos históricos.

Frente al habitual recurso a películas que tratan acontecimientos concretos de cierta trascendencia histórica o que recrean las vidas de figuras de políticos o líderes sociales, este ciclo se compone de películas de ficción —por tanto, que narran sucesos inventados— donde el trasfondo histórico, el contexto social o las ideas puestas de manifiesto a través de personajes imaginados son relevantes para comprender aspectos esenciales, permanentes, de una sociedad o de un estado; es decir, que la no historicidad de los argumentos no impide —antes al contrario, facilita— la reconstrucción de una determinada época histórica, más

en el trasfondo ideológico o político que en sucesos concretos. En el caso que nos ocupa no cabe duda de que *El manantial* es una película que, con su apología del individualismo, de la primacía del individuo sobre la sociedad, explicita un componente muy específico de la sociedad norteamericana; de hecho, por ejemplo, ese componente explica el incuestionable derecho de cualquier ciudadano a poseer armas de fuego, por más que para un europeo ese derecho indiscriminado sea desproporcional respecto a la defensa personal que se quiere resolver con las armas y, en definitiva, constituya un factor que aumenta los episodios violentos y la criminalidad en la sociedad.

Digámoslo ya de entrada: *El manantial* es una defensa a ultranza de los principios particulares del sujeto, de la voluntad libérrima del individuo, de la expresión incondicionada de la personalidad... frente a las coacciones y restricciones de toda clase que impone la sociedad, cuya masa anónima estaría constantemente tentada de exigir sacrificios al sujeto en beneficio de la colectividad. En este más que grosero maniqueísmo, el ciudadano individual se asemeja al incauto tipo del optimismo pedagógico de Jean-Jacques Rousseau: un ser bueno por naturaleza a quien la sociedad pervierte. En el relato de Ayn Rand y King Vidor hay un discurso donde se explicita esta ideología del individualismo radical; es el momento en que el arquitecto protagonista, Howard Roark, se defiende ante un tribunal por haber destruido unos bloques de viviendas en cuya realización habían sido traicionados sus planos. Tras subrayar las zancadillas que la sociedad pone a los creadores («Todos los nuevos inventos eran denunciados y recusados, pero los hombres con visión de futuro siguieron adelante, lucharon, sufrieron y pagaron por ello, pero vencieron»), dice Roark: «Fíjense en la historia: todos los grandes logros han surgido del trabajo independiente de mentes independientes. Y todos los horrores y destrucciones, de los intentos de obli-

gar a la humanidad a convertirse en robots sin cerebros y sin almas, sin derechos personales, sin ambición personal, sin voluntad, esperanza o dignidad. Es un conflicto antiguo. Tiene otro nombre: lo individual contra lo colectivo. (...) Nuestro país, el más noble de la historia del hombre, tuvo su base en el principio del individualismo, el principio de los derechos inalienables. Fue un país donde el hombre era libre para buscar su felicidad; para ganar y producir, no para ceder y renunciar; para prosperar, no para morir de hambre; para realizar, no para saquear; para mantener como su propiedad más querida, su sentido de valor personal, y como su virtud más preciada, su respeto propio».

Obsérvese que esa defensa del individualismo no se refiere únicamente al terreno de las ideas o la creación artística, como la peripecia argumental con el caso concreto del arquitecto nos haría pensar, sino que señala directamente a las raíces históricas y políticas del país y de la sociedad, ampliando su radio de acción desde lo cultural al terreno político, económico y moral, es decir, haciendo de la primacía del individuo sobre la sociedad un requisito esencial de la cosmovisión y de la conciencia que esa sociedad ha de tener de sí misma. Por tanto, la película viene a situar como eje vertebrador de cualquier discurso antropológico, artístico-cultural y político, esa primacía del individuo cuya voluntad y libertad han de ser respetadas sin límite alguno. No obstante, en la película hay componentes que matizan ese individualismo debido a la escritora Ayn Rand y, frente al habitual rechazo y caracterización del mismo como ultraconservadorismo o hasta fascismo, hay otros elementos como la crítica al poder y a la manipulación mediática que amplían el horizonte de la reflexión del espectador. En efecto, aunque ese individualismo viene bien a la filmografía de héroes individuales de King Vidor, el anticomunismo (antiestalinismo) visceral de Rand choca con la visión social del cineasta.

2. Una partitura interpretada a cuatro manos

La escritora Ayn Rand (Alissa Zinovievna Rosenbaum) nace en San Petersburgo en 1905 en el seno de una familia judía no practicante, estudia Filosofía e Historia en la universidad y llega a iniciar una formación específica en el Instituto Estatal de Artes Cinematográficas con el propósito de dedicarse profesionalmente al guión. Admira la novela del romanticismo y a autores como Alejandro Dumas, Walter Scott y Víctor Hugo, pero la mayor influencia se debe a la filosofía de Nietzsche, de quien se deja fascinar por la exaltación del individuo y su condición heroica. Fuertemente anticomunista, rechaza la revolución bolchevique que arruina a su familia y en 1926 marcha a Estados Unidos cuya prosperidad económica encarna el ideal soñado por ella y sus tesis antiolectivistas. Expone sus teorías neonietzscheanas y su «filosofía del objetivismo» en novelas como la fábula futurista *Himno* (1937) y en ensayos como *Para un nuevo intelectual: la filosofía de Ayn Rand* (1961) y *Capitalismo, un ideal ignorado* (1966). En los años treinta rechaza las políticas de protección social del *New Deal* de Roosevelt por representar la aniquilación del individualismo, pues para Rand toda intromisión del Estado en la vida privada, tanto si es vía impuestos como si se trata de servicios sociales, resulta pernicioso. En octubre de 1947 testificó ante el Comité de Actividades Antiamericanas colaborando a elevar la temperatura de la fiebre anticomunista de la caza de brujas; en las décadas siguientes tuvo programas de televisión donde difundió su ideario ultraliberal y sus ideas han sido enarboladas recientemente por los conservadores para atacar las políticas sociales —y, en especial, la universalización de la sanidad— de Barack Obama.

La novela *El manantial* se publica en 1939 después de una escritura larga durante siete años y el rechazo de

una docena de editores; se convierte pronto en un éxito de ventas y la industria de Hollywood ve en ella material ideal para la pantalla, pero Rand se resiste y exige ser ella misma la autora del guión que debe ser respetado escrupulosamente en la plasmación audiovisual, llegando a amenazar con retirar el permiso para la adaptación si se producían cambios. De hecho, por intransigencia de la novelista el director Vidor no consigue suprimir la secuencia del incendio destructivo de los hogares Cortland con la que no estaba de acuerdo. La dependencia que tiene el filme de la novela queda subrayada en los créditos iniciales, que aparecen escritos en un libro que no es otro que la novela de Rand. En todo caso, en el resultado final conviven, aunque dificultosamente, los intereses de la novelista y del cineasta, que cuentan con elementos comunes, pero también con discrepancias notables.

Por su parte, la película es una de las tres entregas que Jack L. Warner le encarga a King Vidor a finales de los cuarenta: las otras son *Beyond the Forest* (1949) y *La luz brilló dos veces* (*Lightning Strikes Twice*, 1951). Vidor había conocido éxitos notables, pero no se encontraba en su mejor etapa tras el fracaso en taquilla de *An American Romance* (1944), producida por la Metro, los problemas que tuvo con *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946), cuyo montaje final se debe al productor David O. Selznick, y la producción de bajo presupuesto distribuida por United Artists *A Miracle Can Happen* (1948).

Vidor está interesado por la dialéctica individuo / colectividad presente en la novela, aunque su postura resulta mucho más matizada que la de Rand, al menos en cuanto reconoce la necesidad de cierto compromiso del sujeto con una sociedad que alberga desigualdades e injusticias. De acuerdo con su formación militar y en la Christian Science, es poseedor de una visión conservadora, muy religiosa, del mundo y los conflictos sociales, aunque tiene la

suficiente sensibilidad para considerar valores como la solidaridad o la injusticia social. De él se ha escrito «Épico, aplaude la aventura colectiva; lírico, exalta la energía individual reconocida o negada por la sociedad». En títulos decisivos en su filmografía como *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934) y *La ciudadela* (*The Citadel*, 1938) aparece esa dialéctica en la que la colectividad encuentra un líder conductor que encauza las demandas sociales o los comportamientos de la masa destinados a resolver algún conflicto. Es decir, se tiene en cuenta el protagonismo de un colectivo social pero, sin convicción democrática profunda, se sospecha de las decisiones de las masas en ausencia de un sujeto que la guíe.

3. La voluntad divina del arquitecto

Todo parece indicar que es el arquitecto Frank Lloyd Wright la figura en quien se inspira Ayn Rand para componer el personaje de su protagonista, Howard Roark, y así lo hacen pensar algunos bocetos, como la casa que construye este personaje de ficción para Wynand, claramente inspirada en la Casa de la Cascada (1936) y hasta en la Casa Boomer (1954); incluso hubo la pretensión de que fuera el propio Wright el diseñador de los edificios que aparecen en la ficción, pero la Warner se negó en redondo al saber que los honorarios del arquitecto serían los habituales en el ramo, los mismos que si los edificios fueran reales: un diez por ciento del presupuesto de la obra. En los rascacielos de Roark debería verse más un arquitecto innovador como Mies van der Rohe, el antiguo director de la Bauhaus y autor, entre otros, del Seagram Building neoyorkino, dado que la filosofía de Wright, mucho más comprometida con un urbanismo social, se opone al individualismo de Roark.

Aunque la novelista haya negado inspirarse en aspectos más personales de la figura de Wright, en un momento determinado informó al arquitecto que quería escribir un libro sobre su vida y su obra. En todo caso, el modelo de arquitectura de Roark trata de responder en los años treinta a la demanda creciente de viviendas y oficinas en poblaciones urbanas con suelo escaso y entronca con la defensa de una renovación estética de carácter funcionalista y práctico que se vale de nuevos materiales (acero y vidrio) frente a construcciones que se inspiran en la tradición de las bellas artes y los lenguajes historicistas. En este sentido se puede decir que su opción está más próxima a la estética de Frank Lloyd Wright, representante de la «arquitectura orgánica» que, en la línea de Le Corbusier o la Escuela de Chicago, busca la simplicidad formal en edificios que pongan a sus usuarios en contacto con la naturaleza.

Aunque la novela, de más de setecientas treinta páginas (edición española de Planeta de 1958), se estructura en cuatro partes nombradas según los personajes principales (el arquitecto Peter Keating, el crítico de arte Ellsworth Toohey, el magnate de prensa Gail Wynand y Howard Roark), la película se centra en este último cuya peripecia profesional —y sentimental, que no hay romance que se resista a los cánones hollywoodienses— con la lucha del genio individual que se sobrepone a la vulgaridad de las masas, viene a representar la concepción del capitalismo de Ayn Rand; como señala Jesús Angulo¹, un «marco idóneo para potenciar al individuo, en lo que puede tener de creativo, frente a la masa, por naturaleza retrógrada; la inteligencia frente a la ignorancia; la creatividad frente al seguidismo; la ciencia frente a la superstición, pero también el liberalismo a ultranza frente a cualquier actividad colectivista.»

¹ Jesús ANGULO: *Viridiana / El manantial*, Barcelona, Dirigido por, 2003, pág. 94.

La arquitectura es una alegoría para expresar la defensa a ultranza y acrítica de la iniciativa personal, la voluntad y la creatividad del sujeto, cuya individualidad debe ser respetada por todo y por todos, sin necesidad de consensos o de acuerdos democráticos («No pienso edificar para tener clientes, pienso tener clientes para edificar»). No está mal elegida la arquitectura, pues se encuentra en ese espacio común donde conviven lo artístico y lo utilitario; a diferencia del arte —donde la subjetividad del artista no necesita consenso alguno— en la arquitectura es preciso tener en cuenta la opinión de los usuarios de los edificios; a diferencia de la política o la ciencia, que dependen estrictamente de la opinión ciudadana o de una verdad objetivable, en la arquitectura hay un componente de innovación y de creación que no siempre es comprendida/aceptada por las masas.

Desde el zigurat de Babel que, según el relato del Génesis, explica el castigo de la confusión de lenguas al record de altura de Burg Dubai (818 metros) en los Emiratos Árabes Unidos inaugurada al comienzo de 2010, la torre ha plasmado a lo largo de muchos siglos la historia de superación y ambición que siempre acompaña al ser humano. Más allá de cualquier explicación funcionalista que nunca falta, desde la necesidad de la altura para las antenas de comunicación a la alta densidad de población para una concepción moderna de la ciudad, la mitología de la torre y del rascacielos tiene que ver con la altura física como simbolización del poder y del dominio, poder de desafío de la ley de la gravedad y poder simbolizado por esa presencia que impone de forma sobrecogedora, incluso poder sexual, pues se emplea como símbolo fálico en la secuencia final de *El manantial*, cuando la esposa del arquitecto mira al edificio antes de subir al ascensor en pos de su marido. Los rascacielos son aquí un *leitmotiv* estético y temático cuya construcción es obra de individuos singulares (el pro-

pietario que lo encarga, el arquitecto que lo diseña) que los elevan en la ciudad como hitos o mojones de homenaje, sobreponiéndose a las masas anónimas que deambulan a sus pies. El rascacielos es el paisaje urbano que aparece al fondo de muchas de las imágenes de esta película, particularmente a través de la ventana del despacho de Wynand, como paisaje de modernidad, como espacio físico y social insoslayable en que tiene lugar el desarrollo de la existencia personal y profesional de cada individuo. La existencia del rascacielos bautizado con el nombre de su propietario personal o de la empresa que alberga es la plasmación visual en la ciudad del poder de esa propiedad, de suerte que el poder simbólico del edificio confiere a sus propietarios o creadores la condición de *bigger than life*.

4. Exaltación del héroe individual, sospecha del consenso democrático

El individualismo propugnado por *El manantial* conlleva una despreocupación por las necesidades sociales y hasta un desprecio por las opiniones de la sociedad. En ningún momento se plantea que la obra del arquitecto ha de servir a los usuarios o que, simplemente, el gusto tiene que agradarles; más bien se considera que la masa es ciega, carece de criterio y es la figura providencial del arquitecto quien tiene que ser escuchado y admirado acríticamente por sus creaciones. En el fondo, este individualismo resulta ciego para cualquier consenso democrático que otorgue fundamento a las relaciones sociales y a la convivencia en general.

Hay un componente mesiánico en la figura de Howard Roark cuya «verdad» coincide con su plena voluntad y se impone pese a quien pese; en esta clave hay que entender la secuencia inicial, cuando el viejo maestro le explica que

la arquitectura moderna no es comprendida por la sociedad y que él tiene que encarnarla. De hecho, según un esquema repetido en otras mitologías, Roark recibe el encargo de una misión de manos de un anciano que lo ha elegido y lo envía: misión, elección y envío son componentes de todo Mesías. Ya en las primeras secuencias se abunda en esta condición de Roark, cuando emerge de las sombras a la luz y su rostro ocultado hace su aparición.

El propio director ha explicado que lo que le interesó de este personaje es que «busca describir la verdad, conocer todas las motivaciones de la vida. La fuente de su inspiración es Dios. Cree en Dios. Es consciente de lo que es y sabe lo que busca. No tiene necesidad de cambiar de entorno, de conocer a otra gente»². Semejante actitud es la del antagonista Gary Wynand, cuya disputa por la mujer no impide que sea un alma gemela de Roark. Wynand posee poder económico y mediático que emplea para imponer su gusto, incluso cuando sea cambiante y arbitrario: primero se decanta por la arquitectura tradicional de Keating, luego por la moderna de Roark. En el conflicto a propósito del edificio Enright el periódico de su propiedad cambia de bando radicalmente, defendiendo de entrada el proyecto de Roark y luego atacándolo, cuando sucumbe al boicot del resto de la sociedad. La manipulación de su periódico con la voluntad de imponer una determinada estética en el gusto de las masas implica el mismo desprecio a la sociedad, concebida como masa amorfa y moldeable, que explicita Roark.

Quizá en su momento *El manantial* resultase mucho más conservadora en su defensa del citado individualismo de lo que hoy apreciamos con la distancia del tiempo pasado. Ello es así porque, en el fondo, el mesianismo de

² *Cahiers du Cinéma*, n.º 136, 1962.

Roark con la odiosa intransigencia y la imposición de su voluntad a cualquier precio, no resulta tan diferente a la manipulación de Wynand para obtener lo que quiere, o a las tretas de que se vale Toohey para seguir llevando la voz cantante, o a la supervivencia del despersonalizado Keating, siempre dispuesto a venderse al mejor postor. Todos luchan por obtener poder y ejercerlo en su propio beneficio, aunque a ese beneficio le revistan de principios (¿éticos?) irrenunciables. Al menos hoy los personajes de esta historia dejan mucho que desear para presentarse como modélicos y aunque sigue teniendo fuerza la defensa del individualismo, la manipulación periodística y otros modos del uso del poder son apreciados más como crítica o denuncia que como exhibición de éxito social. Ello se pone de manifiesto, más que en el protagonista, en el personaje de Wynand del cual se subraya tanto el uso del poder para comprar voluntades ajenas como la motivación en su conducta del resentimiento social propio de quien tuvo una infancia pobre en el barrio de los muelles llamado la «cocina del infierno» y ahora compra ese barrio para una operación urbanística con la que borrar su pasado.

5. Cine clásico en estado puro

La película posee gran parte de los mecanismos (narrativos, estéticos, temáticos) habituales del cine clásico de Hollywood, incluidos los convencionalismos que operan en detrimento de la credibilidad de la historia, como sucede con el final, donde el protagonista es absuelto por un jurado que —en contra de la tesis expuesta de perversión de toda sociedad y aplastamiento de la creatividad individual— le comprende perfectamente y se apiada de él. Pero es la historia de amor y de disputa de dos hombres por una mujer la trama que ubica el filme en los estándares del cla-

sicismo. Se emplean los recursos de género de drama cinematográfico —el realismo queda muy en segundo plano— para esas relaciones de poder que, en definitiva, pone en escena *El manantial*, aunque es innegable la influencia del cine negro, como ha observado certeramente Javier Coma³. La condición de estrellas de los protagonistas, los subrayados musicales, la funcionalidad de cada secuencia y el progreso dramático estricto conseguido por la causalidad establecida en el devenir narrativo ratifican esta condición de relato clásico que posee la película.

Por supuesto, dentro de una concepción machista de las relaciones sentimentales, la «posesión» de la mujer cumple la función simbólica de triunfo social en la disputa que mantienen Roark y Wynand en el terreno de la arquitectura; pero ya antes, Wynand ha ejercido el poder económico para obtener a la mujer, cuando encarga un edificio a Keating a cambio de que renuncie a la relación con ella. Toda la narración sobre estos amores, atracciones y pasiones resulta un tanto arbitraria: así, Dominique posee una personalidad fuerte, pero se convierte en moneda de cambio que va de unos brazos a otros; no se comprende bien cómo Wynand mantiene una relación estrecha con Roark (secuencia de merienda del trío junto al río) cuando es su rival sentimental.

Pero lo más interesante es la pasión sexual subterránea que está presente en todo momento y constituye una seña de identidad del cine de King Vidor. Puritano y pudoroso, pero no tan angélico como para negar la pulsión libidinosa en las relaciones sentimentales, en Vidor la atracción física viene caracterizada por ese componente muy físico, hormonal, que ha de ser domesticado para sobrevivir y participar de la sociedad bienpensante; de lo con-

³ Javier COMA: *Diccionario de films míticos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

trario, recibe la sanción que destruye la relación o termina con quien transgrede las exigencias de la moral dominante al respecto. En *El manantial* el encuentro y los primeros escauceos entre Dominique y Roark poseen sobradamente esa dimensión de pulsión sexual, como se pone de manifiesto en la secuencia de la cantera, donde la cámara con el punto de vista subjetivo de la mujer muestra antes el fálico martillo neumático de Roark y, posteriormente, su rostro que se percata de que está siendo observado. En el cruce de miradas se plasma, también, el contraste entre el poder (económico) de ella, situada físicamente en lo alto, frente al poder (físico-sexual) de él, con el brazo/martillo/pene que horada la roca.

Más tarde Dominique le golpea con la fusta, de igual modo que rompe la loseta de mármol de su chimenea para conseguir que Roark vuelva; esa violencia que expresa la furia interior de carácter libidinoso vuelve a expresarse en el encuentro nocturno cuando Roark acude a la habitación de ella. En esta secuencia, los movimientos de los personajes en el espacio y en relación de uno con el otro adquieren las evoluciones de un ballet en la aproximación y distanciamiento; la fuerza y la violencia presiden los abrazos y agresiones con que se expresa esa atracción prohibida.

Las convenciones afectan al diseño de los personajes, tremendamente estereotipados: el héroe incomprendido Roark, el malévolo Wynand que termina convirtiéndose al bien, el perverso Toohey, un crítico de arte que se vende al mejor postor, y la dispar Dominique, objeto antes que sujeto, pero también poseedora de una personalidad singular y de gusto propio en cuestiones de estética arquitectónica. La elección de Gary Cooper para el personaje de Roark resulta un tanto arriesgada, pues Cooper ofrecía entonces una imagen de «hombre bueno», de héroe tranquilo y generoso —venía de representar al americano medio de *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1940)—, que no res-

ponde exactamente a Roark, cuya condición de visionario impide la identificación inmediata del espectador.

Básicamente los espacios son interiores, aunque con mucha frecuencia aparecen ventanales que los ubican en el marco más amplio de la ciudad, inevitable protagonista en la sombra para un relato que también se plantea la identidad de la colectividad o la función pública de la arquitectura. La ciudad es el territorio de la lucha por el poder y la forma física en que queda plasmada la sociedad moderna, con los rascacielos que simbolizan ese poder o las urbanizaciones de viviendas protegidas diseñadas por los poderosos.

Ficha técnica

Título original: *The Fountainhead*. País: EE.UU. Año: 1949. Duración: 114 min. (BN). Director: King Vidor. Producción: Henry Blanke para Warner. Guión: Ayn Rayd, basado en la novela *The Fountainhead* de Ayn Raid. Música: Max Steiner. Fotografía: Robert Burks. Intérpretes: Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Dull, Ray Collins, Moroni Olsen, Jerome Cowan, Howard Roark.

CINE Y ELECCIONES. *EL CANDIDATO* COMO PARADIGMA DEL GÉNERO

Carlos Flores Juberías

Departamento de Derecho Constitucional y Ciencia Política.
Universidad de Valencia

«Durante las tres últimas décadas, los medios y los filmes han tendido a dar una visión más bien negativa de la política y el gobierno. Esto no importaría si la única víctima fuera la vanidad de los políticos. Pero a la larga, la devaluación del gobierno y de la política podría afectar a la fortaleza de las instituciones democráticas»

(Joseph NYE, Jr.)¹

1. Cine y elecciones: haciendo campaña desde la pantalla grande

Las elecciones —o, más especialmente, el momento que las precede: las campañas electorales— han sido a menudo objeto de atención por parte de la industria cinematográfica, atraída tanto por el potencial dramático de lo que, más allá de ser un simple procedimiento para la selección de gobernantes, entraña al fin y al cabo una lu-

¹ Joseph. NYE, Jr.: «Dissatisfaction with government is an early warning», *International Herald Tribune* de 12 de enero de 1999.

cha —no siempre pacífica ni sujeta a Derecho— por el poder; como por la posibilidad de lanzar a través del filme un mensaje político susceptible de influir en futuros procesos electorales o, cuando menos, de confrontar al espectador / ciudadano / elector con una valoración moral de la política y los políticos².

Los filmes en torno a las campañas electorales que nos ha brindado la cinematografía estadounidense han sido numerosos. De hecho, puede afirmarse que del mismo modo que la democracia americana fue una de las primeras en establecerse y consolidarse, y es asimismo una de las de más complejo funcionamiento, también la cinematografía estadounidense fue la que más tempranamente se percató del filón argumental que podían proporcionar estos procesos, y la que de manera más sistemática y más diversificada ha procedido a explotarlo³.

² Planteando la cuestión en sentido inverso, cabría argumentar que si bien es cierto —como apunta Trenzado Romero— que «el cine se sitúa —junto con otros medios de comunicación— en el debate teórico y práctico sobre el conflicto político en el seno de la cultura popular y del nuevo espacio público» y que, en consecuencia, «ficción, entretenimiento o imaginario, no deben ser palabras ajenas al análisis y estudio de la política, máxime cuando hoy en día la noción clave de *representación política* está manifestando cada vez más su carácter visual y espectacular», no es del todo seguro que la inserción de los estudios filmicos en la Ciencia Política haya dejado de ser vista por muchos como «una excentricidad propia de politólogos cinéfilos». Vid. Manuel TRENZADO ROMERO: «El cine visto desde la perspectiva de la Ciencia Política», *Reis* n.º 92, 2000, págs. 45-70, en pág. 61.

³ Para una visión global del asunto, consúltese Ian SCOTT: *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2000, (esp. Cap. III: «Hollywood on the Campaign Trail», págs. 61-101), así como, *passim*, Andrew SARRIS: *Politics and Cinema*, Columbia University Press, Nueva York, 1978; Brian NEVE: *Film and Politics in America: A Social Tradition*, Routledge, Londres, 1992; Philip L. GIANOS: *Politics and Politicians in American Film*, Praeger Publishers, Wesport, Ct., 1998; James E. COMBS: *American Political Movies: An Annotated Filmography of Feature Films*, Garland, Nueva York, 1990; Terry CHRISTENSEN y Peter

De esa madrugadora atención de Hollywood por el cine político en general, y los procesos electorales en particular, podrían dar buena prueba filmes tan antiguos como el *Abraham Lincoln* de D. W. Griffith (1930)⁴, en donde se retrata con amplitud el fallido intento del luego Presidente por hacerse con un escaño en el Senado en 1858. Con todo, la atención de Griffith se centraría de manera casi exclusiva en el proceso de intercambio de ideas que siempre conlleva una campaña —en este caso, reconstruyendo en su cinta una parte de los celebérrimos debates Lincoln-Douglas, tenidos por numerosos historiadores como el más famoso debate político de la historia americana— pero dejando de lado casi todos los demás momentos de ésta. De hecho, y como ha argumentado Scott⁵, en los filmes de los años treinta y la primera parte de los cuarenta el político es retratado antes, o después, pero rara vez en el proceso de convertirse en un político electo, sin duda por una suerte de pudor a la hora de retratar los momentos menos edificantes para el público de una campaña electoral.

J. HAAS: *Projecting Politics: Political Messages in American Film*, M. E. Sharpe, Nueva York, NY., 2005; Daniel P. FRANKLIN: *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*, Rowman & Littlefield, Lanham, Md., 2006; y Michael COYNE: *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*, Reaktion Books, Londres, 2008. Para un análisis —políticamente sesgado— de las más recientes producciones del género político véase, Douglas KELLNER: *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2010.

⁴ Ian SCOTT: *American Politics in Hollywood Film*, cit., págs. 68-69. Dado que en las páginas que siguen se va a llevar a cabo un recorrido temático de los filmes sobre campañas electorales, puede seguirse a Scott para un recorrido cronológico que arranca en los años treinta y se prolonga hasta finales de los noventa.

⁵ Entre la copiosísima bibliografía sobre el filme, véanse Antonia DEL REY REGUILLO: *Orson Welles. Ciudadano Kane. Estudio crítico*, Paidós, 2002 y José Javier MARZAL FELICI: *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane (1941)*, Edicions Culturals Valencianes, Valencia, 2004.

Para ejemplificar, en cambio, los numerosos planos de una campaña sobre los que Hollywood ha centrado su atención, así como la diversidad de matices con la que la cinematografía estadounidense ha abordado el tratamiento de los procesos electorales, sería menester traer a colación una muy abultada lista de ejemplos.

Muchos de ellos, y no pocos de los más brillantes, se han centrado en el papel jugado por los medios de comunicación —primero por la prensa, y más tarde por la televisión— en las campañas electorales, subrayando asimismo la creciente importancia que en base a esa cada vez mayor voracidad informativa han empezado a adquirir los asesores de imagen. En la legendaria *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)⁶, uno de los varios *flashbacks* que integran el filme nos muestra a su protagonista viendo naufragar su campaña para gobernador —junto con su primer matrimonio— cuando su oponente publica la noticia de que estaba teniendo un *affaire* extramatrimonial, después de haber intentado persuadirle para que se retirara de la contienda, y a pesar de ser él mismo un poderoso magnate de la prensa. En *Cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997), en cambio, son los asesores de imagen del mismísimo Presidente de los Estados Unidos —Robert de Niro, en el papel de «hombre para todo»; Dustin Hoffman, en el de genial productor de Hollywood y Anne Heche en el de eficientísima asesora— los que se afanan por salvar su reelección poniéndose manos a la obra para tapar un escándalo sexual verificado en la propia Casa Blanca literalmente inventándose una guerra en los Balcanes que permita distraer la atención de los medios durante las dos semanas que restan hasta

⁶ Entre la copiosísima bibliografía sobre el filme, véanse Antonia DEL REY REGUILLO: *Orson Welles. Ciudadano Kane. Estudio crítico*, Paidós, 2002 y José Javier MARZAL FELICI: *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane (1941)*, Edicions Culturals Valencianes, Valencia, 2004.

la cita con las urnas, y protagonizando de este modo una esperpéntica sátira acerca del papel de los medios audiovisuales y de la indefensión de los ciudadanos ante su infinita capacidad para el engaño (—«The President will be a hero. He brought peace». —«But there was never a war!». — «All the greater accomplishment», argumentan los protagonistas). Aunque probablemente en ninguna otra cinta se haya hecho patente con más rotundidad el decisivo papel que la prensa juega en el control de la política y de los políticos como en la celeberrima *Todos los hombres del Presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976)⁷ en torno a la investigación del caso Watergate llevada a cabo por Bob Woodward y Carl Bernstein, memorablemente interpretados en el filme por Robert Redford y Dustin Hoffman.

El siempre complejo juego entre la moral pública y los vicios privados —léase: entre la exigencia, tan arraigada al parecer entre la opinión pública americana, de que sus políticos lleven y hayan llevado siempre una vida intachable, las inevitables debilidades humanas, y las no menos inevitables tentaciones que el poder ofrece— también ha brindado un considerable arsenal argumentativo a los guionistas de Hollywood. Planteada esa disyuntiva en el marco de un proceso electoral dado, la tesis más recurrentemente sostenida ha sido la de que las campañas electorales, en la medida en que suponen una disputa cuasi salvaje por el poder, tienden a despertar los más bajos instintos de quienes se enrolan en ellas, bien como candidatos, bien como estrategas. La imagen del político idealista que salta a la arena del debate público con la ingenua ilusión de poder servir a sus

⁷ Véanse Jack HIRSHBERG, Stanley TRETICK: *A Portrait of All the President's Men: The Story Behind the Filming of the Most Devastating Detective Story of the Century*, Warner Books, 1976; Carmen DELTORO: *English Through Movies. All the President's Men. A Case History: Politics and the Press*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2006.

conciudadanos, para lentamente transformarse en un despiadado profesional de la política, dispuesto a ensayar cualquier estrategia con tal de sumar aliados y eliminar oponentes, y aun al precio de acabar envilecido por el poder, es recurrente en filmes como *Colores Primarios* (*Primary Colors*, Mike Nichols, 1998)⁸ o *Todos los hombres del rey* (*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949; y Steven Zaillian, 2006)⁹. Inspiradas —más que basadas— en las carreras de dos bien conocidos políticos sureños —la del ex Presidente Bill Clinton y la del asesinado Gobernador de Louisiana Huey Long— ambas cintas retratan la gradual incorporación de la mentira y el chantaje como estrategias políticas aceptables, y ambas concluyen, en una curiosa coincidencia, con el desesperado suicidio de quienes en cada caso se habían convertido en el último obstáculo para la ambición de sus protagonistas, por más que el final del uno y del otro no pueda ser más distinto. Pero el dilema moral vs. política no es ajeno a otras muchas cintas, de perfil quizás más bajo, como podrían ser *Storyville* (Mark Frost, 1992), oportunamente titulada en España como *El peso de la corrupción*, en el que un candidato al Senado, filmado en compañía de una prostituta y luego sometido a chantaje, se adentra en investigar la trayectoria política de sus ante-

⁸ Véanse Myron A. LEVINE: «Myth and Reality in the Hollywood Campaign Film: *Primary Colors* (1998) and *The War Room* (1994)», en Peter C. Rollins y John E. O'Connor (eds.): *Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History*, University Press of Kentucky, 2003, págs. 288-308, en págs. 292-295; y Carlos FLORES JUBERÍAS: «Bill Clinton y *Colores Primarios*, o como todo parecido con la realidad no siempre es pura coincidencia», en Carlos Flores Juberías (dir.): *Todos los filmes del Presidente...*, *cit.*, págs. 125-142.

⁹ Véanse al respecto los estudios de Phillip Dubuisson CASTILLE: «Red Scare and Film Noir: the Hollywood Adaptation of Robert Penn Warren's *All the King's Men*», *Southern Quarterly*, n.º 33/1-2, 1995, págs. 171-181 y Mike AUGSPURGER: «Heading West: All the King's Men and Robert Rossen's Search for the Ideal», *Southern Quarterly*, n.º 39/3, 2001, págs. 51-64.

cesores; o *Su distinguida señoría* (*The Distinguished Gentleman*, Jonathan Lynn, 1992), una hilarante comedia en la que Eddy Murphy interpreta el papel de un granuja que aprovecha la casualidad de que su nombre sea idéntico al de un popular candidato que acaba de fallecer para hacerse con un escaño en el Congreso con el solo objeto de sacar tajada de los muchos negocios que supone hacen los políticos, para acabar recorriendo el camino que lleva desde el idealismo hasta la corrupción en el sentido inverso al que tantos otros filmes han retratado con más frecuencia.

A *sensu contrario*, la querencia de Hollywood por los héroes solitarios, capaces de plantar cara a todos sus poderosos oponentes con la única arma de su honestidad, bien para salir airosos del trance, bien para sucumbir con la mayor nobleza —en suma, el viejo argumento del hombre de la calle alzado frente a la máquina del poder— ha producido también interesantes filmes. Probablemente el más representativo de todos ellos, y también uno de los más conspicuamente populistas, sea el *Mr. Smith Goes to Washington* de Frank Capra (1939)¹⁰. Nominada a diez oscars en 1940 —aunque a la postre solo se hiciera con el correspondiente al mejor guión original—, el «caballero sin espada» —esa sería la imaginativa traducción al castellano de su título— dibujado por Capra e interpretado por James Stewart es un joven tímido, bienintencionado e idealista que llega al Senado por designación del gobernador de su Estado, cuya camarilla ve en su candidez e inexperiencia la garantía de un político fácil de manipular. Solo que una

¹⁰ Vid. Joyce NELSON: «Mr. Smith Goes to Washington: Capra, Populism and Comic Strip Art», *Journal of Popular Film*, n.º 3, 1974, págs. 245-254 y Beverly M. KELLEY: «Populism in Mr. Smith Goes to Washington», en Beverly M. Kelley, John J. Pitney Jr., Craig R. Smith y Herbert E. Gooch III: *Reelpolitik: Political Ideologies in '30s and '40s Films*, Praeger, Westport, Ct., 1998.

vez en Washington, *Mr. Smith* se rebelará contra las prácticas corruptas de los políticos profesionales y los caciques locales que habían ayudado a encumbrarle, desafiando al *status quo* y, en consecuencia, siendo atacado por él, para acabar clamando ante un hemicycleo en sepulcral silencio en favor de «las causas perdidas [...] las únicas por las que vale la pena luchar». Acercándonos a nuestro tiempo, y bajando además unos cuantos peldaños en lo que a calidad cinematográfica se refiere, podríamos toparnos con la atrevida sugerencia de Barry Levinson, especulando en *El hombre del año* (*Man of the Year*, 2006) con la posibilidad de que el azar —en la forma de error informático— convirtiera en Presidente a un cómico que había lanzado su candidatura sin otra pretensión que la de decir las verdades que los políticos profesionales siempre callan; o —en fin— con la no menos disparatada propuesta de Chris Rock en *De incompetente a Presidente*, (*Head of State*, 2003), en el que el actor de color es reclutado como cabeza de cartel después de la muerte accidental de los candidatos a Presidente y Vicepresidente y con el único objeto de atraer la simpatía de las minorías y perder las elecciones por el menor margen posible, pero acaba alzándose con la victoria después de despedir a los asesores impuestos por el partido, asumir en persona la dirección de su campaña, y empeñarse en decir la verdad al pueblo americano.

El potencial destructivo de la política en lo tocante a las relaciones interpersonales —y, de manera especial, en las de pareja— ha sido abordado en no pocas comedias de corte romántico. El maestro del género Frank Capra lo hizo en *El Estado de la Unión* (*State of the Union*, 1948)¹¹, en la que el

¹¹ Vid. Ian SCOTT: «Frank Capra's *State of the Union*: The Triumph of Politics», *Borderlines. Studies in American Culture*, n.º 5, 1998, págs. 33-47. Y, para una visión más global del cine de Capra, Ramón GIRONA: *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, 2008.

inolvidable dúo formado por Spencer Tracy, en el papel del candidato republicano a la Presidencia de los Estados Unidos, y Katharine Hepburn, en el de su esposa, comprueba en su propia carne cómo las ambiciones y la falta de escrúpulos del primero por llegar a lo más alto hacen tambalearse el estado de su propia unión. En un tono no muy distinto, *Sin palabras* (*Speechless*, Robert King, 1994) caracteriza a Geena Davis y Michael Keaton como dos asesores políticos que descubren hasta qué punto una campaña electoral puede resultar letal para su relación cuando se encuentran trabajando a las órdenes de dos candidatos enfrentados y, en consecuencia, obligados a contradecirse, desmentirse y hasta espionarse mutuamente; situación en cierto modo similar a la de Michael Douglas y Annette Bening en *El Presidente y la Sra. Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995), por más que lo que en este caso se interponga entre el Presidente viudo Andrew Shepherd y la activista ecologista Sydney Wade no sean tanto sus distintas agendas políticas como las consecuencias de su romance sobre las posibilidades de reelección del Presidente.

En una línea no muy distinta, la reflexión acerca de la compleja interacción entre las convicciones más profundas que han movido a un candidato a lanzarse al ruedo de la política, y las estrategias de campaña que son menester para hacerse con el favor del electorado han sido el objeto de un buen puñado de cintas, entre las que meritariamente se subrayarían como notables al menos tres: *The Best Man* (Franklin Shaffner, 1964), *Bulworth* (Warren Beatty, 1998)¹² y *Choose Connor* (Luke Eberl, 2007). En la primera de ellas, basada en un guión de Gore Vidal, Henry Fonda encarna a un

¹² Vid. Linda ALKANA: «The Absent President: *Mr. Smith, The Candidate* and *Bulworth*», en Peter C. Rollins y John E. Connor (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 2003, págs. 193-205.

intelectual íntegro y de principios que está a punto de alzarse con la nominación presidencial de su partido, y con ella una elección casi segura, al que se le enfrenta un Cliff Robertson caracterizado como un político directo y ambicioso, acostumbrado al idioma de la calle, y que concibe la política como una lucha permanente en la que no es posible hacer concesiones. La elección, clara en teoría, y que para muchos recordaría el pulso Stevenson-Nixon, resulta no serlo tanto para el presidente saliente, quien ve en el personaje interpretado por Fonda a un líder dubitativo, y en exceso cauto, y que se halla dispuesto a premiar la mayor ambición de su contrincante. A la postre nuestro héroe hará el mayor sacrificio que pueda esperarse de un político —retirarse de la carrera, para apoyar a un tercero en liza— sólo para impedir que un hombre sin escrúpulos llegue a lo más alto. En la segunda de ellas, escrita, dirigida y protagonizada por Warren Beatty, el dilema entre convicciones y estrategias se evapora para el senador Jay B. Bulworth cuando decide poner fin a su vida como única forma de escapar de sus problemas financieros, pero no sin antes lanzarse a una campaña auténticamente revolucionaria en la que, dejando de lado la habitual palabrería de los políticos, optará por decir sencillamente la verdad, y por hacerlo con las palabras que más espontáneamente le vengan a la cabeza —aunque éstas le lleguen a ritmo de *rap*—. Por último, *Choose Connor* nos presenta la peripecia de un quinceañero que se convierte en el portavoz para asuntos de juventud de un cínico candidato al Senado, para acabar a la postre dándose cuenta de que en política sólo cuenta la apariencia, y que de su persona no interesa sino la imagen, subrayando de este modo cómo la vacuidad de las convicciones y la relatividad de la verdad, contrasta con la importancia fundamental de la imagen y el discurso en una carrera electoral.

Otro tema recurrente en la visión que de las campañas electorales nos ha dado la cinematografía ha sido el de la

influencia de los grupos de interés, a través de su dinero, sobre los políticos, o incluso el de la estrecha ligazón trabada en ocasiones entre la política y el crimen organizado. De lo primero serían buenos ejemplos *Silver City* (John Sayles, 2004), o *The Senator Was Indiscreet* (George S. Kaufman, 1947), cinta en la que un ambicioso senador suplente su reconocida falta de méritos y talento para alcanzar la Presidencia con un detallado diario en el que durante décadas ha ido anotando todos los negocios sucios propiciados por sus compañeros de partido, y en virtud del cual aspira hacerse con la nominación presidencial. De lo segundo, en cambio, se ocupó ya en su momento *Mr. Ace* (Edwin M. Marin, 1946), donde una bella candidata al puesto de Gobernadora trata de ganar para su causa a un no menos elegante gángster, que acaba enamorándose de la dama y poniendo todos sus recursos al servicio de su carrera política; aunque la película más paradigmática —y también la más inquietante— sería sin duda la segunda versión de *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004), en la que los comunistas rusos y chinos que en la primera versión del filme (John Frankenheimer, 1962) habían capturado y lavado el cerebro del sargento Raymond Shaw para convertirlo en un agente secreto al servicio de sus planes para destruir el Gobierno de los Estados Unidos, son sustituidos por una misteriosa empresa oportunamente bautizada como Manchurian Global.

La ausencia reiterada del elector —del ciudadano, razón de ser al fin y al cabo del mismo proceso electoral—, en la mayor parte de los filmes políticos, ausencia si cabe aun más llamativa en los dedicados específicamente a la recreación de los procesos electorales, queda en parte suplida —a la vez que puesta en evidencia— por cintas como *The Great Man Votes* (Garson Kanin, 1939) y su —en cierto modo— secuela *Swing Vote* (Joshua M. Stern, 2008). Y es que, en efecto, muchos de los filmes de este género se de-

sarrollan en esa suerte de coto cerrado al ciudadano que constituyen las cámaras parlamentarias y sus pasillos, las salas de banquetes, los despachos, o las salas de reuniones llenas de humo donde se celebran las reuniones más decisivas, teniendo como únicos protagonistas a los líderes, sus asesores, sus oponentes, a los periodistas que les acosan y a los poderes fácticos que intentan presionarles. En ese mundo cuasi hermético, el ciudadano de a pie apenas aparece, y cuando lo hace es habitualmente integrado en la masa de los seguidores que aclaman al líder, o de los oponentes que le abuchean, rara vez como un ente pensante dotado de opiniones propias, y apenas nunca al mismo nivel discursivo que el propio candidato. No sin matices argumentales propios —en *The Great Man Votes* el personaje principal, interpretado por John Barrymore, es un antiguo profesor de Harvard sumido en el alcohol por no haber podido superar la muerte de su esposa, mientras que en *Swing Vote* Kevin Costner es un patán, fracasado y sin empleo— ambos filmes plantean la misma hipótesis: la de que el desenlace último de un proceso electoral —la elección de un alcalde en un caso; la mismísima presidencia de los Estados Unidos en el otro— pudiera acabar dependiendo del voto de un único ciudadano. La inmediata consecuencia de esta —disparatada, aunque eso sea lo de menos— hipótesis es la de que el ciudadano de a pie se convierte de la noche a la mañana en el centro del juego político, dejando de ser un rostro más entre la multitud para pasar a tener problemas, ambiciones e ideas propias... que los políticos se ven obligados a escuchar y a complacer, habiendo de bajar por primera vez al nivel de una calle que pocas veces antes habían llegado a pisar. Desde premisas distintas, la recreación del asesinato de Robert Kennedy en plena campaña electoral ensayada por Emilio Estévez en *Bobby* (2006) quizás pudiera encuadrarse también en esta categoría, si bien el que acabaría siendo el último mitin del político demócrata

constituye en el filme apenas una excusa para llevar a cabo un interesante recorrido por las inquietudes y las expectativas de toda una amplia gama de personajes —desde el director del hotel en donde se va a celebrar el acto, hasta la peluquera, los camareros y los porteros del mismo— en ese momento crucial de la historia de los Estados Unidos en el que parecía que el retorno de un Kennedy a la Casa Blanca podría haber significado el fin de todos los problemas de una sociedad radicalmente dividida. Como también podrían encajar en esta categoría las escenas de *Bulworth* en las que el desquiciado senador se refugia en compañía de su nueva amiga de color en lo más profundo del *ghetto* negro de Los Ángeles, sólo para descubrir allí la autenticidad de sus gentes y acabar redimiéndose a la vez que convirtiéndose en el portavoz de sus reivindicaciones.

Por último, ninguna reflexión en torno al modo en el que la industria cinematográfica americana ha abordado el tratamiento de las elecciones y las campañas estaría completo sin una referencia específica a las varias ocasiones en las que se ha atrevido a retratar campañas electorales reales, por regla general en el marco más amplio del análisis fílmico de concretas figuras históricas. Además de *Abraham Lincoln*, biografiado en el filme homónimo de D.W. Griffith al que ya hemos aludido, o del también mencionado Robert Kennedy, a lo largo de la historia del cine la lista de los que han pasado por la pantalla grande haciendo campaña comprendería cuanto menos a Woodrow Wilson (hagiografiado en *Wilson*, Henry King, 1944), Harry S. Truman (honestamente retratado en *Truman*, Frank Pierson, 1995), Richard M. Nixon (obsesivamente despedazado en el *Nixon* de Oliver Stone, 1995)¹³ o —pasando de la po-

¹³ Para un análisis de cada uno de estos tres filmes, véanse las sucesivas aportaciones de Fernando ALONSO BARAHONA («Wilson: un Presidente para un mundo en cambio» y «Truman: los dilemas de un Presi-

lítica nacional a la local — el activista gay Harvey Milk (en *Milk*, Gus Van Sant, 2008). Amén de las ya mencionadas recreaciones de las carreras políticas del ex Presidente Bill Clinton y del antiguo Gobernador de Louisiana Huey Long, o la del veteranísimo Alcalde de Boston James Michael Curley sobre cuya trayectoria política se halla sostenido el papel interpretado por Spencer Tracy en *The Last Hurrah* (John Ford, 1958). En cualquiera de los casos, no habría que perder de vista que pese a su apariencia —y pretensión— de veracidad, no pocas de estas recreaciones históricas se han hallado más cerca de la ficción que de la estricta recreación histórica de los hechos que decían relatar, y a menudo han traído consigo una carga ideológica muy superior incluso a la de los filmes de ficción. La distancia entre el tratamiento fílmico que de Woodrow Wilson da Henry King, y el que de Richard Nixon propone Oliver Stone no es solo la que media entre las técnicas narrativas propias de 1945 y las de medio siglo más tarde, sino sobre todo la que separa la ciega admiración de King por el padre de la Sociedad de Naciones de la no menos ciega inquina de Stone por el protagonista del Watergate.

En cambio, por lo que hace a España, la generalizada falta de *glamour* de nuestros políticos y el escaso interés que nuestra actual vida política ha despertado entre nuestros cineastas y —¿por qué no decirlo?— también entre un número cada vez mayor de ciudadanos, se ha acabado traduciendo en una muy escasa atención hacia las campañas electorales, de la que si acaso cabría exceptuar la cinema-

dente») y David SARIAS RODRÍGUEZ («Richard Nixon, Oliver Stone y el juego de los espejos culturales») en Carlos Flores Juberías (dir.): *Todos los filmes del Presidente...*, cit., MuVIM, Valencia, 2008, págs. 43 a 60, 61 a 80 y 125 a 142. Un análisis comparado de ellos, extendido a otras biografías políticas, puede hallarse en «Political Biography in Film», en Ian SCOTT: *American Politics in Hollywood Film*, cit., págs. 138-152.

tografía de los primeros años de la transición. Solo en ese momento —probablemente por lo novedosas que resultaban— las elecciones y las campañas electorales sirvieron de argumento para un puñado de películas¹⁴, la mayor parte de ellas de tono pretendidamente humorístico y con una calidad cinematográfica francamente deplorable, que probablemente no merecerían ser vistas de nuevo sino por algún *gag* aislado con cierta gracia. Éste sería el caso de subproductos como *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977; con guión de José Luis Dibildos y Antonio Mingote), *El alcalde y la política* (Luis M. Delgado, 1980), *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982), *Las autonomías* (Rafael Gil, 1983; con guión de Fernando Vizcaíno Casas) o —casi dos décadas más tarde— *Atilano, presidente* (Santiago Aguilar y Luis Guridi, 1998), tercera y menos afortunada entrega de la trilogía satírica iniciada por *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), y *Matías, juez de línea* (1996). Casi sin excepción, y aun a pesar de la simpleza —rayana la estulticia— de sus tramas, la visión que se da de la política en estos filmes resulta altamente crítica, abundando la caracterización —de matriz netamente populista— que retrata a los políticos como aprovechados sin escrúpulos, y a los candidatos como mentirosos impenitentes.

¹⁴ Aunque Trenzado Romero cifra en dos centenares las películas que entre 1975 y 1986 tuvieron como punto de referencia temática la transición política y los diversos fenómenos sociales derivados de ella, también apunta que las que se centraron en el análisis de la transición democrática propiamente dicha constituyen un porcentaje no muy relevante de ese número (que a su vez representaba un 15% del total de producciones filmadas en ese periodo), y apunta que la mayor parte de ellas se filmaron en el periodo 1975-1980, años en los que la politización de la sociedad española estuvo más marcada que nunca y en consecuencia el público se mostró inusualmente receptivo a ver filmes políticos. Vid. Manuel TRENZADO ROMERO: *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, CIS, Madrid, 1999, págs. 258-272.

La excepción más reseñable a esta aproximación a la política y las elecciones tan reiterativa en la cinematografía española probablemente haya sido *El disputado voto del Sr. Cayo*, de Antonio Giménez-Rico (1986)¹⁵. Basada en la novela homónima de Miguel Delibes, e interpretada en sus principales papeles por Francisco Rabal, Juan Luis Galiardo, Iñaki Miramón y Lydia Bosch, la cinta narra la peripecia de tres políticos socialistas que en medio de la campaña electoral de 1977 acaban arribando a una olvidada aldea del norte de Burgos para llevar a cabo el consabido mitin de campaña, solo para descubrir que en ella no quedan más habitantes que el anciano Sr. Cayo, su esposa sordomuda, y un tercer vecino peleado con los otros dos. La kafkiana situación —ilustrativa por otra parte de los graves problemas de despoblamiento y envejecimiento poblacional del campo español— brinda la oportunidad para subrayar el agudo contraste entre las diametralmente opuestas concepciones de la vida del Sr. Cayo y de sus tres inesperados huéspedes, en la que llama la atención la diferencia entre sus valores, sus gustos, e incluso su lenguaje: franco, directo y hasta sutil, en el caso del campesino, y hueco y artificioso en el de los políticos. La clave del filme se hallaría en la irónica constatación del veterano candidato, interpretado en el filme por Galiardo: su frase «Hemos venido a redimir al redentor», acabaría revelando la fascinación del político por el viejo campesino, cuya perfecta armonía con la naturaleza, su capacidad de sobreponerse a la adversidad y su peculiar concepción de la libertad no puede sino valorar como superior a las suyas propias. De este modo, *El disputado voto del Sr. Cayo* acaba convirtiéndose en una bien argumentada rei-

¹⁵ Manuel REDERO SANROMÁN: «El cambio político postfranquista en el cine de su tiempo: *El disputado voto del Sr. Cayo*», en Rafael Ruzafa Ortega (ed.): *La historia a través del cine: transición y consolidación democráticas en España*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2004, págs. 23-50.

vindicación de la superioridad del hombre común sobre el político, alejada —es cierto— de las estridencias populistas de otros filmes, pero cercana a las tesis de la insuperable vacuidad de la política y los políticos.

2. *El candidato como paradigma del género*

Pero si hay un filme que merezca el calificativo de paradigmático de esta suerte de subgénero cinematográfico que es el consagrado al retrato de los procesos electorales, ese habría de ser sin duda *El candidato* (*The Candidate*, Michael Ritchie, 1972).

Protagonizado por un Robert Redford muy cerca ya de la cúspide de su fama —acababa de rodar *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) junto a Paul Newman, y estaba a punto de co-protagonizar *Tal como éramos* (Sydney Pollack, 1973) con Barbra Streisand, *El Gran Gatsby* (Jack Clayton, 1974) con Mia Farrow y *Todos los hombres del Presidente* con Dustin Hoffmann— la cinta cuenta también con un secundario *de lujo* como el ya fallecido —y entonces apenas conocido— Peter Boyle (que apenas dos años más tarde se haría popular como el entrañable monstruo de *El jovencito Frankenstein*, y luego interpretaría papeles menores en *Taxi Driver*, *Mientras dormías* o *Monster's Ball*) en el papel del asesor Marvin Lucas, y con dos veteranísimos actores en papeles también relevantes: el dos veces oscarizado Melvyl Douglas (1901-1981), ya en los últimos compases de su carrera, como el padre del candidato, y el veterano comediante televisivo Don Porter (1912-1997) como su acartonado contrincante republicano¹⁶. Y, sobre

¹⁶ Como dato anecdótico, la película contó también con un breve *cameo* —no mencionado siquiera en los títulos de crédito— nada menos que de Groucho Marx. En la que, además, sería la última aparición de su vida

todo, con un guionista como Jeremy Lerner¹⁷, quien a pesar de su escasísima experiencia en el mundo del cine —en realidad venía del de la política, donde había sido *speechwriter* del senador Eugene McCarthy durante su fracasado intento de hacerse con la nominación demócrata a la presidencia de 1968—¹⁸ se haría con la única estatuilla dorada ganada por el filme (Oscar al mejor guión original, 1972), completando su cosecha con el Premio del *Writer's Guild of America* para el mejor guión original correspondiente a 1973¹⁹.

en la pantalla grande, el genial cómico aparece —en este caso, desprendido de su tradicional bigote— como un irritado —y grosero— ciudadano que aprovecha un casual encuentro con el candidato en unos lavabos públicos para insultarle a él y a su padre.

También la actriz Natalie Wood y el periodista Van Amburg harían sendas apariciones en sus propios papeles de *celebrity* en un caso, y de moderador del debate entre los candidatos en el otro; mientras que las imágenes de varios de los más populares políticos de la época (como George McGovern, Hubert Humphrey, Alan Cranston o Jesse Unruh) serían captadas por los realizadores del filme gracias a sus buenos contactos con el *establishment* político del momento.

¹⁷ Una interesante entrevista con Lerner en torno al filme, su impacto y su trascendencia posterior puede hallarse en «Still a Contender in National Politics. The country has caught up to 1972's prescient "The Candidate", its Oscar-winning writer is glad to say», *Los Angeles Times* de 13 de agosto de 2000.

¹⁸ Circunstancia ésta que haría a más de uno preguntarse qué había en el personaje principal del filme del frustrado candidato presidencial más allá de la similitud entre sus apellidos. Otros candidatos a ser *el candidato* incluirían al entonces secretario de Estado de California —y posteriormente gobernador del Estado— Jerry Brown, hijo a su vez del Gobernador Edmund G. Brown.

¹⁹ Por lo que hace al director del filme, Michael Ritchie (1938-2001) se graduó por la Universidad de Harvard, e inició su carrera profesional como director, guionista y productor dirigiendo teleseries hasta que en 1969 debutó en la pantalla grande de la mano de Robert Redford con *Downhill Racer*. Fue el propio Redford quien tres años después le buscó para dirigir *El candidato*, ya que entre sus experiencias previas se contaba la de haber trabajado en una campaña. La carrera de Ritchie no volvería a destacar en la pantalla grande, alternando series para la televisión con

La historia arranca la noche misma en la que Marvin Lucas, un veterano asesor de imagen, ve con frustración cómo el candidato para el que ha estado trabajando pierde estrepitosamente las elecciones, y decide imprimir un giro radical a su carrera, poniendo sus conocimientos y su dilatada experiencia al servicio de un candidato radicalmente distinto, de una cara nueva, rabiosamente independiente, incontaminado por los vicios de la clase política al uso (tanto, que ni siquiera está inscrito como votante), y poseído de un arrollador idealismo al que —para empezar— solo logra convencer de que acepte concurrir a las elecciones haciéndole saber que sus posibilidades de imponerse a su veterano oponente son tan remotas, que podrá siempre decir lo que piense (—«So you're saying I can say what I want, do what I want, go where I please? —That's right [...] It's between you and the public») sin temor a echar por tierra sus inexistentes opciones de victoria.

De la mano de este inusual tándem —el candidato bisoño y el veterano estratega—, asistimos a la planificación, al despegue y al desarrollo de una campaña electoral, siendo testigos de cómo se pone en marcha el complejo engranaje de apoyos, argumentos y ambiciones que rodean a un candidato y, en el entretanto, de cómo la frescura y el idealismo de los primeros momentos va cediendo paulatinamente paso al escepticismo, el compromiso, y la sorda lucha por arañar cada vez más votos. A la postre, el joven Bill McKay acabará haciéndose con la nominación de su partido, y habiendo de confrontarse con el Senador Crocker Jarmon, un viejo lobo de la política que —como el padre del propio candidato, un antiguo Gobernador de Cali-

comedias comerciales, hasta su muerte en 2001 (Vid. «Michael Ritchie» en www.imdb.com). Para un análisis de su primera filmografía véase asimismo James MONACO: «Irony: the films of Michael Ritchie», *Sight and Sound* n.º 44/3, 1975.

fornia ya retirado de la política, pero con su olfato todavía intacto— pertenece a una generación en la que no tenían cabida ni los asesores de imagen ni los estrategas de campaña, con lo que el filme nos permite también valorar el marcado contraste entre los viejos y los nuevos modos de hacer política que en los años setenta tanto contribuyeron a acentuar la fractura de la sociedad norteamericana.

Como ha admitido el propio Lerner²⁰, *El candidato* cosechó en su momento un éxito más bien discreto: dio lugar a críticas de diverso tono y salió adelante con dignidad, pero no llegó a despegar como deben hacerlo las películas para generar los beneficios que sus productores desean. Y, en la corta medida en que lo hizo, fue sin duda alguna por la presencia de una estrella de la talla de Robert Redford, y no tanto por la brillantez de su trama o la rica descripción del ambiente político del momento.

Sin embargo, lo cierto es que cuando están cerca de cumplirse cuatro décadas de su realización, *El candidato* ha adquirido la condición de un auténtico clásico. No solo se ha convertido en un recurso casi inevitable en las programaciones televisivas de las cadenas norteamericanas cada vez que se aproximan unas nuevas elecciones, sino que ha sido repetidas veces etiquetada como uno de los filmes políticos más reseñables de la historia del cine. Así, y sin ánimo de hacer un repaso exhaustivo de los infinitos *top ten* a los que tan aficionado es el público norteamericano, cuando en vísperas de las elecciones presidenciales de noviembre de 2008 el crítico cinematográfico Peter Martin quiso hacer una lista de los siete políticos en campaña más memorables del último medio siglo de cine, repartió los puestos de honor entre la bella activista encarnada por Cybill Shepherd

²⁰ Jeremy LARNER: «Still a Contender in National Politics. The country has caught up to 1972's prescient "The Candidate", its Oscar-winning writer is glad to say», *cit.*

que acaba convirtiéndose en el objeto del deseo de Robert de Niro en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), el seductor gobernador sureño interpretado por John Travolta en *Colores Primarios*, y el enloquecido senador Bulworth al que da vida Warren Beatty en el filme del mismo título, pero reservó el número uno de su lista para *el candidato* encarnado por Robert Redford²¹. Y cuando en esa misma circunstancia Arya Ponto seleccionó las cuatro películas que era menester ver para ponerse en situación ante el inminente relevo en la Casa Blanca, señaló nuevamente a *El candidato* como la primera de ellas, relegando a los puestos inmediatamente siguientes a *Wag the Dog*, *Election* (Alexander Payne, 1999), *The Manchurian Candidate* y *The Parallax View* (Alan Pakula, 1974)²². Y, en fin, cuando el también crítico Bryce Zabel la confrontó a *Colores Primarios* en una suerte de pulso entre las dos mejores recreaciones de una campaña electoral producidas por Hollywood, acabó inclinándose por el filme de Ritchie y sosteniendo además que *El candidato* es ya un clásico, al que le cabe el privilegio de haber marcado los cánones de su género hace ya casi cuatro décadas, y de haber sido el primero en reflejar el desasosiego de la sociedad americana con las nuevas formas de hacer política en la era de la imagen²³.

La explicación para esta suerte de paulatino tránsito desde la oscuridad hasta la fama debería ser buscada en el radical cambio en la percepción de la política y los políticos que la sociedad americana experimentó en la década

²¹ Peter MARTIN, «Cinematical Seven: Most Memorable Campaigners», en www.cinematical.com (04.11.2008).

²² Arya PONTO, «One Day to the Election Movie Watch: *The Candidate*», en www.justpressplay.net (03.11.2008).

²³ Bryce ZABEL: «Primary Colors (1998) — vs — The Candidate (1972)», en <http://www.moviesmackdown.com/2008/04/primary-colors.html> (abril de 2008).

que siguió al estreno de *El candidato*, y del que todavía quedan apreciables muestras a día de hoy. La primacía de la imagen sobre el carácter, del discurso sobre el programa y de la estrategia sobre los principios es un fenómeno que solo empezó a generalizarse en los Estados Unidos en la década de los sesenta, y que solo tomó carta de naturaleza con la campaña presidencial de 1968, de manera que en 1972 era todavía algo que apenas había empezado a ser suficientemente entendido por el votante de a pie, del mismo modo que tampoco el político medio había terminado de entender la importancia que directores de comunicaciones, estrategias de campaña, asesores de imagen y especialistas en demoscopia podrían tener para el éxito de su candidatura. Solo a lo largo de la década de los setenta, la decidida irrupción de todo ello en la vida política se haría tan patente que ningún político podría evadirse de ello, y allí estaría *El candidato* para brindarnos un magnífico ejemplo²⁴,

²⁴ Por el contrario, no han faltado quienes como Myron A. LEVINE («Myth and Reality in the Hollywood Campaign Film», *cit.*, págs. 288-291) han señalado justo lo contrario. Levine sitúa a *El candidato* —junto con *Primary Colors*, *The War Room*, *Bob Roberts* o *Wag the Dog*— entre los filmes que, tras la decadencia del sistema de *machine politics* que había dominado buena parte de la vida política americana hasta los setenta, ponen el punto de mira en los asesores de imagen, los estrategas de campaña y los expertos en demoscopia como los nuevos amos de la política americana. Pero aunque reconoce que se anticipó a otros filmes a la hora señalar la importancia que para la política americana iban a tener los avances tecnológicos que nos habían situado ya en plena era de la imagen, subraya que *El candidato*, como otros filmes de su género, no llegó a valorar adecuadamente todos los factores que en la política real definen el éxito o el fracaso de una campaña y, en consecuencia, quedó sustentado en una hipótesis ya desmentida por la experiencia. En opinión del politólogo del Albion College, las tesis de que el comportamiento electoral de los ciudadanos dependía fundamentalmente de sus filiaciones partidistas y de la imagen que tuvieran de los candidatos había quedado ya refutada por los estudios, entre otros, de Norman Nie, señalando la importancia del programa y de la ideología en las elecciones. En suma: «aunque la importancia

e incluso para convertirse en un espejo en el que los futuros políticos pudieran mirarse, pasando de este modo de ser reflejo a ser referente de la política americana²⁵. En palabras del propio Larner:

«Si *El candidato* se ha convertido verdaderamente en un clásico es porque las tácticas y las actitudes que observamos se han generalizado en la era de la campaña presidencial permanente. La subsunción de la política en el espectáculo, y la superficialidad del estrellato político son las cosas por las que debemos preocuparnos. Una película no puede vencerlas [...] pero en una cultura en la que es posible apropiarse de casi cualquier cosa y usarla para fines que no fueron los originalmente pretendidos, considero que fuimos afortunados de haber hecho algo que parece acercarse más y más a su sentido más auténtico conforme pasa el tiempo»

Adicionalmente, esta condición de paradigma del género vendría propiciada a mi juicio por dos órdenes de consideraciones.

La primera es que *El candidato* es probablemente el único de los filmes que hemos revisado hasta ahora que no solo abarca en su trama la totalidad de una campaña electoral, sino que además no introduce en la misma nada que re-

exacta de los problemas varía de una a otra elección, la élite de los medios no tiene ni de lejos el control sobre los votantes que Hollywood asume: lo que los votantes piensan es, también, de importancia fundamental».

²⁵ Una deliciosa anécdota a este respecto es la relatada por el propio Larner en la entrevista ya citada (Jeremy LARNER: «Still a Contender in National Politics...», *cit.*). En su campaña de 1988 para la Vicepresidencia de los Estados Unidos el republicano Dan Quayle declaró que no solo había visto *El candidato* infinidad de veces, sino que incluso había copiado cosas del personaje interpretado por Robert Redford. Larner se molestó tanto con ello que escribió una carta abierta al joven político señalándole que el filme no era «a how-to picture, it's a watch-out picture. And you're what we've got to watch out for» (Vid. Jeremy LARNER: «Politics Catches Up to *The Candidate*», *The New York Times* 23 de octubre de 1988).

sulte ajeno a la propia campaña. En efecto, el filme arranca incluso antes de que lo haga la propia campaña electoral de nuestro particular candidato, retratando con concisión el proceso de maduración de la idea de concurrir a las elecciones por parte del protagonista, y acompaña a éste hasta que en la misma noche de las elecciones se da a conocer el resultado del escrutinio, sin pasar por alto en el entretanto —por más que, como es obvio, su tratamiento en el filme presente grados de detalle muy distintos— ninguno de los elementos propios de una campaña al más puro estilo americano, incluyendo el proceso de reclutamiento de personal, la selección de una estrategia comunicativa, la búsqueda de los necesarios *endorsements*, los inevitables *fundraising events*, y —naturalmente— los mítines, debates, entrevistas y anuncios que necesariamente la jalonan. Consecuencia de esa inusual minuciosidad en la descripción de la campaña, es que el filme puede permitirse el lujo de prescindir de cualquier otra trama narrativa paralela, sin que por ello su pulso decaiga lo más mínimo: de este modo, la andadura política de *El candidato* no se simultanea con historia romántica alguna —más allá de la bien convencional que el protagonista mantiene con su esposa— ni en ella se entrecruzan otros personajes que los directamente implicados en la misma.

En ese sentido se podría decir que *El candidato* es un filme político químicamente puro. Pero más incluso que eso, lo que le convierte en paradigmático es que en él tienen cabida —de nuevo, con grados de atención muy distintos— la práctica totalidad de los temas que hemos planteado como recurrentes en la filmografía estadounidense consagrada a la recreación de los procesos electorales, que además quedan retratados —a decir de Cagin y Dray— «de una manera a la vez didáctica y sutil»²⁶.

²⁶ Seth CAGIN y Philip DRAY: *Hollywood Films of the Seventies: Sex, Drugs, Violence, Rock n' Roll and Politics*, Harper, Nueva York, 1984.

Así, el importante papel que los medios de comunicación juegan en los procesos electorales, y —en especial— el decisivo papel que la televisión acababa de empezar a jugar en la política americana en la década de los sesenta es abordado en el filme con indudable largueza, hasta el extremo de convertirse —según las opiniones— incluso en el gran tema de la cinta. Como ha dejado escrito Marco Calavita²⁷,

«Toma el tema de la política americana en la era de la televisión e ilustra de manera efectiva algo que se ha hecho dolorosamente obvio en las casi tres décadas que han transcurrido desde que se realizara el filme: que las campañas y las elecciones —puntos focales de nuestra cultura política— son ejercicios de técnica propagandística peligrosamente superficiales y cínicos».

No se trata únicamente de que una de sus escenas centrales —y de más largo metraje— sea la que recrea el debate televisivo entre McKay y su veterano contrincante Jarmon²⁸, sino de que a lo largo de la cinta son constantes las alusiones a la excepcional telegenia del candidato —recuérdese: interpretado por Robert Redford— como uno de sus principales capitales políticos, ilustrándose repetidamente la constante explotación de ésta por sus asesores de imagen, y la permanente preocupación de éstos por las reacciones de los medios a cada una de sus propuestas, hasta el extremo de que en un momento dado un comentarista político —Howard K. Smith, interpretándose a si mismo en un nuevo *Cameo*— aparece en pantalla denunciando que pese a sus prometedores comienzos, en los que había

²⁷ Marco CALAVITA: «*The Candidate: An Ellulian Response to McGinniss's The Selling of the President 1968*», *Counterblast: The e-Journal of Culture and Communication*, n.º 1, 2001.

²⁸ Véase, de nuevo, el trabajo de Marco Calavita: «*The Candidate: An Ellulian Response to McGinniss's The Selling of the President 1968*», cit., para un análisis e profundidad del contenido y de la puesta en escena de ese debate.

rechazado el modo de hacer política que había dado a su padre poder y fama...

«With only a month to go McKay's ways have visibly changed [...] specific policies dissolved into old generalities [...] The Madison Avenue commercial has taken over as his standard means of persuasion. The voters are being asked to choose McKay the way they choose a detergent [...] No moral considerations involved. Once again it appears, virtue is a too great a strain for the long haul of the campaign.»

Sobre este particular, el análisis de *El candidato* no sólo fue pionero en la cinematografía estadounidense, sino que fue además altamente crítico, situándose más cerca —como ha argumentado Calavita²⁹— de las tesis de Ellul en *Propaganda*, que de las de McGinnis en *The Making of a President*,

«los cineastas Ritchie, Lerner y Redford han sido capaces, al colocar a una especie de anti-Nixon en el centro de su toma en consideración de la política en una era caracterizada por la saturación de los medios, de ilustrar de manera efectiva el daño que causa la propaganda, refutando al mismo tiempo la idea de que ésta es estructuralmente benigna. El filme deja claro que el problema con la propaganda no es que pueda ayudar a la elección de tipos como Richard Nixon o Crocker Jarmon: el problema con la propaganda es que su misma naturaleza es antitética con la comunicación y el discurso, y peligrosa para la salud de nuestros procesos democráticos»³⁰.

²⁹ Probablemente por ello un cuarto de siglo más tarde, en *Wag the Dog* (Barry Levinson, 1997), la consejera política Winifred Ames responderá a la pregunta del asesor de imagen Conrad Brean «What did television do to you?» con un lapidario «It destroyed the electoral process».

³⁰ Véase, de nuevo, el trabajo de Marco CALAVITA: «*The Candidate: An Ellulian Response to McGinnis's The Selling of the President 1968*», cit., para un análisis en profundidad del contenido y de la puesta en escena de ese debate.

Por lo demás, el desgaste que una carrera política puede imponer a las relaciones interpersonales —y, de manera especial a las de pareja— también tiene en *El candidato* un reflejo que, aun siendo secundario respecto de la trama principal, no deja de ser reseñable. En concreto, la cinta brinda elementos de juicio suficientes como para deducir que la relación entre Bill y su esposa, en un principio satisfactoria, se deteriora a medida que él va constataando cuan dispuesta está ella a jugar el papel de esposa convencional de un político, llegando incluso al extremo de enzarzarse en un *affaire* —muy sutilmente sugerido en la cinta— con una atractiva voluntaria de su campaña que primero le desliza su número de teléfono, y mas tarde aparece sospechosamente junto a él cuando llega tarde a una importante cita en un hotel.

Y en cuanto al papel que en todo este proceso le corresponde jugar a los electores, si bien es cierto que la trama de *El candidato* discurre mayoritariamente en despachos, pasillos y salones, y que sus protagonistas son en su inmensa mayoría políticos, estrategas y comunicadores, no lo es menos que su guión deja al menos un par de huecos: en un caso —la ya mencionada escena en la que McKay es increpado en unos lavabos públicos— para que el ciudadano de a pie haga patente su ira ante los políticos profesionales, y en el otro —la escena en la que unos jóvenes que juegan al baloncesto en la calle emprenden la huida al ver aparecer al candidato junto con todo su séquito de asesores y periodistas— su temor ante ellos.

Pero si hay un tema central a *El candidato*, este no puede ser otro que el de la problemática interacción entre las convicciones que han movido a McKay a zambullirse en la carrera electoral y las estrategias de campaña que es menester seguir para hacerse con el favor del electorado y, como consecuencia de ello, el gradual pero inevitable envejecimiento de un político idealista y de vida intachable

al contacto con las miserias y las ambiciones de la lucha política. Aunque en este proceso el Bill McKay interpretado por Robert Redford no llegue —ni de lejos— a los extremos del John Foster Kane de Orson Welles o el Willie Stark encarnado sucesivamente por Broderick Crawford y Sean Penn en *Todos los hombres del rey*, la cinta se recrea desde luego en ese gradual deslizamiento de su protagonista³¹, marcando uno a uno los hitos que jalonan ese proceso. El hombre que venía de emplear su tiempo y su talento en la defensa del medio ambiente y de los derechos de las minorías, que se había declarado feliz con haber salvado algunos árboles y abierto una clínica («I just worked straight through the weekend, twenty straight hours, and I loved every minute of it»), y que había planeado basar su campaña en tantos temas sustanciales que meritaaban un debate en profundidad, se ve a sí mismo aceptando —primero con fastidio, luego con resignación, finalmente con indolencia— las calculadas ambigüedades programáticas sugeridas por sus asesores («What do you think about legalize abortion?» — «I am for it [...]» — «Wait a minute, Bill, you can't put it that way [...] How about this for the time being?: Just say we'll study it») y el cambio de imagen que le proponen; entrando en el juego de las relaciones sociales y las apariciones públicas que tanto había aborre-

³¹ En la ya referida entrevista de Jeremy LARNER («Still a Contender in National Politics...», *cit.*) el guionista de *El candidato* recuerda como Redford traía consigo la idea de hacer una película sobre «un político liberal que se vende», a lo que él —novato en la cinematografía, pero no en la política— le repuso que «La mayor parte de ellos no se venden. Se dejan llevar. Es como ser una estrella de cine». Y, en efecto, *El candidato* difiere sensiblemente de otros filmes anteriores en el modo en que plantea el proceso de pérdida de la inocencia de su protagonista. McKay no se resiste numantamente ante las tentaciones (dinero, apoyos, fama, sexo...) que la política le sirve en bandeja, a modo de un *Mr. Smith*, pero tampoco se vende de manera vergonzosa a ningún oscuro poder fáctico. Sencillamente, «se deja llevar».

cido; sustituyendo el debate en profundidad por la mecánica repetición de su lema «Bill McKay: the better way!»; y hasta aliándose con un sindicalista de pésima catadura pero cargado de influencia, para aparecer de su mano en un mitin apenas unos instantes después de haberle espetado a la cara «I don't think we have shit in common!». A la postre, el final de este descorazonador recorrido queda constatado con la lapidaria sentencia con la que John McKay saluda el éxito de su hijo en la noche de las elecciones: «Son... you are a politician!». Pero antes, McKay ya ha dejado entrever en que andaba camino de convertirse en la que probablemente sea la escena más memorable de la película: aquella en la que el candidato, retornando en su coche de una agotadora serie de mítines en los que ha tenido que repetir hasta el agotamiento todos sus mensajes de campaña, comienza a autoparodiarse haciendo juegos de palabras con sus gastados eslóganes – «I say to you... Can't any longer. Oh, no! Can't any longer, play off black against old, young against poor»–, para acabar declamando mientras sus colaboradores más cercanos le miran de reojo: «On election day [...] Vote once, vote twice, for Bill McKay –you middle class honkies!».

A la postre, el joven activista comprometido en tantas y tantas iniciativas cívicas, que se había lanzado a la carrera electoral sin esperanza de ganar pero con el compromiso de suscitar el debate en torno a los grandes problemas de la sociedad que nadie se había atrevido a abordar, el mismo que ya en mitad de su campaña se había quedado premonitoriamente boquiabierto cuando al ir a desgranar ante las cámaras de televisión los temas que verdaderamente le habían empujado a presentarse se encuentra con que éstas se apagan porque los periodistas ya tenían suficiente metraje grabado, acaba en la última escena del filme mirando atónito a su principal asesor de campaña mientras todo su entorno celebra con entusiasmo la transcendental victoria

que acaba de lograr, para interrogarle perplejo «What do we do now?». Y, lo que es peor, para quedarse aguardando una respuesta mientras la muchedumbre penetra en su suite para llevárselo en volandas a celebrar su triunfo que es —al parecer— lo único que de verdad importa.

De este modo, la escena final del filme acaba en muy buena medida resumiendo todo su mensaje. McKay llega al final de su campaña habiendo invertido por completo las premisas de las que partió: la victoria electoral ha pasado de ser un medio para conseguir un fin —abordar los problemas de la sociedad que ningún otro político había querido afrontar— a convertirse en un fin en si mismo, al tiempo que ese objetivo que se había planteado alcanzar en el momento de decidirse a ser candidato no solo ha quedado relegado a un segundo término, sino que incluso se ha acabado diluyendo. Algo que, de hecho, ya le había hecho saber su padre, zorro viejo de la política, cuando días antes, y ante la preocupación del candidato por si su mensaje estaba llegando a la gente —«I wonder if anybody understood what I was trying to do»—, le replica: «Don't worry, son. It won't make any difference».

Adicionalmente, el McKay que había abierto su campaña asumiendo toda la responsabilidad por las decisiones que se fueran a tomar, y con la vana pretensión de ser él el que controlara mensaje, imagen y estrategia, cierra ésta más confuso y abrumado de lo que lo había estado nunca, irremediabilmente perdido entre el barullo que forman medios, asesores, estrategas, seguidores, donantes y adversarios. Lo que —a decir de Alkana³²— constituye toda una metáfora de un mundo en el que las fuentes del poder parecen amor-

³² Vid. Linda ALKANA: «The Absent President: *Mr. Smith, The Candidate* and *Bulworth*», en Peter C. Rollins y John E. Connor (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 2003, págs. 193-205, en pág. 202.

fas, un mundo en el que «si alguien resulta estar a cargo de ello, el filme no dice quien sea» y que cuadra a la perfección con el clima de confusión en el que se hallaba inmersa la sociedad americana —fracturada por el conflicto de Vietnam, por la cuestión de los derechos civiles y por la revolución sexual, y a punto de saltar en pedazos como consecuencia del escándalo Watergate— a comienzos de los setenta. La lectura positiva de esto es, en cambio, la de que han quedado ya definitivamente atrás los tiempos de las implacables *machine politics*, de los omnipotentes *bosses*, de los magnates de la prensa capaces de encumbrar a un político o hundirlo con solo dedicarle un editorial, o de las masas vociferantes de fanáticos seguidores que tres décadas atrás habían llevado a *Mr. Smith* al borde del colapso, habían encumbrado a Willie Stark o habían hecho de John Foster Kane un hombre todopoderoso. En este nuevo contexto el político sigue siendo una marioneta tal y como lo había sido antes, pero el hecho de que ahora sean tantos los hilos de los que penda —y no uno solo— cambia sustancialmente las cosas. Pese a haber sido rodada hace casi cuatro décadas, *El candidato* sigue siendo —al menos desde esa perspectiva— un filme plenamente moderno y al que para estar enteramente vigente solo le faltaría recortar varios centímetros la anchura de las solapas de los trajes, y la longitud de los cuellos de las camisas, de sus protagonistas.

Ficha técnica

Título original: *The Candidate*. País: EE.UU. Año: 1972. Duración: 109 min. (Color). Director: Michael Ritchie. Producción: Warner Bros. Guión: Jeremy Larmer. Música: John Rubinstein. Fotografía: Victor J. Kemper y John Korty. Intérpretes: Robert Redford, Peter Boyle, Melvyn Douglas, Don Porter, Allen Garfield, Karen Carlson.

LA «DIPLOMACIA ATÓMICA» EN LA GUERRA FRÍA Y ESTADOS UNIDOS. ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ

Coro Rubio Pobes

Departamento de Historia Contemporánea.

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

«El fulgor de mil soles [...] me he convertido en la muerte, el destructor de mundos». Estas palabras, extraídas del texto espiritual hindú *Baghavat Gita*, las pronunció Robert Openheimer¹, principal inventor de la bomba atómica, tras el éxito de la primera explosión experimental de esta nueva arma que desde 1945 iba a revolucionar el mundo de la guerra. Y fue precisamente el fulgor de mil soles, una poética y a la vez aterradora cascada de explosiones nucleares, la poderosa imagen final con que el cineasta Stanley Kubrick cerró *Dr. Strangelove (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 1963/64)*, la más ácida y demoledora denuncia fílmica que se ha hecho nunca de la terrible amenaza que para la humanidad pasó a representar la bomba nuclear, además de una de las más acerbadas críticas al poder del estamento militar en Estados Unidos.

¹ Según recoge Paul JOHNSON: *Estados Unidos. La historia*, Barcelona, Ediciones B, 2001, pág. 691.

1. «El niño ha nacido felizmente»

«El niño ha nacido felizmente». Con este mensaje cifrado, Harry S. Truman, que viajaba a Washington desde Alemania —donde había celebrado las conversaciones preliminares de la conferencia de Postdam—, recibía en julio de 1945 la noticia de que Estados Unidos disponía ya del arma de destrucción masiva más letal de la Historia: la bomba atómica. Se culminaba así con éxito el *Proyecto Manhattan* que Franklin D. Roosevelt, su antecesor en el cargo, había puesto en marcha en 1941, el mismo año en que Estados Unidos entró en la II Guerra Mundial respondiendo al ataque japonés a Pearl Harbor del mes de diciembre. La decisión de iniciar este proyecto respondió a la alarma que había causado en la Administración Roosevelt las informaciones que científicos europeos emigrados a Estados Unidos, entre ellos nombres tan relevantes como Albert Einstein, les habían hecho llegar sobre las investigaciones en energía nuclear que los alemanes habían emprendido y las advertencias del peligro que ello entrañaba. El propio Einstein había escrito una carta al presidente de Estados Unidos en 1939 pidiéndole que impulsara un programa de investigación sobre la escisión del átomo para evitar que la Alemania nazi se adelantara. Aunque hubo también científicos alemanes que intentaron tranquilizar a sus colegas emigrados sobre las investigaciones que se estaban realizando en su país, no se les dio crédito. Poco importó que cuando los americanos avanzaran sobre Francia en el otoño de 1944 encontraran prueba documental de que las investigaciones nucleares alemanas se dirigían en otra dirección y que no habían llegado a producir ninguna bomba atómica, y poco importó también que la capitulación final de Alemania en mayo de 1945 despejara las posibles dudas que quedaban².

² PROCACCI, Giuliano: *Historia general del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 299.

El *Proyecto Manhattan*, que Roosevelt seguía con gran interés consciente del valor político que podría tener la nueva arma, consciente de que la superioridad militar y tecnológica que otorgaría a Estados Unidos le permitiría ejercer un papel hegemónico en las relaciones internacionales del mundo de posguerra³, estaba a punto de lograr su objetivo. El 16 de julio de 1945 la primera bomba atómica de la historia estalló de forma experimental en el desierto de Nuevo Méjico, en Alamogordo, generando una bola de fuego con una temperatura cuatro veces superior a la del centro del sol. Estados Unidos disponía del arma más letal de la historia y completaba así el que ya era para entonces el mayor arsenal del mundo.

Fue durante la Conferencia de Postdam cuando Truman comunicó a su aliado Stalin el éxito de la prueba nuclear. Al parecer Stalin no mostró mayor sorpresa —sus servicios de espionaje ya le habían informado de la existencia del *Proyecto Manhattan*⁴— y se limitó a expresar sus deseos de que se hiciera buen uso de la nueva arma⁵. El 25 de julio Truman ordenó utilizar la bomba atómica contra Japón si no se rendía antes del 3 de agosto y al día siguiente Churchill le expresó su acuerdo. El 6 de agosto de 1945, el bombardero estadounidense B-29 *Enola Gay* al mando del coronel Paul Tibbets lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima, causando una explosión equivalente a 20.000 toneladas de TNT y matando a 78.000 per-

³ «El de Roosevelt era, en definitiva, el proyecto de una «hegemonía» planetaria, si con este término se entiende no sólo y no tanto la determinación a ejercer el mando, sino también, y sobre todo, la capacidad e incluso la moderación necesarias para su ejercicio, y la disponibilidad a aceptar compromisos con sus interlocutores», voluntad de liderazgo mundial que sus sucesores gestionarían de forma compleja y contradictoria. G. PROCACCI: *op. cit.*, pág. 297.

⁴ GADDIS, John Lewis: *La Guerra Fría*, RBA, Barcelona, 2008, pág. 40.

⁵ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 299.

sonas. Una segunda bomba fue arrojada sobre la ciudad de Nagasaki el 9 de agosto, acabando ésta con la vida de 25.000 personas⁶. Estados Unidos tenía preparadas otras dos bombas más y su lanzamiento se había programado para el 13 y el 16 de agosto⁷, pero no fue necesario usarlas: el 10 de agosto Japón enviaba un telegrama aceptando la rendición incondicional que reclamaba Washington y el día 14 firmaba la rendición.

Se ha especulado, y se sigue especulando, con la idea de que el lanzamiento de la bomba era también un primer aviso de Estados Unidos a la Unión Soviética⁸, prefigurando el conflicto que desde 1947 se desataría entre ellos al estallar la Guerra Fría, el largo y trascendental enfrentamiento por la hegemonía mundial que Raymond Aron describió hace ya tiempo como «un estado de guerra improbable y de paz imposible». El lanzamiento de la bomba ¿fue el final de la II Guerra Mundial o el comienzo de la Guerra Fría? Según Aron, la primera disyuntiva sin duda: «No es que Truman haya inaugurado una “diplomacia atómica”, con la voluntad o la esperanza de aterrorizar a los dirigentes del Kremlin, sino que ansiaba liquidar a toda prisa y del mejor modo posible al Japón, para reducir la participación soviética en las operaciones y prevenir las fricciones entre los vencedores, que ya eran evidentes en Europa»⁹. No hay que olvidar que en las fechas de la conferencia de Postdam, cuando se decidió el lanzamiento de la bomba, ambas po-

⁶ BOSCH, Aurora: *Historia de Estados Unidos 1776-1945*, Crítica, Barcelona, 2005, pág. 499.

⁷ JOHNSON: *op. cit.*, pág. 692.

⁸ GADDIS, en su más reciente obra sobre la Guerra fría, sigue afirmando que «Truman había utilizado la bomba principalmente para poner fin a la guerra, aunque también con la esperanza de inducir una actitud más conciliadora en la Unión Soviética». *Op. cit.*, pág. 41.

⁹ ARON, Raymond: *La república imperial. Los Estados Unidos en el mundo (1945-1972)*, Alianza, Madrid, 1976, pág. 60.

tencias eran todavía aliadas frente al enemigo común, y que a pesar de que hubiera ya importantes tensiones entre ellas, especialmente en la cuestión alemana o en la formación de los nuevos gobiernos en Europa del Este tras la liberación, había puentes tendidos y espacios para el acuerdo¹⁰. Y aunque desde 1917 existían en el mundo dos sistemas bien distintos de entender la economía, la sociedad y el Estado, no estaban llamados necesariamente a enfrentarse en una guerra por la hegemonía universal: en 1944 Churchill todavía estaba convencido, según escribió en una carta a Stalin que no llegó a enviar, de que «vistas desde lejos y en su conjunto, las diferencias entre nuestros sistemas tenderán a disminuir y que el gran principio que tenemos en común — el de favorecer una vida más rica y feliz en beneficio de las masas populares— se irá afianzando cada año más»¹¹.

Pero la Historia caminó por otros derroteros. «No es fácil precisar en qué momento empezó la Guerra Fría. No hubo ataques por sorpresa, ni declaraciones de guerra, ni siquiera ruptura de relaciones diplomáticas [...]. Cada nueva crisis [entre los aliados] alimentaba la siguiente, hasta que la perspectiva de una Europa dividida se convirtió en realidad»¹², y los planes hechos para garantizar el equilibrio de posguerra y la paz mundial se fueron al traste. El arma atómica, que había puesto tan trágico broche final a la II Guerra Mundial contribuyó a que esa división se hiciera realidad. «Hiroshima ha estremecido al mundo entero. El equilibrio se ha destruido [...]. No podemos tolerarlo» dijo Stalin¹³. La bomba atómica no era un arma más. El

¹⁰ Por ejemplo el rechazo compartido al viejo colonialismo basado en la conquista y explotación directa de un territorio —punto, por cierto, de fricción con Churchill, resuelto a conservar India—.

¹¹ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 296.

¹² GADDIS: *op. cit.*, págs. 42-43.

¹³ GADDIS: *op. cit.*, pág. 41.

descubrimiento de la escisión del átomo, toda una revolución científico-técnica que sería determinante en la eclosión de una nueva sociedad internacional en el siglo XX¹⁴, «a la larga modificaría la naturaleza misma de la guerra y abriría escenarios apocalípticos»¹⁵.

Hubo no obstante esfuerzos iniciales por hacer que el desarrollo de las investigaciones nucleares discurriera dentro de unos cauces controlados. En diciembre de 1945 se celebró en Moscú una conferencia de ministros de Exteriores en la que la Unión Soviética se posicionó a favor de la propuesta estadounidense de crear una comisión con tal fin bajo la autoridad de la ONU que comenzó a funcionar en enero de 1946¹⁶. Estados Unidos presentó ante esta comisión el llamado *Plan Baruch* que proponía la creación de una Autoridad dependiente de la ONU que inventariara todos los recursos de uranio y materiales fisibles que hubiera en todo el mundo y controlara, mediante inspecciones, la utilización con fines pacíficos de los mismos. La aprobación de dicho plan implicaba que el país que ya poseyera la bomba atómica —Estados Unidos— mantendría su monopolio durante tiempo indefinido mientras que los países que estaban en la fase de investigación o experimental de la bomba tendrían que someterse a los controles de la Agencia y renunciar a sus programas de armamento. Los soviéticos rechazaron el plan y lanzaron la contrapropuesta de destruir las bombas existentes y prohibir el arma atómica, lo que resultaba inaceptable para Estados Unidos. Una nueva explosión experimental

¹⁴ MESA, Roberto: *La Nueva Sociedad Internacional*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992, pág. 114.

¹⁵ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 321.

¹⁶ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 322. En junio de 1957 se crearía la OIEA, Organización Internacional de Energía Atómica, como organismo autónomo de la ONU para la cooperación científica y técnica en materia de utilización de la energía nuclear con fines pacíficos.

de la bomba en julio de 1946 en el islote de Bikini, en el que estuvieron presentes observadores soviéticos, y la promulgación del *Mac Mahon Act* en agosto de 1946 por el que Estados Unidos suspendía cualquier intercambio de información sobre cuestiones nucleares con países extranjeros, incluida Gran Bretaña, acabó convenciendo a Moscú de que el gigante americano estaba resuelto no solo a conservar sino a incrementar su capacidad de destrucción nuclear¹⁷.

Mientras tanto la Unión Soviética desarrollaba sus propias investigaciones nucleares. Quince días después de Hiroshima, el 20 de agosto de 1945, Stalin había creado un comité especial para la bomba atómica dirigido por Beria, aunque su programa de investigación nuclear, la *Operación Borodino*, se había iniciado en 1942 cuando Stalin supo que Estados Unidos y Gran Bretaña trabajaban en una bomba de uranio. Pero el problema era que no disponían de uranio suficiente en suelo soviético, y aunque habían logrado comprar algo a Estados Unidos, la cantidad que éste accedió a venderles fue muy pequeña. Según ha explicado Antony Beevor en una reciente obra, la toma de Berlín por los soldados soviéticos incluía entre sus objetivos hacerse con el uranio alemán, que se almacenaba en el Instituto de Física Káiser Guillermo II en el suroeste de la ciudad, y capturar a científicos nucleares alemanes para dar el definitivo impulso a la *Operación Borodino*. Los soviéticos lograron efectivamente hacerse con el botín alemán¹⁸ y solucionaron definitivamente sus necesidades de

¹⁷ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 322.

¹⁸ Los soviéticos lograron sacar el uranio del Instituto Káiser Guillermo II y lo enviaron rápidamente a Moscú, y junto a él enviaron a los científicos Peter Thiessen y Ludwig Bewilogua. Sin embargo, los profesores más relevantes, Werner Heisenberg, Max von Laue, Gerag von Weizsäcker y Otto Hahn, que acababan de ganar el Premio Nobel de Química, habían sido sacados de Alemania por los británicos y trasladados a Inglaterra. Antony BEEVOR: *Berlin. La caída: 1945*, Crítica, Barcelona, 2002.

uranio al obtener acceso a las principales reservas europeas de este mineral que estaban en Sajonia y Checoslovaquia, territorios que quedaron bajo control soviético. Pero aún tardarían algún tiempo en lograr fabricar la bomba atómica: lo consiguieron en agosto de 1949 y fue el 23 de septiembre de ese año cuando la URSS confirmó que había hecho explotar en el desierto de Kazajstán su primera arma nuclear. Para entonces la Guerra Fría ya había estallado: la *política de la contención* de George Kennan (febrero de 1946) y la *Doctrina Truman* (marzo de 1947) se habían formulado, el Programa de Recuperación Europea (*Plan Marshall*, junio de 1947) había sido diseñado, la soviétización de Europa del Este (1945-1948) completado, y la crisis de Berlín (1948-1949) —durante la cual el propio Churchill había propuesto esgrimir la amenaza atómica contra la Unión Soviética¹⁹— había terminado de romper las relaciones entre los antiguos aliados contra el fascismo.

2. M.A.D. La *destrucción mutua asegurada*

El lanzamiento de la bomba en Hiroshima había conmocionado a la comunidad científica y abierto un debate sobre la responsabilidad y límites de la ciencia, que no impidió sin embargo el desarrollo del armamento y la capacidad de destrucción nuclear: para cuando la Unión Soviética logró fabricar su bomba atómica, agosto de 1949, Estados Unidos tenía ya doscientas bombas de este tipo y autorizó la fabricación acelerada de más tras perder el monopolio atómico, así como la investigación en una superbomba, un arma termonuclear mil veces más potente que las arrojadas sobre Japón²⁰. En noviembre de 1952 esta in-

¹⁹ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 342.

²⁰ GADDIS: *op. cit.*, pág. 50.

vestigación dio resultados y Estados Unidos fabricó su primera bomba de hidrógeno o bomba H, todavía experimental. En agosto del año siguiente fue la Unión Soviética la que hizo estallar, en Kazajstán, su propia bomba H, pero ésta realmente operativa. Unos meses después, en febrero de 1954, Estados Unidos volvía a situarse en cabeza de la carrera armamentística con otro artefacto similar pero muy superior en megatonas a la bomba soviética²¹. Con las dos superpotencias disponiendo de armas tan letales, la *destrucción mutua asegurada* —M.A.D. (loco) en sus siglas en inglés— en caso de estallido de una guerra nuclear entre ellas se convirtió en elemento determinante de sus respectivas diplomacias. Cada una de las dos superpotencias tenía la capacidad de destruir totalmente a su enemigo, pero no podía impedir que al hacerlo éste le destruyera a ella también. Así que el sentido de la fabricación de estas armas dejó de ser el de ganar la guerra para convertirse en disuadir al enemigo de hacerla²². «La disuasión es el arte de producir en la mente del enemigo el miedo a atacar», explicaba certeramente el siniestro Dr. Strangelove en el mencionado filme de Kubrick. Y ese miedo garantizaba lo que se dio en llamar el «equilibrio del terror».

Desde el momento en que la Unión Soviética logró fabricar la bomba atómica y la bomba H, la guerra nuclear dejó de ser una amenaza real, pues equivaldría a un mutuo suicidio, pero se convirtió, como señala Hobsbawm, en una amenaza propagandística:

«Por desgracia, la certidumbre misma de que ninguna de las dos superpotencias *deseaba* realmente apretar el botón atómico tentó a ambos bandos a agitar el recurso al arma atómica con finalidades negociadoras

²¹ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 343.

²² DUROSELLE, Jean: *Europa de 1815 a nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*, Barcelona, Labor, 1978, págs. 106-112.

o (en los Estados Unidos) para el consumo doméstico, en la confianza de que el otro tampoco quería la guerra. Esta confianza demostró estar justificada, pero al precio de desquiciar los nervios de varias generaciones»²³.

La guerra nuclear no fue en estos años, argumenta Hobsbawm, una inflada fantasía sino una amenaza real; en 1949 los comunistas habían logrado el poder en China y al año siguiente se habían involucrado en una guerra de gran alcance, Corea, «dispuestos a afrontar la posibilidad real de luchar y sobrevivir a un holocausto nuclear. Todo podía suceder». Se dice que Mao comentó al dirigente comunista italiano Togliatti: «¿Quién le ha dicho que Italia vaya a sobrevivir? Quedarán trescientos millones de chinos y eso bastará para la continuidad de la raza humana»²⁴.

La guerra de Corea planteó por primera vez en el marco de la Guerra Fría la posibilidad del uso del arma nuclear, con la diferencia respecto a 1945 de que ahora las dos grandes potencias disponían de ella, de manera que su empleo por parte de uno de los bandos enfrentados hubiera empujado al contrario a hacer lo mismo. Cuando la reacción china de noviembre de 1950, instigada por Stalin, obligó a la fuerza internacional bajo autoridad de la ONU y jefatura norteamericana a replegarse por debajo del paralelo 38, el general MacArthur amenazó con el uso del arma atómica, jaleado por los «halcones» del partido republicano. Pero Truman destituyó a MacArthur en abril de 1951 y la amenaza nuclear se desinfló. Hay controversia entre los historiadores sobre la actitud de Truman, entre quienes consideran su decisión como el resultado de las gestiones realizadas por el primer ministro británico Clement Attlee, que en una conferencia celebrada en Washington en los

²³ HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1998, págs. 233.

²⁴ *Ibidem*.

primeros días de diciembre intentó disuadir al presidente de Estados Unidos de tomar medidas extremas, y también de las presiones de sus opositores internos, de una parte considerable de la opinión pública, del Congreso y de sus aliados²⁵, y quienes sostienen que Truman nunca consideró la posibilidad real de emplear allí armas nucleares²⁶.

Pero aunque la bomba atómica no se empleara en Corea —ni en ninguna de las sucesivas crisis y conflictos que jalonaron la Guerra Fría y el resto del siglo XX—, la posibilidad de una guerra nuclear, por decisión consciente o por accidente, con la consiguiente *destrucción mutua asegurada*, no desapareció. La política exterior norteamericana estuvo presidida hasta los años 60 del siglo XX por la *política del borde del abismo*, del uso permanente de la amenaza nuclear para disuadir al posible agresor, política ideada por el Secretario de Estado de Eisenhower John Foster Dulles. Como explicaba en público el propio Dulles, mantener la paz en un mundo con armamento nuclear era una actividad peligrosa: «El talento de mantenerse en el límite [de la guerra] sin entrar en guerra es un arte necesario [...] Avanzamos hasta el borde y lo miramos a la cara»²⁷.

El holocausto nuclear irrumpió en el horizonte de lo posible y en ocasiones de lo probable, y se convirtió en un temor colectivo directamente espoleado por la propaganda gubernamental, propaganda que presentaba siempre al bando contrario como el agresor, mientras que el propio lo único que hacía era defenderse legítimamente.

²⁵ PROCACCI: *op. cit.*, pág. 346.

²⁶ Ya Aron señaló en su día que «en ningún momento, ni Truman ni sus consejeros pensaron en emplear allí armas nucleares... a pesar de las leyendas según las cuales fue Attlee quien les disuadió de ello». R. ARON: *op. cit.*, pág. 86.

²⁷ JOHNSON: *op. cit.*, pág. 709.

3. El *peligro rojo* y la propaganda anticomunista estadounidense

La «conspiración comunista», el supuesto complot soviético para destruir Estados Unidos —que abre la trama argumental del *Dr. Strangelove* de Kubrick— constituye, junto a su *alter ego* la «conspiración imperialista» denunciada por la Unión Soviética, el fundamento angular de la lógica de la Guerra Fría. Desde que en marzo de 1946 George Kennan enunciara la *política de la contención* en un telegrama a Truman —publicado en la revista *Foreign Affairs* en julio de 1947— asegurando que la Unión Soviética perseguía un plan de expansión mundial del sistema comunista con el objetivo de «que nuestra sociedad sea aniquilada y que nuestro estilo de vida (*way of life*) tradicional sea destruido»²⁸ y afirmado que Estados Unidos debía desplegar una política de contención destinada a bloquear cualquier movimiento soviético, la convivencia pacífica del sistema capitalista y el sistema soviético, una realidad desde 1917, pasó a concebirse como imposible. Y el mundo fue obligado a elegir entre «modos alternativos de vida». Ya lo dijo Harry Truman en marzo de 1947 en su famoso discurso ante el Congreso de los Estados Unidos que pasó a ser conocido como *Doctrina Truman*; o se está en un lado —el de la libertad y la democracia— o se está en el otro —el de la opresión y la tiranía. O en versión soviética; el bando imperialista frente a los países de «nueva democracia» —como explicó DJanov ante la sesión inaugural de la Kominform en septiembre de 1947—²⁹. Porque la Guerra Fría fue ante todo un enfrentamiento ideológico. Capitalismo *versus* economía estatalizada y planificada.

²⁸ Citado por PROCACCI: *op. cit.*, pág. 326.

²⁹ Ambos textos en Fernando MARTÍNEZ y Mikel URQUIJO: *Materiales para la historia del Mundo Actual. I*, Istmo, Madrid, 2006, págs. 102 y 91.

Democracia parlamentaria *versus* democracia popular. Y, desde esa visión dual y maniquea, de repente el mundo se hizo terriblemente fácil de comprender.

Entre marzo/julio de 1947 — fechas de la formulación de la *Doctrina Truman* y de la Conferencia de París donde se presentó el *Plan Marshall*— y marzo de 1953 — muerte de Stalin— discurrió el periodo más duro de la Guerra Fría. En él el sistema bipolar se mostró extremadamente rígido y la incomunicación diplomática directa entre las dos superpotencias fue la nota característica³⁰. En este periodo, la propaganda hostil alcanzó en ambos bandos una extremada virulencia³¹. Se acusaron mutuamente de perseguir un plan de dominación mundial y aniquilación del sistema político, económico y social del oponente y presentaron ante sus respectivas opiniones públicas al bando contrario como una terrible amenaza para su supervivencia.

En Estados Unidos se desató una cruzada comunista no sólo contra el enemigo exterior sino también contra el enemigo interior, frente el que ya no parecían suficiente protección las leyes contra la subversión de los años treinta³². La izquierda norteamericana había ganado influencia en los duros años de la Depresión y durante la guerra contra el fascismo, y el Partido Comunista en concreto, que era un partido pequeño — menos de 100.000 afiliados—, tenía una gran fuerza entre los sindicatos. La Guerra Fría convirtió a todo este mundo en sospechoso de antiamericanismo, cuando no directamente en un hervidero

³⁰ BARBÉ, M.^a Esther: *Relaciones Internacionales*, Tecnos, Madrid, 2007, pág. 272.

³¹ ARON: *op. cit.*, pág. 42.

³² La Ley McCormack (1938) que obligaba a registrarse a los agentes extranjeros o las Leyes Hatch (1939) y Smith (1940) que disponía el procesamiento de quienes abogaran por el derrocamiento del gobierno estadounidense.

de espías y traidores a la patria que estaban facilitando los triunfos comunistas en el mundo, desde la consecución de la bomba atómica por la URSS al triunfo de Mao en China o la guerra de Corea. El 22 de marzo de 1947, el mismo año en que se aprobó una Ley de Seguridad Nacional que reestructuraba la defensa con la creación del Consejo Nacional de Seguridad (*National Security Council*) y la Agencia Central de Inteligencia (CIA), Truman promulgó la Orden Ejecutiva 9835 que pretendía detectar cualquier «infiltración de personas desleales» en el gobierno estadounidense. Durante los cinco años siguientes se investigó a unos seis millones de funcionarios del gobierno y el resultado de esas investigaciones fue la pérdida de su empleo de unas 500 personas por «lealtad cuestionable»³³.

La búsqueda de espías tuvo en el juicio a Albert Hiss, funcionario del Departamento de Estado supuestamente miembro de un círculo comunista clandestino, su caso más sonado; el juicio duró desde agosto de 1948 a enero de 1950 y fue utilizado para espolear los temores populares sobre traidores que ocupaban altos cargos³⁴. Por su parte, el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso, alentado por el senador Joseph McCarthy, se aplicaba desde 1947 en descubrir comunistas bajo las piedras e investigaba a profesores, literatos, cineastas, científicos... incluido Robert Openheimer. En el verano de 1950 la actividad de este comité tuvo una trágica consecuencia: el juicio por espionaje a un matrimonio de científicos, Julius y Ethel Rosenberg, que habían trabajado en Los Álamos en el tiempo en que se investigaba en la bomba atómica. Su conexión con el Partido Comunista resultó fatal y fueron

³³ ZINN, Howard: *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*, Hiru, Fuenterrabía, 1999, pág. 382.

³⁴ JENKINS, Philip: *Breve historia de Estados Unidos*, Alianza, Madrid, 2002, pág. 302.

condenados a muerte en un juicio con jurado en el que el juez afirmó al dictar sentencia que eran responsables de la muerte de 50.000 soldados americanos en Corea³⁵. De nada sirvió la campaña mundial de protesta que se desató o que científicos e intelectuales europeos como Albert Einstein o Jean-Paul Sartre pidieran clemencia al presidente Truman y luego a Eisenhower; la petición fue denegada y los Rosenberg fueron ejecutados en junio de 1953. La *caza de brujas* prosiguió, contando con el respaldo de la opinión pública, que se trabajaba distribuyendo millones de panfletos en los que se advertía que en todas partes podían encontrarse comunistas. Pero en la primavera de 1954 Joseph McCarthy decidió investigar a militares supuestamente desleales y con ello cavó su tumba política: en diciembre de 1954 una votación en el Senado le censuró por «conducta indigna de un miembro del Senado de los Estados Unidos» y su carrera política se truncó. No obstante, pese a lo que se suele considerar, este hecho no marcó el final de las purgas; muchas de ellas siguieron en marcha y las leyes aprobadas por el pánico anticomunista siguieron vigentes hasta bien entrada la década de los 70³⁶. La *caza de brujas* hizo desaparecer al Partido Comunista, cuyos dirigentes fueron procesados y declarados culpables de conspiración para intentar derribar al gobierno, y condenados a prisión en julio de 1948. Para 1951 muchos Estados habían prohibido la actividad del partido en sus jurisdicciones.

En estos años, toda la cultura popular se impregnó de anticomunismo. Un superhéroe del cómic, el *Capitán América*, advertía sobre el *peligro rojo* y perseguía comunistas, espías, traidores y agentes extranjeros. Novelas por entregas y series de televisión hablaban de espías comunistas infiltrados aquí y allá. La maquinaria ho-

³⁵ ZINN: *op. cit.*, pág. 386.

³⁶ JENKINS: *op. cit.*, pág. 305.

llywoodiense fue uno de los más eficaces instrumentos para la propaganda anticomunista y entre 1948 y 1954 produjo más de 40 películas en esta línea, como *El Telón de acero* (*The Iron Courtain*, EE.UU., 1948) de William Wellman, una película propagandística sobre una historia de espionaje con Dana Andrews y Gene Tierney como intérpretes, producida en los momentos iniciales de la *caza de brujas*. Entre estas películas propagandísticas se cuentan varias del maestro Hitchcock, como *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, USA, 1959), una historia de espionaje en la época de la Guerra Fría, en la que un ciudadano común sufría las consecuencias de ser confundido con un espía soviético. Y, más tardíamente, *Cortina rasgada* (1966), protagonizada por Julie Andrews y Paul Newman, que cuenta la historia de un científico americano que se hace pasar por un traidor dispuesto a trabajar para los rusos siendo en realidad un patriota que arriesga su vida como espía al servicio de su país, un filme inflado de patriotismo norteamericano y de un maniqueísmo simplista. Y sobre este miedo al enemigo interior ironizó también Kubrick en *Dr. Strangelove*: «El enemigo puede venir de cualquier forma, incluso vistiendo el uniforme de nuestras tropas» afirma el paranoico general Ripper en una escena del filme.

4. El «complejo militar-industrial», los límites de la disuasión nuclear y la *respuesta flexible*

Los temores por la seguridad nacional en Estados Unidos transformaron el Estado federal, aumentando de forma gigantesca el tamaño de su gobierno y su intervención en la vida cotidiana de los ciudadanos. «El crecimiento fue tan enorme —ha señalado Philip Jenkins— que convirtió al estado de seguridad nacional de los años cincuenta en

una criatura esencialmente distinta de lo que fuera el limitado proyecto federal de la época de Woodrow Wilson. La guerra fue siempre el factor crucial»³⁷. Los ingresos y gastos del Estado crecieron enormemente, también el empleo público y las Fuerzas Armadas, en un país que históricamente recelaba del ejército permanente; si en 1918 el gasto público federal era de 12.700 millones anuales, en 1960 superó los 90.000 millones, la mitad de ellos destinados a las Fuerzas Armadas. Durante toda la década de 1930 el número de personas que servían en el Ejército rara vez superaron los 450.000. En 1960 eran ya 2,5 millones, y la cifra no bajó de 2 millones hasta después de 1990³⁸.

La guerra de Corea provocó el rearme de Estados Unidos, que había desmovilizado a su ejército entre 1945 y 1947, y le hizo asumir la práctica europea de poseer permanentemente un gran ejército y no sólo una flota y aviación; Estados Unidos pasó, por primera vez en su historia, a mantener en tiempo de paz un enorme aparato militar disponible en cualquier momento³⁹. A partir de entonces la industria bélica se convirtió en la gran industria estadounidense, se configuró lo que Eisenhower denominó «el complejo militar-industrial»⁴⁰. La industria militar adquirió importancia creciente en la economía norteamericana y el estamento militar influencia en el *establishment* político; no hay que olvidar que Eisenhower, 34.º presidente de los Estados Unidos (1953-1961), era un militar retirado⁴¹. Igualmente se disparó el gasto militar federal.

³⁷ JENKINS: *op. cit.*, pág. 305.

³⁸ JENKINS: *op. cit.*, págs. 306-307.

³⁹ ARON: *op. cit.*, págs. 82, 86-87.

⁴⁰ ARON, *op. cit.*, pág. 88.

⁴¹ Recientemente retirado (junio de 1952). En 1951, siendo general del ejército estadounidense, había sido nombrado presidente de la OTAN.

Entre 1951 y 1953 pasó de 22,3 a 50,4 mil millones de dólares⁴². La *caza de brujas* de los años cuarenta y cincuenta creó, como ha señalado Howard Zinn, una atmósfera propicia para que el gobierno obtuviera apoyo masivo para su política de rearme⁴³.

John F. Kennedy fue precisamente uno de los mayores responsables de este rearme. En 1960 Kennedy ganó las elecciones presidenciales explotando el temor en la opinión pública norteamericana de que Estados Unidos hubiera perdido terreno en su pulso con la Unión Soviética —opinión pública conmocionada con la noticia de que los soviéticos habían puesto en órbita el primer satélite artificial de la historia, el *Sputnik* (octubre de 1957) y con el triunfo de la guerrilla castrista cubana en enero de 1959—, y blandiendo un programa electoral, *Nueva frontera*, que hablaba entre otras cosas de fortalecer las armas convencionales para disponer de una salida distinta a la que conduciría al holocausto atómico, que rechazaba el planteamiento rígido de Foster Dulles y su *Política del borde del abismo* y propugnaba una *respuesta flexible*. Hacía suyas las enseñanzas de Corea, sobre las que habían reflexionado universitarios e investigadores de institutos especializados durante la década de los 50, enseñanzas que ponían de manifiesto que la amenaza nuclear ni había disuadido a los norcoreanos de la invasión de Corea del sur ni había inducido a los chinos a negociar, de manera que se imponía una revisión doctrinaria. Por eso los analistas que rodearon a Kennedy aconsejaban reforzar los armamentos clásicos, para evitar la alternativa del empleo de las armas atómicas o su no empleo, el Apocalipsis o la pasividad, el todo o nada⁴⁴.

⁴² PROCACCI: *op. cit.*, pág. 343.

⁴³ ZINN: *op. cit.*, pág. 389.

⁴⁴ ARON: *op. cit.*, pág. 113.

Explotando temores existentes sobre aumentos militares soviéticos que dejaban en posición de inferioridad a Estados Unidos —temores irreales pues en esos momentos era clara la superioridad armamentística estadounidense— produciendo un desequilibrio a favor de la Unión Soviética, el llamado *missile gap*, Kennedy logró el apoyo necesario para aumentar su arsenal militar, incluido el nuclear. Logró dotarse de un armamento nuclear que equivalía a 1.500 bombas atómicas como la de Hiroshima. Estados Unidos contaba con más de 50 misiles balísticos intercontinentales, 80 misiles en submarinos nucleares, 1.700 bombarderos capaces de alcanzar la Unión Soviética y 300 cazabombarderos en portaviones preparados para llevar armas nucleares, y mil cazas supersónicos más preparados para llevar bombas atómicas. La Unión Soviética sin embargo tenía entre 50 y 100 misiles balísticos intercontinentales y menos de 200 bombarderos de largo alcance; la inferioridad era clara, pero el presupuesto militar norteamericano siguió creciendo. «Cada vez había más histeria [—explica Zinn—]; se multiplicaban los beneficios de las corporaciones que conseguían contratos con el ministerio de Defensa; y los empleos y salarios aumentaron lo suficiente como para que un número importante de americanos dependieran, para ganarse la vida, de la industria de guerra»⁴⁵.

Los militares tenían motivos para estar contentos. Pero Kennedy buscó un nuevo equipo de asesores bien distinto de los de su antecesor Eisenhower, que eran todos juristas y hombres de negocios; Kennedy se rodeó de universitarios, profesores e investigadores, muchos procedentes de Harvard, que —como señaló Raymond Aron— «habían elaborado un sistema de pensamiento más sutil que el de los generales o los almirantes». No alteraron los objetivos finales

⁴⁵ ZINN: *op. cit.*, págs. 389-390.

de la estrategia estadounidense pero eran muy conscientes de que la rivalidad soviético-estadounidense se desplegaba en terrenos muy diversos; «el militar (clásico y nuclear) y el político-ideológico, cuyos resultados dependían de las luchas de los partidos dentro de los Estados. La subversión y la contra-insurgencia representaban una especie de dominio intermedio entre el terreno militar y el terreno político, ya que ambas tenían las dos dimensiones»⁴⁶.

A partir de entonces las relaciones entre poder político y poder militar en Estados Unidos cambiaron. La desconfianza mutua se disparó. Y la Crisis de los Misiles de 1962, el peor momento de la Guerra Fría desde el punto de vista de la amenaza nuclear, hizo estallar esa desconfianza. Cerró la etapa de distensión y *coexistencia pacífica* abierta en 1953 y en cuyo marco se habían entablado negociaciones sobre la suspensión de los experimentos nucleares (octubre de 1958), negociaciones que dejaron de tener sentido desde que en agosto de 1961 la Unión Soviética reanudó tales experimentos. Y planteó por primera vez la posibilidad de un enfrentamiento atómico directo entre las dos superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética. Los consejeros de Kennedy temían, según sus propios testimonios, el desprecio de los profesionales de la CIA y de los jefes militares, que se referían a ellos con el sobrenombre de *eggheads* (cabezas de huevo), de manera que se esforzaron por mostrarse fuertes y decididos ante ellos; esto se reflejó en la decisión de dar el visto bueno al proyecto de desembarco en la playa cubana de Bahía de Cochinos de un grupo de exiliados cubanos anticastristas entrenados por la CIA en Guatemala (abril de 1961), un proyecto gestado en los últimos momentos de la Administración Eisenhower —aunque hay quien duda de que el presidente hubiera or-

⁴⁶ ARON: *op. cit.*, pág. 109.

denado el plan⁴⁷— y sobre el que Kennedy tuvo que decidir nada más asumir la Presidencia. Y se reflejó también en la decisión de no respaldar ese desembarco con la intervención de la marina o la aviación estadounidense. Con el fracaso de la operación, el gabinete Kennedy quedó desprestigiado, pero al año siguiente Kruschev le sirvió en bandeja la ocasión para desquitarse. En octubre de 1962 un avión espía norteamericano descubrió la instalación de plataformas de lanzamiento de misiles atómicos en Cuba. Independientemente de los antecedentes de Kennedy con Cuba, la novedad resultaba inadmisibile para el gobierno estadounidense. Rápidamente se constituyó un comité para estudiar la situación y las posibilidades abiertas, entre cuyos miembros, especialmente los militares, hubo quienes aconsejaron el bombardeo inmediato de las bases cubanas. La película del director australiano Ronald Donaldson *Trece días* (*Thirteen Days*, 2000) que relata minuciosamente esta crisis, refleja estas presiones sobre el presidente. Pero Kennedy optó por la moderación y negoció con la Unión Soviética, a la vez que le lanzaba mensajes para demostrar que estaba resuelto a llegar hasta el final; ordenó un bloqueo a la isla, inició los preparativos militares y se dirigió por televisión a sus conciudadanos diciéndoles que «no correremos el peligro de una guerra mundial nuclear prematura o innecesariamente, porque in-

⁴⁷ Según Paul Johnson «cuesta creer que el ladino y experimentado Eisenhower hubiera dado su aprobación final a este ingenuo plan. Tenía todas las desventajas de involucrar moral y políticamente a Estados Unidos (los primeros dos hombres en pisar tierra fueron agentes de la CIA) sin la garantía de éxito que habría suministrado una participación abierta de las Fuerzas Aéreas y de la Armada norteamericana. Según su historial, Ike habría esperado que Castro diera un paso en falso que permitiera a Estados Unidos intervenir abierta y legalmente con sus propias fuerzas, en una operación aérea, terrestre y marítima planeada con cuidado». JOHNSON: *op. cit.*, pág. 729.

cluso los frutos de una victoria serían amargos en nuestra boca, pero nunca retrocederemos ante los peligros que en cualquier momento tengamos que afrontar»⁴⁸. Como dijo en su día Raymond Aron, «la amenaza de violencia entre Estados nucleares sustituía a la violencia misma»⁴⁹. En las negociaciones, Estados Unidos se comprometió a retirar los cohetes instalados en Turquía y a no atacar Cuba —compromiso que no fue recogido en el acuerdo oficial porque estaba supeditado a una inspección de la isla que Castro no aceptó—, y la Unión Soviética a retirar, bajo la supervisión de la ONU, los misiles en Cuba y a no invadir Turquía⁵⁰. El 28 de octubre Krushev retiró los misiles y la crisis finalizó. Con la victoria de Estados Unidos, tal como estimó la opinión pública mundial.

Durante la Crisis de los Misiles quedó en evidencia que la guerra nuclear era una amenaza real, que un simple malentendido o un accidente podían desencadenarla rompiendo el precario equilibrio del terror. Para protegerse contra esta eventualidad Estados Unidos y la Unión Soviética decidieron tras la crisis instalar un sistema de comunicación directo entre la Casa Blanca y el Kremlin, que fue conocido popularmente como *Teléfono rojo*.

5. La amenaza nuclear en el cine: *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Teléfono rojo fue el título que se le dio a la versión española de la película de Stanley Kubrick *Dr. Strangelove*,

⁴⁸ Discurso de Kennedy anunciando el bloqueo de Cuba el 22 de octubre de 1962 en MARTÍNEZ y URQUIJO: *op. cit.*, pág. 114.

⁴⁹ ARON: *op. cit.*, pág. 124.

⁵⁰ La correspondencia que se intercambiaron Kennedy y Krushev entre el 26 y el 27 de octubre en MARTÍNEZ y URQUIJO: *op. cit.*, págs. 115 y ss.

rodada en el contexto histórico que acabamos de perfilar, en ese marco de crisis máxima y máximo riesgo nuclear. Es la más importante e inteligente denuncia fílmica de la amenaza nuclear que se ha hecho, como ya dijimos, pero no es la primera película de ficción sobre el tema. La primera fue bien temprana, *¿El principio o el final?* (1947) de Norman Taurog, que rendía homenaje a quienes participaron en las primeras pruebas nucleares, pero el género se desarrolló en los años cincuenta, en los que cabe destacar dos producciones: *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) de Robert Wise, un clásico de la ciencia-ficción en la que un extraterrestre llegaba a la Tierra para advertir a sus habitantes del peligro que corrían de desencadenar un holocausto nuclear, y la más cara y ambiciosa de las producciones de esta temática, *La hora final* (*On the Beach*, 1959) de Stanley Kramer, que se proyectaba unos años adelante para narrar los momentos finales de la vida de los últimos supervivientes de un holocausto nuclear en 1964 —un grupo de norteamericanos refugiados en un submarino nuclear y los habitantes de Australia— con un reparto estelar (Gregory Peck, Ava Gardner, Fred Astaire, Anthony Perkins). Precisamente ese año de 1964 que Kramer elegía para ambientar su film, se estrenaron dos producciones que especulaban con la posibilidad de que un accidente desencadenara una guerra nuclear; la ácida sátira *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove*) de Kubrick —que había sido preestrenada en 1963—, y *Punto límite* (*Fail Safe*, 1964) de Sidney Lumet, una magnífica intriga política con muchos elementos en común con la anterior estrenada algo después y que no pudo competir con ella.

Stanley Kubrick (Nueva York, 1928-Londres, 1999), comenzó su vida profesional como fotógrafo para la revista gráfica *Look* cuando tenía 17 años y a los 22 se introdujo en el mundo del cine; en 1950-1951 rodó sus pri-

meros cortos, que financió con su propio dinero, y en 1953 hizo su primer largometraje, *Fear and Desire*, una película independiente sobre un episodio sangriento de una guerra imaginaria en el que se ocupó de todo, producción, dirección, guión, fotografía, montaje⁵¹. Le siguen dos filmes policíacos *El beso del asesino* (1955) y *Atraco perfecto* (1956), y en 1957 rueda —como director y guionista— *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*), producida y protagonizada por Kirk Douglas, un alegato antibelicista ambientado en la I Guerra Mundial, una película sobria, dura y muy bien narrada, que tuvo problemas con la censura en varios países; en Francia no se estrenó hasta 1975 y en España hasta 1977⁵². Después rodaría el peplum de gran presupuesto *Espartaco* (1960) sustituyendo a Anthony Mann en la dirección, y *Lolita* (1962) adaptando la novela de Nobokov. Tras *Teléfono rojo* (1963/64) llegaron los filmes que le hicieron más popular: *2001: una odisea del espacio* (1968); *La naranja mecánica* (1971), una película sobre la violencia juvenil que obtuvo un desproporcionado éxito y le lanzó a la fama; *Barry Lyndon* (1975); *El resplandor* (1980); *La chaqueta metálica* (1987); y *Eyes Wide Shut* (1999), durante cuyo largo montaje falleció.

Con *Teléfono rojo* Kubrick volvió a la temática belicista de *Senderos de gloria* pero en una clave narrativa completamente distinta. Su título original era larguísimo pero muy elocuente: *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Doctor Strangelove o cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba*). La película fue estrenada en Estados Unidos en enero de 1964 (en España dos años más tarde, enero de 1966, con la tijera de la censura metida en las esce-

⁵¹ TORRES, Augusto M.: *Diccionario Espasa de cine mundial*, Espasa, Madrid, 2001, pág. 485

⁵² TORRES: *op. cit.*, pág. 815.

nas de más explícito contenido sexual), y aunque fue nominada a varios Oscar no logró ninguno, aunque sí varios premios europeos. El equipo de guionistas formado para la película, Stanley Kubrick, Peter George y Terry Southern, fue galardonado con el premio a la mejor comedia americana escrita por la *Writers Guild of America* (USA). En 1990 fue elegida por el Congreso de los Estados Unidos como uno de los 25 «tesoros históricos» de la Historia del cine estadounidense⁵³.

Basada en la novela de un oficial de la RAF Peter George *Red Alert* escrita en 1958, el argumento arranca con la orden que un general psicópata norteamericano, el general Jack Ripper interpretado por Sterling Hayden —que ya había trabajado con Kubrick en *Atraco perfecto*—, da a una escuadra de aviones con armamento nuclear para bombardear la Unión Soviética, convencido de que la fluorización del agua es un complot comunista para destruir América —un miedo real de la época entre sectores ultraconservadores— contaminando los fluidos corporales, complot que a él le ha dejado impotente, como explica Kubrick utilizando la metáfora del puro fálico que exhibe constantemente. El «Plan R», previsto para casos de emergencia, impide la comunicación entre los aviones y el exterior, y sólo un código de tres letras puede restablecerla. El general de la RAF Mandrake (Peter Sellers) y antítesis de Ripper, intenta desesperadamente descifrarlo. Para agravar la situación, los soviéticos, tratando de recortar los gastos de la carrera de armamentos, han ideado un dispositivo nuclear que se dispara automáticamente si una bomba explota en su suelo. El presidente de Estados Unidos Muffley —interpretado también por Peter Sellers— se reúne para intentar solucionar la situación con sus beli-

⁵³ CAPARRÓS, José M.^a: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997, pág. 575

cistas generales del Pentágono, entre los que está el fanático general «Buck» Turdgison —interpretado por George C. Scott—, con el embajador soviético y con un aterrador científico nuclear, el Dr. Strangelove, exnazi alemán emigrado a Estados Unidos interpretado igualmente por Peter Sellers, que hace un triplete magistral en la película⁵⁴. Si no lo consiguen, el holocausto nuclear está garantizado.

El film, que transcurre en dos horas equiparando prácticamente tiempo real con tiempo cinematográfico y en tres claustrofóbicos escenarios, la base aérea de Burpelson, el interior de un avión B 52 y el Pentágono⁵⁵, fue rodado en 1963, el año del asesinato de Kennedy⁵⁶. La carrera de armamentos entre Estados Unidos y la Unión Soviética estaba en pleno apogeo y hacía bien poco (octubre de 1962) que la Crisis de los Misiles había disparado el miedo colectivo al estallido de una nueva guerra mundial y al holocausto nuclear. La película de Kubrick fue expresión de ese miedo, y también del miedo a la tecnificación de la guerra y a la pérdida de control de la misma por parte del ser humano. Es una película que habla de destrucción y muerte —una constante en la filmografía de Kubrick—, aunque está recorrida por un constante diálogo entre *eros* y *tánatos*. Y que habla también de las relaciones entre el poder político y el poder militar, e igualmente de la cara oscura de la ciencia. De hecho, uno de los mayores logros

⁵⁴ Kubrick había planeado inicialmente que interpretara a un cuarto personaje, el mayor «King» Kong.. Esteve RIAMBAU, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 53.

⁵⁵ RIAMBAU: *op. cit.*, págs. 39 y 173.

⁵⁶ Concretamente fue rodada entre la Navidad de 1962 y abril de 1963. Se estrenó en Nueva York en diciembre de 1963, pero luego se retiró por respeto a Kennedy —asesinado en noviembre— y para hacer algunos retoques menores. El 30 de enero de 1964 se estrenó en todo Estados Unidos. John BAXTER, *Stanley Kubrick. Biografía*, T. & B. Editores, 1999, págs. 189-190.

de la película es el personaje que da título a la misma, el Dr. Strangelove, que no estaba en la novela original y que probablemente Kubrick tomó de *Fail Safe*, donde también aparece un científico alemán, el doctor Walter Groteschele, como consejero del gobierno⁵⁷. El personaje de Kubrick recuerda al científico Rotwang en *Metrópolis* de Fritz Lang⁵⁸. «Hombre fascinado por la violencia y el ansia destructiva, equipara presidente y Führer, y se excitará tanto pensando en la inminente destrucción de la Tierra, que las explosiones atómicas obran en él el milagro y el inválido revive, abandona su silla de ruedas y se pone a andar. El grito final de «Mein Führer, puedo andar» es la culminación de un personaje aterrador, al que solo la destrucción confiere fuerza vital»⁵⁹. Kubrick juega con su metafórico nombre —al igual que hace con todos los personajes—, *Strange love (extraño amor, por la bomba, se entiende)* para subrayar sus rasgos paranoides.

Metafóricos son también los nombres de los generales Ripper y Mandrake. El nombre de Jack Ripper hace alusión al más famoso de los asesinos en serie de la Historia, Jack *el Destripador*, mientras que su antítesis, el general Mandrake, toma su nombre de un popular héroe del cómic norteamericano de los años 30, el mago *Mandrake*, que siempre salía de las difíciles situaciones en que le colocaban sus diversas aventuras recurriendo a la magia. A pesar de que el general Mandrake consigue descifrar el código que impide la comunicación con los aviones nucleares, uno de ellos, al mando del mayor Kong, homónimo del más famoso gorila fílmico que ha existido, queda des-

⁵⁷ BAXTER: *op. cit.*, pág. 176.

⁵⁸ BAXTER: *op. cit.*, pág. 184.

⁵⁹ Como señaló Antonio Castro en el ciclo que dedicó a Kubrick el festival de Cine de San Sebastián de 1980. Citado por CAPARRÓS: *op. cit.*, pág. 573.

controlado y acaba arrojando su cargamento nuclear. El mayor Kong es otro personaje interesante, prototipo del rudo americano —se toca con un sombrero tejano cuando recibe la orden de atacar a la URSS—, convencido de las bondades de su sistema político, es a la vez el retrato del militar que obedece ciegamente una orden hasta el final; empeñado en arrojar la bomba suelta manualmente la escotilla atascada y acaba cayendo con la bomba sentado a horcajadas sobre ella, cabalgando como si estuviera en un rodeo, tocado con su sombrero vaquero y en pleno éxtasis de felicidad.

Y metafóricos son también los nombres del presidente de Estados Unidos y del general Turgidson, que Kubrick utiliza para oponer ambos personajes y hablar sobre las difíciles relaciones entre poder político y poder militar que se vivieron especialmente bajo el mandato Kennedy. Un tema éste que abordó también otra gran película estrenada el mismo año que *Teléfono Rojo* aunque desde otro género dramático, *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, 1964) de John Frankenheimer, en la que un soberbio Burt Lancaster interpretaba al general Scott que conspira para dar un golpe de Estado contra el presidente de los Estados Unidos porque éste estaba dispuesto a firmar un tratado de desarme nuclear que hubiera puesto fin a la Guerra Fría. En la película de Kubrick, el nombre del presidente de Estados Unidos, Muffley, alusión a los órganos sexuales femeninos, feminiza al personaje para rebajarlo, subrayando el retrato de hombre débil y complaciente que hace Kubrick de él a través de una conversación telefónica con el máximo mandatario soviético, Dimitri Kissov (*Kiss*, beso), mientras que el sobrenombre del general Turgidson, *Buck* (macho), asocia atributos tópicos masculinos como la fuerza o la impulsividad al estamento militar. El retrato que hace Kubrick de este último es mordaz. Belicismo y falsedad son las prendas que le adornan; «Peace is

our Proffesion» se lee en el fondo de varias escenas de la película en la que aparecen maniobras militares, incluso en una de plena batalla. «Peace on Earth» ha anotado Ripper en la hoja donde ha escrito el código secreto que el general Mandrake intenta descifrar. Y la guinda la pone una de las más ácidas frases del filme: «Recuerde lo que dijo Clemenceau sobre la guerra [...]; la guerra es demasiado importante para dejarla en manos de los generales. Cuando dijo eso hace cincuenta años pudo tener razón, pero hoy día es demasiado importante para dejársela a los políticos. No tienen ni tiempo, ni conocimientos, ni aptitudes para dedicarse a la estrategia», le dice el general Ripper al general Mandrake atrincherado en su despacho. Si en el retrato que Kubrick hace del poder político subraya el rasgo de debilidad —el general Turgidson reprende al presidente Muffley en una escena— en el del estamento militar subraya el fanatismo. Y hay que señalar que el personaje de Buck Turgidson era una caricatura de un oficial real, del general Curtis LeMay director del Comando Estratégico del Aire en los años cincuenta, que durante la crisis de 1962 aconsejó a Kennedy atacar la isla e invadir Cuba y que durante la guerra de Vietnam sugirió «bombardear Vietnam del Norte hasta hacerle retroceder a la edad de piedra»⁶⁰.

Pero los miedos colectivos que exorciza Kubrick en esta película no se limitan al peligro que representa el arma atómica en manos de fanáticos militares que doblegan a un poder político débil, sino que se extiende a la tecnificación de la guerra y al poder de las máquinas con la consiguiente pérdida de control de la misma por parte del ser humano. Cuando por fin los esfuerzos de Mandrake dan sus frutos y logra descifrar el código que frenaría el ataque dispuesto por el general Ripper, uno de los aviones que había reci-

⁶⁰ BAXTER: *op. cit.*, pág. 179.

bido la orden de disparar no responde —al general Turgidson, en una expresión de paranoia conspirativa, le «huele a trampa comunista»—. La amenaza del desencadenamiento de un holocausto nuclear por accidente se desliza desde un militar loco a una máquina, un mecanismo automático de defensa que una vez entra en funcionamiento no puede ser detenido. El teléfono directo, *Teléfono rojo*, que había puesto en comunicación la Casa Blanca y el Kremlin para evitar este tipo de eventualidades, y que Muffley había utilizado para comunicar a los soviéticos el movimiento de aviones que había desencadenado la orden de Ripper, de nada sirve ya.

El ataque no se puede detener y entonces Kubrick hace entrar en juego un nuevo fantasma; el de las posibilidades de supervivencia frente a un desastre nuclear, pues el ataque, como explica el embajador soviético, disparará inevitablemente un mecanismo automático de respuesta, el «artefacto definitivo», que su país había construido para reducir los costes de la carrera de armamentos y tras conocer que Estados Unidos trabajaba en una máquina similar. El Dr. Strangelove explica al presidente Muffley y demás reunidos que hay que pensar en preservar la especie humana: en una perversa versión de la selección de las especies darwiniana, un ordenador —otra vez la máquina— se encargaría de elegir entre los mejores ejemplares de la raza humana, incluidos los miembros del gobierno, a los más adecuados para sobrevivir guareciéndose en un refugio atómico, acompañados eso sí de las mujeres más hermosas; «esa es una idea digna de ser rusa» exclama el delegado soviético que escucha con todo interés al doctor Strangelove. Además de denunciar los abusos del poder y sus derivaciones fascistas —es en esta escena cuando al Dr. Strangelove, que cada vez puede controlar menos su brazo derecho, se le escapa un saludo nazi y un par de «mein Fürher» dirigiéndose al presidente de Estados Unidos—, Kubrick re-

coge aquí, con la incorporación de los refugios nucleares a la trama argumental, una de las expresiones que en Estados Unidos tuvo el miedo popular al holocausto nuclear; en los años 50 la construcción de refugios nucleares familiares en los jardines de las viviendas con todo lo necesario para sobrevivir un tiempo a la espera de que se disiparan los efectos de la radiación se convirtió en un singular negocio facilitado por los mensajes optimistas de las autoridades sobre las posibilidades de sobrevivir a un ataque nuclear.

No tienen desperdicio los guiños críticos de Kubrick en la película a la guerra ideológica entre capitalismo y comunismo que presidió la Guerra Fría. Como ese comentario del embajador soviético convocado a la reunión del Pentágono cuando le ofrecen un puro jamaicano; «Yo no contribuyo al enriquecimiento a las colonias capitalistas»; «Ah! solo al de las comunistas ¿eh?» le replica un militar americano. O como el discurso del mayor Kong sobre la igualdad en América mientras está pilotando el fatídico avión y dando órdenes a sus subordinados entre los que hay un afroamericano; «Y que conste que no hay distinciones, somos todos iguales, cualquiera que sea nuestro credo, raza o color». O como la impagable escena de la máquina de Coca-cola, en la que un militar advierte a Mandrake de que será responsable de un delito sobre la propiedad privada cuando éste le pide que dispare sobre ella para obtener monedas para una crucial llamada telefónica. O también la escena en la que el embajador soviético, que se llama De Sadesky en referencia al marqués de Sade, se pone a fotografiar a escondidas en la cámara de guerra del Pentágono el «gran tablero» en el que se registran los movimientos militares, ironía sobre la obsesión por el espionaje que se desató en la época. Pero en la película de Kubrick, la Guerra Fría es retratada ante todo como una demencial carrera armamentística que ha colocado al mundo al borde del precipicio de la autodestrucción, el ho-

locausto nuclear; no cabe advertencia más elocuente que ese final poético y a la vez aterrador del film con la sucesión de explosiones nucleares mientras suena de fondo una popular canción de amor de los años cincuenta.

Y Kubrick hace responsable de esa amenaza tanto a Estados Unidos como a la Unión Soviética. Era demasiado osado para la época; al terminar la película, Columbia tuvo que añadir una declaración en la pantalla advirtiendo que los controles del sistema de seguridad antinuclear eran tan grandes que un accidente como el relatado en el filme jamás podría tener lugar⁶¹. En España, la censura —además de introducir la tijera en referencias sexuales explícitas— añadió un rótulo inicial a la cinta que decía: «la Casa Productora de esta película hace patente que la actitud de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos es que sus defensas eviten que hechos como los que se describen en esta película puedan suceder»⁶². No fuera a ser que el espectador entendiera bien el filme. De su potencial corrosivo dieron buena muestra la críticas de la prensa: el crítico de cine del *New York Times* escribió: «Me siento conmovido por la sensación que se tiene durante toda la película del desprecio y hasta pena hacia toda nuestra clase militar» y el *Washington Post* dijo: «Ningún comunista podría pensar en una película antiamericana más efectiva que difundir por el extranjero que ésta»⁶³.

6. Epílogo

La Crisis de los Misiles tuvo consecuencias importantes. Aparte de precipitar la caída de Krushev —que fue

⁶¹ BAXTER: *op. cit.*, pág. 180.

⁶² RIAMBAU: *op. cit.*, pág. 174.

⁶³ Citado por BAXTER: *op. cit.*, pág. 190.

destituido en un *golpe de palacio* en octubre de 1964—, la toma de conciencia del riesgo nuclear que se había corrido durante la crisis y que seguía existiendo en un mundo lleno de armas nucleares obligó a adoptar medidas concretas para limitarlo. Algunas de forma inmediata. En junio de 1963 se decidió la instalación del famoso *Teléfono rojo* y en agosto de 1963 los ministros de Exteriores de Estados Unidos, la Unión Soviética y Gran Bretaña firmaron el Tratado de Moscú limitando los experimentos nucleares mediante la prohibición de los ensayos en la atmósfera, el espacio ultraterrestre y debajo del agua. El acuerdo más importante tardó un poco más en llegar; en junio de 1968 la Asamblea de las Naciones Unidas aprobó el Tratado de No Proliferación de Armas Nucleares (NPT) —y lo abrió a su firma el 1 de julio— según el cual los estados poseedores de armas atómicas se comprometían a no transferirlas a otros estados y los que no disponían de ellas a no producirlas. El Tratado no lo firmaron ni Francia, que desde 1960 era una potencia nuclear, ni China, que también lo era desde 1964, ni tampoco Israel, India o Sudáfrica (para 1994 habían ratificado el tratado 154 países, incluidos Francia y China, que lo hicieron en 1992, pero seguía habiendo llamativas ausencias). Los Dos Grandes parecían estar resueltos, a finales de los años 60, a conjurar el peligro de una guerra nuclear, «la primera guerra en la historia de la humanidad que se preparaba con el firme propósito de no librarla»⁶⁴.

Aunque la opinión pública en un primer momento no fue consciente de los peligros que entrañaba la carrera de armamentos, con el paso del tiempo se fue concienciando de ello. A finales de los años cincuenta surgieron movimientos pacifistas en Alemania y en Inglaterra —en 1958 nació la Campaña por el Desarme Nuclear que organizó la

⁶⁴ ARON: *op. cit.*, pág. 127.

famosa marcha de Aldermaston, para protestar por el centro de investigación de armas atómicas que existía en esa localidad— y a partir de aquí se extendieron a otros países. En 1963 el papa Juan XIII proclamaba su encíclica *Pacem in terris* advirtiendo de las «consecuencias fatales para la vida en la tierra» de los experimentos nucleares en curso⁶⁵. Ese mismo año Kubrick rodaba su *Dr. Strangelove*, y el cine ponía su grano de arena para difundir esa conciencia.

Ficha técnica

Título original: *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. País: Gran Bretaña. Año: 1963/1964. Duración: 93 min. (BN). Director: Stanley Kubrick. Producción: Columbia/Hawk Films. Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George, sobre la novela *Red Alert* de Peter George. Música: Laurie Johnson. Fotografía: Gilbert Taylor. Intérpretes: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, James Earl Jones, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamara, Gordon Tanner, Robert O'Neill, Roy Stephens.

⁶⁵ Citado por PROCACCI: *op. cit.*, pág. 408.

MY FAMILY (MI FAMILIA)

Mario P. Díaz Barrado

Departamento de Historia Contemporánea.
Universidad de Extremadura

«Tenemos que mirar nuestras raíces para buscar
la fuerza que llevamos dentro»

Gregory Nava

El cine sigue siendo probablemente el mejor recurso para contar historias a través de imágenes y uno de los pocos que, mediante la construcción de un relato visual, logra alcanzar la fibra más sensible del ser humano, esa fibra que el cine estimula como ninguna otra tecnología contemporánea. A estas alturas, y tras algo más de un siglo de existencia, el relato conformado por el cine se encuentra bastante depurado y contribuye al imaginario colectivo sentimental de manera decisiva.

Pese a los avances tecnológicos de los últimos años —que amenazan con disputar un reinado indiscutible en otro tiempo entre las tecnologías visuales—, el cine no pasa de moda, aunque evolucione en su lenguaje y en los gustos del público. Todavía hoy lo que más se ve son películas —aunque no sea en los cines convencionales y sí utilizando los más variados procedimientos—, porque el cine es el medio que mejor invade la zona íntima y a la vez universal que nos define como personas. Por eso permanece a pesar de los peligros y las asechanzas que tiene que sopor-

tar ante el avance imparable de las nuevas tecnologías que lo engullen, lo copian o lo piratean. Los valores que refleja una historia contada a través del cine pueden evolucionar, también las formas de contarla, pero el ser humano siempre será sensible a su mensaje.

Es cierto que la evolución ha sido especialmente intensa en los últimos años. Con el paso del tiempo sólo unas pocas películas conservan la capacidad de emocionar o mantienen la frescura de su mensaje, otras emocionan o no según las circunstancias generacionales, pero casi nunca se puede afirmar con rotundidad la valía de una película —de acuerdo a los cánones cinematográficos—, porque las circunstancias cambiantes o la evolución inesperada de la sensibilidad puede hacer que una cinta olvidada se vuelva de pronto actual. Nada sigue emocionando tanto como una buena película, sobre todo si es una película que combina la nostalgia y la sensación desasosegada y tierna del paso irreversible del tiempo.

Así sucede con *My Family/Mi Familia* —titulada así en las dos lenguas de forma expresa— realizada en 1995 por el director norteamericano Gregory Nava, que aborda en forma de epopeya moderna la emigración de los mexicanos a los Estados Unidos a lo largo del siglo XX y el proceso de adaptación y de lucha de los hispanos por integrarse en una sociedad dominada por los blancos anglosajones.

La frase que encabeza estas líneas, y que el propio director de la película *My Family* enuncia como referencia inicial en su obra, es reflejo de la importancia que en esta cinta se concede a la memoria. Es el eterno tema literario, cinematográfico o de cualquier otro recurso narrativo, un empeño que persigue atrapar el enigma del tiempo y su discurrir inevitable e irreversible. La búsqueda incansable y repetida del sentido actual o futuro a través de la indagación en el pasado.

Quizás vivimos una época donde este ejercicio sea poco importante, porque hoy prima el efecto cambiante, el estímulo fugaz y el cambio de atención permanente. Pero eso es debido a que estamos atravesando una transformación muy profunda de la mano de un cambio de soporte para la información. La literatura sobre papel, el cine en su soporte químico, nada es ya lo que era. Otros fenómenos nuevos parecen arrasar con fuerza los procedimientos previos y, especialmente el soporte digital se impone a todos los precedentes. Como una especie de agujero negro engulle todos las formas de almacenado, emisión o distribución de la información. Todo se guarda en el mismo código a pesar de su origen diverso. El soporte digital lo invade todo y lo expone tal cual le llega, sin alterar en exceso el formato o la manera de contar del soporte precedente para el que fue concebido (prensa, cine, TV etc.). Pero, más pronto que tarde, este nuevo soporte deberá desarrollar un lenguaje propio, quizá recogiendo algo del pasado y fabricando a la vez una propuesta novedosa que se sume a las ya existentes.

En ese momento tal vez se replanteen muchas cosas, aunque es seguro que nada va a desaparecer como siempre anticipan los agoreros. La historia de la tecnología nos confirma que las tecnologías precedentes, desbordadas siempre por las más nuevas, acaban encontrando su nicho o esfera de influencia, permanecen e incluso se renuevan, a veces hasta se refuerzan en un nuevo marco tecnológico.

El cine por tanto no va a desaparecer, siempre existirá la necesidad de contar historias y la película, *My Family* es un buen ejemplo de ello. Porque además la cinta de Gregory Nava refleja una forma de contar las historias que el cine ha incorporado al bagaje cultural de la humanidad, una manera de narrar que siempre encontrará cultivadores con las evoluciones y los cambios pertinentes.

1. Primera parte: contexto social y creativo del film *My Family*

1.1. *La emigración mexicana a USA*

La película aborda el fenómeno de la emigración hispana, y más concretamente mexicana, a USA a lo largo de casi un siglo, el siglo XX. La oleada de inmigración que desde México comenzó a dirigirse hacia el territorio de los Estados Unidos se inició antes incluso de la emancipación mexicana de España, a comienzos del siglo XIX, se impulsó luego con fuerza a partir de que los Estados Unidos arrebataran a México una parte importante de su territorio en época de Santa Ana y prosiguió de forma sostenida, con algún parón importante, pero coyuntural, debido al efecto de las crisis económicas —especialmente la de 1929— o al desarrollo positivo del propio México en los años centrales del siglo XX, hasta nuestros días.

Se puede decir que la emigración ha sido históricamente un problema para las autoridades norteamericanas y hoy lo es más que nunca. El flujo migratorio hacia USA no sólo no se ha detenido en el último cuarto de siglo, más bien ha creado crecientes problemas en los Estados norteamericanos del sur que han tenido, a veces, que recurrir a cerrar la frontera con México con resultados poco efectivos, o llegar a acuerdos políticos con su vecino del sur, acuerdos que al final no consiguen sino logros muy parciales y fugaces.

Lo cierto es que actualmente existen muchos mexicanos que, tras tres generaciones viviendo en USA, se sienten integrados en su sistema económico, aunque no tanto en una sociedad que todavía percibe a los hispanos con recelo y prevención. Aparte está el hecho de que, además de los mexicanos legales, existe una amplia bolsa de inmigrantes ilegales mexicanos en los Estados Unidos —que no hace sino aumentar— pues, pese a las duras medidas en la frontera, estos trabajadores cumplen unas funciones

económicas necesarias que ya no quieren desempeñar los anglosajones o ni tan siquiera los hispanos instalados hace tiempo en territorio norteamericano.

Los mexicanos representan casi la mitad de la inmigración ilegal de hispanos en USA al comienzo del siglo XXI. El fenómeno de la inmigración clandestina no hace sino aumentar a pesar de las medidas que tratan de poner coto al problema, porque por encima de las leyes se impone la lógica económica y mientras los empresarios norteamericanos sigan necesitando mano de obra barata, mientras los mexicanos se vean impelidos a buscar nuevas oportunidades que no le ofrece su país, el fenómeno migratorio no se detendrá. Los *espaldas mojadas* o cualquier otra expresión que pueda acuñarse para designarlos, seguirán siendo una realidad en la frontera entre México y USA en este siglo XXI.

Tal vez en los próximos años no resulte descabellada la predicción que los mexicanos hacen —medio en broma medio en serio— cuando afirman que, en definitiva, el territorio arrebatado por los *gringos* en el siglo XIX volverá a ser mexicano por la mera dinámica demográfica y social.

Pero más importante que el flujo actual y los problemas que puede generar son los efectos que ese flujo ha tenido en la sociedad norteamericana y, especialmente, a lo largo del siglo XX. De esto se ocupa esencialmente la película *My Family*, porque la clave del film está en abordar el papel que la inmigración hispana tiene en la USA actual en lo que respecta a sus expectativas, pero también en la conservación de sus raíces y en la voluntad de ser unos americanos más, puesto que los Estados Unidos han sido desde sus orígenes una tierra de acogida de la inmigración. Primero fueron los alemanes en el XVIII, más tarde los irlandeses en el XIX, después italianos, polacos, rusos, etc. a comienzos del XX, por no hablar de otras minorías como los judíos que han resultado muy influyentes en la dinámica del país o del caso especial de la minoría afroamericana. Nada impide

que los hispanos contribuyan también a la prosperidad de USA y tengan derecho a mantener y hasta presumir de sus raíces, puesto que la minoría hispana va a ser la minoría racial más importante de los Estados Unidos en el siglo XXI.

Las sucesivas oleadas de inmigrantes han contribuido a renovar la demografía y han facilitado que se perciba a USA como un país joven durante los dos últimos siglos. Los inmigrantes han diversificado su cultura y aumentado su capacidad productiva. Sin duda la emigración es uno de los componentes básicos de la creciente influencia internacional de USA y del mantenimiento de su poderío militar, pues no debe despreciarse el hecho de que las minorías raciales son las que han alimentado el ejército norteamericano en las últimas décadas.

Podríamos extendernos mucho más sobre el fenómeno de la emigración hispana a USA, y específicamente de la emigración mexicana pero, a nuestro entender resulta mucho más sugerente utilizar como instrumento para este análisis la propia película *My Family*, que sugiere y aborda las cuestiones fundamentales relacionadas con el proceso migratorio desde el lenguaje cinematográfico y, por tanto, consigue llegar de forma efectiva y directa a la sensibilidad de la gente. Vamos a optar pues por utilizar la película como el medio para contar todo lo que subyace al fenómeno de la emigración hispana, explotando sus procedimientos y resaltando sus potencialidades. No otra es la pretensión de esta afamada iniciativa de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), que permite conectar el cine y la historia con resultados tan interesantes.

1.2. Trayectoria cinematográfica de Gregory Nava

El objetivo casi único de la película es precisamente el de reivindicar el papel de la minoría hispana, y especial-

mente de los mexicanos, en la USA actual. La trayectoria cinematográfica de Gregory Nava demuestra que ese ha sido el asunto fundamental de su filmografía y hasta puede decirse que se le ha encajonado como el director especialista en la minoría hispana y en su tratamiento cinematográfico.

Gregory Nava, con fuertes raíces mexicanas por nacimiento —además de una rama vasca en su familia— es un guionista y director que ya una década antes de realizar *My Family* fue nominado a los Oscar al mejor guión original en 1984 por su película *El Norte*. Gregory Nava nació en San Diego (California) y se formó en la afamada escuela de cinematografía de la UCLA (University of California Los Ángeles). El guión de la película *El Norte*, el film que le permitió por primera vez un cierto reconocimiento, lo escribió junto con la productora Ann Thomas —su esposa— y, a partir de aquí continuó ganando un gran número de premios internacionales. Más de una década después, en 1996, el filme *El Norte*, que habla por supuesto del drama del inmigrante latino a USA, fue calificado como un «American Classic» y se decidió conservar la película en la Biblioteca del Congreso norteamericano.

Nava ha tenido una trayectoria cinematográfica interesante. En la escuela de la UCLA firmó su primer trabajo *The Journal of Diego Rodriguez Silva*, con el que ganó el premio al mejor trabajo dramático de principiante: *the Best Dramatic Film Award*, en el *National Student Film Festival*. Su primer cortometraje dramático, basado en la vida del poeta español Federico García Lorca, lo realizó cuando aún era alumno de la escuela de cine.

Su filmografía como profesional parte de su primer largometraje *Confessions of Amans* en 1977, una película de bajo presupuesto que suponía el inicio de su carrera cinematográfica. Pero su formación en la escuela de cine de la UCLA determinó su estilo y su orientación a la hora

de realizar películas, por el ambiente en el cual se forjó su vocación cinematográfica y por el influjo de una serie de directores americanos que marcaron su vocación cinematográfica. No hay que olvidar que *My Family* está producida por Francis Ford Coppola.

Al principio Nava fue guionista, director y todo lo que se podía ser en ese momento de inicio de una carrera cinematográfica en un entorno universitario y de la llamada izquierda intelectual norteamericana, que tiene en California una presencia notable sobre todo en círculos cinematográficos. El guión de *Confessions of Amans* también lo escribió ya conjuntamente con su esposa Ann Thomas, igualmente realizadora, como otra muestra más de esos comienzos cargados de ilusión en los que la pareja comparte aficiones y ambiciones. Esta primera película obtuvo un premio para realizadores noveles, concretamente el *Chicago International Film Festival Best First Feature Award*. Volvió a filmar en 1983 y estrenó en 1984 su ya citada y, hasta entonces, historia más ambiciosa: *El Norte*, muy relacionada con su tema preferido, es decir la inmigración de las minorías hispanas a los Estados Unidos. Esta película aborda la historia de los mayas guatemaltecos que escapan de su país para vivir en California y fue nominada, como se ha dicho, para un Oscar a la mejor escenografía o puesta en escena original. Tras unos cinco años, en 1988, vuelve a estrenar filme, en este caso *Time of Destiny* que de nuevo aborda el empeño de una familia por encontrar su destino en USA, repasando mientras tanto aspectos de la cultura hispana que también aparecen en *El Norte*.

My Family es quizá la obra que mejor condensa y resume el universo del autor en un momento de plena madurez creativa. La película fue estrenada en 1995 en el festival de cine de Sundance, con todo lo que eso significa como representación de un cine norteamericano que trata de estimular a los nuevos valores y que apuesta por un tra-

bajo cinematográfico más ligado a su concepción clásica, por una narrativa que huye del producto comercial más extendido en USA en las últimas décadas. *Nava* se caracteriza por saber capturar los sentimientos más hondos del ser humano a través de la narración de la vida cotidiana y. A través de este relato, puede conservar y reflejar la visión mágica de sus antepasados en un mundo hostil y duro para los trabajadores que vienen del sur a buscarse la vida en USA.

My Family es una película que puede considerarse ejemplo de un cine americano minoritario. La factura y los objetivos de la película se parecen más a ciertas producciones europeas, por eso este tipo de cine es más apreciado en Europa que en la propia USA. El hecho de estar producida por Francis Ford Coppola avala esta impresión, pues se trata de un director que conserva en parte la herencia de aquellos realizadores que en la postguerra de la II Guerra Mundial alcanzaron el período de mayor brillantez del cine norteamericano, cuando pudieron confluír la industria norteamericana, la afirmación del *star-system* y los guionistas y directores de origen europeo que se afincaron en USA huyendo de las convulsiones del viejo continente.

Esa herencia ha permanecido en los Estados Unidos con bastante presencia y se ha renovado y fortalecido, aunque el cine norteamericano mientras tanto haya derivado en las superproducciones de efectos especiales, los filmes *ternuristas* o las aventuras para adolescentes. El hecho de poder encontrar aún, en estos últimos años, un director que se atreve a contar una historia desde los cánones clásicos del cine es un ejemplo de la pervivencia de la fórmula que, quizá pertenezca a unas generaciones o a una época concreta, pero que se revela como la mejor manera de afrontar el relato de la memoria.

Un año después del éxito de *My Family*, en 1996, *Nava* dirigió el largometraje *Selena*, basado en la vida de la falle-

cida estrella tejana. Este film constituyó el lanzamiento definitivo de Jennifer López, nominada a los Globos de Oro por el papel estelar en esta cinta. Nava continuó luego su filmografía con otra película *A tres bandas*, protagonizada por Larenz Tate, Vivica Fox y Halle Berry.

El éxito de *My Family* sirvió para encasillar a Nava como director experto en contar los asuntos de los mexicanos que vienen a trabajar en USA. En 2003 comienza la producción y dirección de una serie para televisión con el título *American Family*, donde Nava aparece como el creador y productor ejecutivo de esta serie de la PBS nominada a los Emmy. Por fin, en 2006, Nava ha escrito, dirigido y producido *Bordertown*, una película sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, México, protagonizada por Jennifer López y Antonio Banderas.

1.3. *Sinopsis descriptiva y estructura cinematográfica de My Family*

El film es narrado por Francisco *Paco* Sánchez, el hijo mayor y escritor de la familia Sánchez, cuya presencia como *voz en off* es un referente desde el comienzo de la película y el recurso que sirve para marcar su hilo narrativo, aunque resulte en ocasiones un poco cargante y sea responsable de la cadencia lenta que se transmite en algunos momentos. *Paco*, soltero y escritor, es para sus padres ya ancianos alguien extraño, no conciben que alguien pueda ganarse la vida escribiendo. Pero, en esa reacción y actitud de los padres está la clave del mensaje que la película intenta transmitir: el hijo de un jardinero mexicano emigrado puede ser la vía para contar la epopeya de la familia.

My family cuenta la historia de tres generaciones de la familia Sánchez y por tanto puede dividirse en tres par-

tes muy bien marcadas y al mismo tiempo bien relacionadas en el filme. José Sánchez, el fundador de la saga muy joven aún —en los años 30 del siglo XX—, decidió marcharse de México para hallar trabajo y poder tener una vida mejor. Para ello emprendió un largo viaje a pié que le llevó *al otro lado del mundo*, según la percepción del joven emigrante, que hubo de viajar casi un año para alcanzar su destino desde el Estado mexicano de Michoacán a Los Ángeles (California) en USA.

En Los Ángeles José encuentra a su pariente *El Californio*, al que había ido a buscar con la tenue esperanza de encontrar nuevas oportunidades, pero desde el anclaje familiar que tan importante es en la cultura hispana. *El Californio* había nacido en Los Ángeles cuando aún estas tierras eran México, lo cual supone un guiño del director a la reivindicación mexicana del sur de USA y el intento de mostrar la visión engañosa que se tiene de las cosas, pues a los que se considera inmigrantes son en realidad nativos de las tierras a las que llegan.

Enseguida José encuentra trabajo como jardinero y se enamora de María, papel que, de joven, interpreta Jennifer López en su presentación cinematográfica en un largometraje con resultado notable. Unos años después, durante la Gran Depresión en el año 1933, María es detenida y deportada a México sin que ella pudiera avisar a su marido. Allí, de nuevo en México, nace el tercer hijo de la pareja, *Chucho* y, después de dos años, la madre decide hacer el viaje de vuelta a Los Ángeles. En el trayecto suceden todo tipo de peripecias, incluso están a punto de ahogarse en un río, sobre todo el pequeño *Chucho*. Por fin, María y *Chucho* se reúnen con el padre y recomienza la vida en familia.

En la segunda parte de *Mi familia* se produce un salto en el tiempo, el *flashforward* alcanza el año 1958 o 1959. A los tres niños mayores se han sumado otros tres, un total de seis: *Irene*, *Paco*, *Antonia Tony*, *Chucho*, *Guillermo Memo*

y *Jimmy*, el más pequeño. Los engarces de las historias, con saltos amplios en el tiempo, son percibidos sin dificultad gracias al narrador *Paco*. En esta segunda parte vemos a un joven *Chucho* desafiante y atrevido y, a través de él, se observa claramente la diferencia entre la primera y la segunda generación y cómo se resienten los referentes culturales entre los padres y los hijos. La segunda parte concluye con la muerte de *Chucho*, perseguido por la policía tras haber asesinado a un pandillero rival. El pequeño *Jimmy*, el hijo menor, está presente en toda esta escena y contempla con horror cómo la policía mata a su hermano.

En la tercera parte *Jimmy* ya es mayor, han pasado otros veinte años desde que *Chucho* murió. La primera escena muestra el día en que *Jimmy* sale de la cárcel y cómo, marcado desde su infancia por la muerte violenta de *Chucho*, *Jimmy* se ha convertido en un hombre atormentado. De ese tormento empieza a curarse cuando se enamora de Isabel, una inmigrante política centroamericana con la que su hermana le obliga a casarse para salvarla de la extradición. Sin embargo Isabel muere dando a luz al primer hijo de la pareja y *Jimmy* vuelve a encerrarse en sí mismo, roba en una tienda para poder refugiarse en la cárcel una vez más. *Carlitos* es el hijo de Isabel y *Jimmy* que al nacer provocó la muerte de su madre, según su propio padre. *Jimmy* lo ha abandonado, dejándolo con los abuelos José y María. Un día *Jimmy* se da cuenta que quiere ser parte de la vida de su hijo y, a pesar de las reticencias de *Carlitos*, al final lo consigue.

El *happy end* casi obligado en los filmes norteamericanos no desmerece la apuesta arriesgada que el director realiza con la película y apenas influye en la intención central de la misma. Incluso podría afirmarse que la sensación que deja la historia desborda el contexto de la emigración mexicana, apareciendo en definitiva como un mensaje universal sobre el sentido del esfuerzo, de la superación de las dificultades que ofrece la existencia, mostrando una con-

cepción vital que responde a un sentido mágico y a la vez resignado, tierno y realista. La conversación final entre los *viejos* es fundamental para entender el film: no se puede aspirar a todo, pero hay que saber disfrutar de lo que se ha conseguido. Todo ello en un marco donde la familia aparece como el pilar que define la cultura hispana, para lo bueno y para lo malo.

1.4. *Aportaciones del filme y fundamento histórico de la trama*

El mensaje central que *My Family* intenta transmitir a la sociedad norteamericana es el de que esa sociedad es cada vez más dura, más complicada, está más amenazada por la desintegración, dividida en razas, separada entre legales e ilegales pero, a pesar de todo, se puede sobrevivir a todas las amenazas, se puede mantener una familia a través de tiempo. No una familia ideal y perfecta al estilo que nos enseña ese otro cine norteamericano, el de la comedia familiar, *la familia Disney*, sino una familia que sabe sobreponerse a los problemas, que convive con ellos y que los arrastra, pero que no se humilla ni se deja vencer.

La película intenta superar la visión tópica del mexicano, fascinado por el mariachi, por su folklore, al que le gusta el cine de María Félix y Pedro Infante o el de Cantinflas. Pero al mismo tiempo hace una reivindicación intencionada y voluntariosa de todo ese legado. *Nava*, criado en USA pero de familia mexicana, ha confesado que, cuando era niño y veía películas, los héroes eran todos blancos y los que hablaban con acento hispano eran sirvientes o prostitutas, verdaderas caricaturas despojadas casi de su condición humana sin que pudieran apreciarse nunca los valores de su cultura y mucho menos sus expectativas o ilusiones.

Por eso la defensa de la tradición, de la tierra (la *milpa* de maíz que rodea la casa y que siempre está cuidada por el jefe de la saga). El director se detiene con minuciosidad en la manera de contar cómo se planta y cultiva el maíz y cómo se transmite esa sabiduría de padres a hijos. Los campos de maíz aún existen en el Este de Los Ángeles y esto prueba que lo que la película cuenta es verdad: hay una memoria y una tradición mexicana en USA muy fuerte e interesante.

La percepción que *Nava* tiene de la emigración a USA es muy reivindicativa. En primer lugar porque considera que, en realidad, esa migración no se produce puesto que los mexicanos o los hispanos ya estaban allí antes que los anglosajones (como manifiesta claramente el personaje de *el Californio*). Existe en USA un movimiento de los latinos por recuperar su dignidad a través de los medios de comunicación, en la literatura, el cine, etc. Se trata de levantar una visión distinta de los latinos/hispanos, no sólo desde la percepción de los anglosajones, sino desde la propia visión de los que habitan en los Estados Unidos y tienen ascendencia latina. Porque en la mayoría de los casos no conocen su propia historia y por tanto no pueden desempeñar el papel y tener el lugar que les correspondería en la sociedad americana de hoy.

Hay otras películas sobre el fenómeno de la emigración, precisamente una del mismo año 1995 *And the earth did not swallow him* (*Y la tierra no se lo tragará*), también de un director hispano: Severo Pérez, que aborda igualmente el asunto de los emigrantes hispanos a USA y su dificultad para integrarse. Esta cinta pone mucho más el acento en la exclusión (*My family* sólo con *Chucho*, puesto que *Jimmy* acaba integrado), porque además alude a un hermano del protagonista luchando en la guerra de Corea. Esta mención a la lucha por el país y el poco reconocimiento de algunos ante el sacrificio es recurrente en

ciertos ambientes intelectuales en USA, en esa izquierda intelectual que conecta en ocasiones con la izquierda europea, pero no tiene mucho predicamento porque el servicio al país se entiende en los Estados Unidos precisamente como la mejor forma de integrarse y, además, nunca se traspasa la barrera de la crítica a las instituciones.

Para los críticos norteamericanos, *My family* es un ejemplo del cine que debían hacer los chicanos o hacerse sobre los chicanos, pues es una de las pocas películas que según ellos merece estar en el *top 100* de las películas americanas de todos los tiempos, quizá dicho para halagar. Las críticas en el *New York Times* de aquel año 1995 sugerían que *My family* era una pequeña obra maestra, pues utilizaba toda clase de recursos cinematográficos para contar una historia y, a pesar de su mezcla, el producto funcionaba. Es cierto que se trata de una película que emociona hasta límites insospechados, porque cuenta en forma de saga la historia de una familia que resiste al paso del tiempo y a todo tipo de dificultades sin romperse, refleja el valor de la unión familiar, por tanto es un alegato sobre los lazos que no se rompen.

1.5. *Curiosidades en torno a la película*

Como ya se ha señalado, la cinta fue escrita conjuntamente por Nava y su mujer Ann Thomas, siendo ella la que aporta todo el sentido literario que encierra el filme y la visión femenina que parece englobar toda la historia. Hay que resaltar especialmente los toques de realismo mágico que reflejan la potencia de una cultura milenaria y la fuerza de una forma de ver la vida que suscita mucha ternura.

La película se llama expresamente también *Mi familia*, en español, como ya se dijo, pero también estuvo a punto de llamarse *Café con leche* o incluso *Los Ángeles Este*, por

el barrio donde habitan los mexicanos emigrados a USA desde hace varias generaciones y que sigue conservando la cultura de origen.

También se ha dicho que en *My Family* aparece por primera vez en un largometraje Jennifer López y esta aparición resulta interesante. En primer lugar porque se aprecia lo bien que da en pantalla, cómo llena la película, aunque desempeñe un papel breve. Esta cualidad de dar bien en pantalla es algo natural y pocos actores la poseen.

La película tiene evidentes conexiones temáticas con *El Padrino* de Francis Ford Coppola, que parece ser mentor y maestro cinematográfico de Nava. No olvidemos que es el maestro Coppola quien produce la película y Nava aparece como su alumno aventajado. También se aprecian deudas con el cine de Zan Yimou y alguna estructura narrativa parecida se encuentra en la película del maestro chino *Vivir* del año 1994.

En *My Family* también se explora una familia, aunque de forma muy distinta a la cinta de 1972 de Coppola, pero sin olvidar que de las dos se deduce que la familia es muy importante. Más sutil es la relación con la película de Zimou de 1994. En cualquier caso ambas narran la historia de una pareja durante toda su vida en común y lo que permanece a pesar de la muerte.

El objetivo es transmitir que la familia nunca se arruga ante la tragedia. La explicación en la cinta de Nava de este objetivo sirve para expresar las tragedias universales, lo que de común tenemos todos los seres humanos. La clave de la película está en contar de forma entendible por todos (a pesar de la raza o la cultura) aspectos que nos atañen y nos afectan como seres humanos, y eso a pesar de la fuerte caracterización cultural del filme con música, ambientes y escenarios muy étnicos, muy condicionados por lo latino.

Se aprecian tres períodos muy distintos en la película: años 30, finales de los 50 y años 80, y ello exige hacer grandes saltos temporales para no alargar en exceso el relato. Pero los tres momentos están bien trabados y el tercero recoge la herencia de los otros dos, por tanto es el más emocionante. Los actores están muy a la altura, quizá sólo es criticable el problema de la *voz en off* demasiado presente, pero necesaria por el origen muy literario del guión, muy descriptivo.

Las escenas tienen sentido por sí mismas y a la vez se engarzan bien en el relato general, es un armazón bien trabado y concebido. Las emociones están muy presentes, la risa y las lágrimas. La tragedia sobrevuela siempre el desarrollo de la trama y, aunque no se recrea en ella ni en detalles desagradables, sí trata de mostrar que la vida es difícil, aunque el film conserva siempre la esperanza en la bondad del ser humano a través del esfuerzo y la ayuda mutua.

A pesar de la originalidad del cine de Nava, al mismo tiempo es un cine que recoge y explota las fórmulas cinematográficas asumidas por el público norteamericano: es una película con un esquema reconocible por la cultura cinematográfica típicamente *made in USA*: una persecución, un crimen, una escena tierna, una tragedia, etc.

En muchas referencias, sobre todo en Internet, se afirma que la historia de Jimmy y de la relación con su hijo es una copia de la película *Apu Sansar* que fue realizada en la India y data de 1959. Es posible porque la historia es muy parecida, aunque es cierto igualmente que Internet facilita que puedan hacerse trasposiciones antes inconcebibles o simplemente ignoradas.

Como curiosidad final, unos días antes de rematar estas líneas, se detuvo a 300 miembros de un cartel de droga mexicano en USA que se hacía llamar de forma significativa *La familia*.

2. Segunda parte: impresión técnica y estructura cinematográfica

La película *My Family* resulta un acabado producto cinematográfico y es fruto de una cuidada factura, pues su director se forma en la, quizá, mejor escuela de cine de USA. Es cierto que existen *tics* narrativos muy propios del cine americano, pero al mismo tiempo la cinta esconde sutilmente una amplia herencia del cine de tradición europea.

La clave está en observar cómo la película sirve para contar un fenómeno histórico tan relevante para la historia reciente de USA: el de la emigración mexicana a lo largo del siglo XX. En este sentido, puede decirse que la cinta hace mucho más por la reivindicación y el conocimiento de ese fenómeno que muchos libros de historia, sobre todo porque contribuye a su conocimiento mucho más que éstos. Me declaro firme partidario de utilizar el cine para contar la Historia con mayúsculas y, aún siendo consciente de los peligros que pueden derivarse de una utilización poco reflexiva de este recurso narrativo visual, siempre es preferible que se conozcan los procesos históricos a que no se conozcan en absoluto. Pese a las tergiversaciones o malos entendidos que pueda generar, una película siempre pone en valor el proceso histórico que narra. En este caso, además, con todas las libertades y desviaciones que el guionista y director asume, se puede decir que *My Family* resulta ser un producto muy adecuado para conocer en profundidad la emigración hispana a USA y para alcanzar incluso problemas complejos derivados del efecto social que ha causado en los Estados Unidos en el último siglo.

Por eso a partir de ahora, en esta segunda parte, trataremos de reflejar las aportaciones del filme al fenómeno de la emigración, pero utilizando como base de apoyo los valores cinematográficos y el desarrollo de la trama cinematográfica. Ello nos permitirá comprobar la cantidad

de asociaciones que la cinta hace con la cultura hispana y mexicana y el grado de conocimiento importante que puede tenerse de esa cultura y del fenómeno migratorio a través del filme.

2.1. *Proceso narrativo y asociaciones históricas con la emigración mexicana a USA de la película My Family*

Un narrador introduce la historia (*voz en off*) de forma convencional con el recurso a la música y el mar, aunque se muestra de partida una metáfora muy interesante: la de los puentes. Los puentes que unen los dos lados de la ciudad, el de los ricos *anglos* y el de los pobres mexicanos. Éstos tienen que cruzar todos los días los puentes para trabajar en las mansiones ricas pero, además de apelar al sentido de paso que tiene la vida, también los relacionan con su sentido de unión o separación: los puentes unen los dos lados de la ciudad, pero al mismo tiempo sirven para marcar la frontera entre los dos mundos que apenas se conocen, como se pone de manifiesto al final del filme cuando la familia de la novia blanca de uno de los hijos visita a los mexicanos del otro lado.

La estructura cinematográfica de *My Family* es ya, desde estos primeros planos muy madura, recoge la herencia del buen cine americano: con una muy buena fotografía de Edward Lachman, se suceden desde el comienzo *travellings* interesantes, contrapicados, el uso de la grúa y una adecuación de música y movimientos de cámara muy sugerentes.

Tratándose de una película sobre el tiempo y la memoria, el *Flashback* es casi inmediato, incluso mientras duran los créditos de presentación de la cinta. Se quiere poner de manifiesto que se parte de la rememoración de un tiempo lejano, lo cual queda reforzado por la voz del narrador

pero, a la vez, que nos hallamos en el tiempo actual porque se habla en presente de esos personajes, es decir están aún vivos la mayoría de ellos.

La música —casi toda ella de fuerte contenido étnico y adaptada por Pepe Ávila, además de los fondos musicales de Marc Mackenzie— también juega un papel muy relevante desde los primeros planos de la película, con algunos temas recurrentes y una acertada utilización del fondo musical para resaltar determinados aspectos relevantes del film, sobre todo cuando la música se pone en relación con el realismo mágico que recorre toda la película. Existe una constante alusión a lo sobrenatural, a las fuerzas que dirigen nuestras vidas por encima de nuestra voluntad y la música contribuye de forma importante a reforzar esa interpretación, si bien en ocasiones la insistencia en ese recurso hace aparecer la cultura hispana y, por derivación, la mexicana como algo tópico. De hecho se producen escenas en las que se observa claramente que los protagonistas no son actores, sino extras que desempeñan *roles* tópicos sobre lo mexicano y posan con artificialidad. Estamos ante el dilema constante del cine: contar las cosas para hacerlas accesibles y para ello recurrir a los tópicos, aunque el tópico limite de forma importante la lectura y la complejidad de lo que se quiere contar. Así sucede al comienzo con la escena inicial del conflicto familiar por un adulterio, donde los gestos exagerados y las reacciones de los protagonistas no son en absoluto naturales.

El viaje que emprende el joven José Sánchez, el fundador de la saga familiar, hacia USA se presenta como la necesidad de escapar de una situación complicada y buscar un horizonte de esperanza. Este planteamiento se enraíza muy fácilmente en la mentalidad norteamericana, por ser un pueblo acostumbrado a buscar nuevos horizontes. Sería posible hacer una fácil transposición de la aventura de los Sánchez y del horizonte del *Far West* tantas veces expre-

sado en el cine americano, aunque como novedad *My Family* introduce en esa dinámica la imaginación desbordada de lo hispano y el realismo mágico: desde la duración del viaje del padre hasta California — más de un año —, hasta el hecho de afirmar que tuvo montar un puma y sortear miles de peligros.

Con la llegada de José Sánchez a USA se remarcan dos aspectos muy importantes que resultan ser mensajes para interpretar el fenómeno migratorio, sobre todo para reivindicar el derecho que los hispanos (y especialmente los mexicanos) tienen sobre esas tierras. En primer lugar se dice que entonces no existía la frontera como límite físico entre los dos países — lo cual es cierto — y, en segundo lugar y más importante, se resalta el personaje del tío, *el Californio*, que había nacido allí antes de que la propia California fuera norteamericana y que reniega tanto del *pinche* gobierno como de la Iglesia (quiere ser enterrado en el jardín de la casa, cosa que logrará y creará una situación curiosa al final de la película). El lazo familiar aparece como clave para aceptar al visitante (José Sánchez) que pasa de extraño a ser acogido con efusión por pertenecer a la familia, es decir el lazo familiar es lo más importante. Vemos como, en una corta escena, el cine logra introducir el valor familiar, la historia de la frontera y la reivindicación mexicana sobre California.

Cuando comienza a desarrollar su vida en el nuevo entorno de Estados Unidos, José es uno de tantos inmigrantes que, desde Los Ángeles Este, pasa todos los días los puentes para ir a trabajar al otro lado, al de los ricos. En este momento Gregory Nava nos presenta a Jennifer López de forma espectacular, con un recurso muy típico del cine norteamericano: la actriz guapa que engancha al espectador a la historia. Enseguida se narra la historia típica de amor (chica-chico, etc.) y luego el desarrollo de la vida en familia, la disposición de la casa, la llegada de los ni-

ños que, cuando van a nacer, es decir cada vez que la mujer queda embarazada, cree ver un ángel que ronda por la casa. Este pasaje es otra muestra del realismo mágico que preside la cinta y que se manifiesta sobre todo en el personaje de la madre como un rasgo cultural propio. Su creencia en buenos y malos espíritus es más herencia de las culturas nativas mexicanas, antes incluso que la influencia española. Hay una constante referencia al hogar como centro no sólo material u organizativo de la familia sino como centro espiritual. Desde este momento se instalan en la película los diálogos alternativos en inglés y español que luego van derivando al inglés casi en exclusiva, pero sin dejar de recurrir a expresiones o *latigillos* en español a lo largo de todo el filme. Los diálogos son muy tópicos, pero cuidados, y llegan sobre todo a la mentalidad mexicana en USA, es decir la película se dirige más bien a los mexicanos en USA que conforman todo un grupo cultural, una minoría incluso diferenciada de la hispana en general. Por tanto *My Family*, con pretensiones de reivindicar la cultura hispana, queda limitada en su mensaje, pero este hecho no resulta nada llamativo porque la sociedad norteamericana está acostumbrada a este tipo de fragmentación cultural.

La primera escena dramática sucede cuando la madre es apresada por la *migra*, la policía de frontera, y expulsada a México. Es la época de La Gran Depresión y los inmigrantes son tratados como borregos, en realidad la escena del embarque hacia México recuerda a los vagones en que los nazis encerraban y transportaban a los judíos y, además de las asociaciones efectistas que el cine desarrolla como ningún otro lenguaje visual moderno, la escena está basada en hechos reales, pues en los años 30 hubo un acuerdo del gobierno USA con las compañías de ferrocarril para devolver a los mexicanos a su tierra y tratar de impedir su vuelta.

Pero el tesón de la madre por volver, a pesar de tener que llevar consigo a *Chucho* el bebé del que estaba embarazada cuando la expulsión, muestra en forma de odisea la naturaleza de la emigración a USA desde México y la imposibilidad de detenerla mientras persistan determinadas condiciones socioeconómicas. Las escenas tensas y de acción están muy logradas, de hecho son imprescindibles en el cine norteamericano, tanto quizá como las escenas violentas que se mostrarán más adelante. Este cine recurre a generar tensión y atención cada cierto tiempo con escenas de acción y en esto *Gregory Nava* sigue la senda del cine típico *made in USA* que no se concibe sin estas escenas, pero como si fueran marcadas de antemano, sin frescura ni improvisación, todo reglado. Cuando la madre regresa a casa tras dos años de ausencia la familia permanece, porque está atada por un vínculo muy fuerte y la vida familiar se retoma sin apenas sobresalto.

En este momento comienza la segunda parte de la película con un salto adelante de casi veinte años. Entonces se nos muestra la familia, compuesta ahora por la pareja y seis hijos, que se prepara para la boda de la hermana mayor, un personaje también típico: comilona, con comportamientos muy marcados por la cultura hispana, todos son escandalosos, gritones, pero con sentido familiar. La casa se ha ido ampliando a medida que nacían los niños, añadiendo habitaciones de madera en la parcela del *Californio*.

Mientras se preparan para la boda suena la música típicamente mexicana, se usan planos largos y se recrea el momento con movimientos lentos y fondo musical, reforzado por la *voz en off* del narrador. Luego la fiesta exagerada de la boda, el aspecto hortera, la prosperidad un tanto *kitsch*, la música del mariachi mexicano y el exceso de comida, es decir el reflejo de la cultura mexicana en USA, pero sin perder de vista que la riqueza más grande que existe es la familia.

Esta segunda parte se centra ahora en la segunda generación, muy distinta de la de los padres, sobre todo a través del personaje de *Chucho*, el joven pandillero gallito y orgulloso que no encuentra acomodo en la sociedad, pues al mismo tiempo que reniega de alguna de sus raíces (odia la *mierda* de los mariachis, le gustan los Chevrolet y los valores USA) sabe que no es aceptado plenamente en una sociedad de blancos. El sentido de la honradez de José Sánchez contrasta con los negocios sospechosos del hijo (droga: *mota*, *marihuana*). El padre le recuerda los sacrificios que han hecho, pone de ejemplo a sus hermanos, pero no le sirve de nada con *Chucho*. El padre le habla en español y él le contesta en inglés despreciando todo el legado familiar. La dignidad de José no sirve en USA, según *Chucho*, lo único que cuenta es el dinero y no importa cómo se gana. *Chucho* no quiere ser como sus hermanos o como su padre: un *menso* (tonto), obligado a trabajar sin descanso. Intenta pegar al padre y se va de casa.

Las bandas juveniles, el enfrentamiento de los pandilleros preside esta segunda parte (sólo los insultos son en español: *puto*, *pinche*). Esta actitud de los jóvenes hispanos es un intento de madurez social y de integración en la cultura dominante: *Chucho* escucha música inglesa mientras limpia su coche típico símbolo norteamericano de cierto estatus, pero luego pone un *mambo* para bailar con sus hermanos pequeños. La mezcla entre *pachucos* (mexicanos) y anglos se muestra siempre como conflictiva.

Todos los hijos de la familia son arquetipos de las diferentes actitudes que pueden tener los emigrantes mexicanos en USA. Además de *Chucho*, el pandillero descarriado y violento, está *Memo*, el hermano aplicado y voluntarioso que logrará integrarse más tarde como ningún otro en la sociedad de los blancos al convertirse en abogado y tener una novia blanca. Además de la hermana hortera y gorda que se casa con otro mexicano (regentan un restau-

rante de comida hispana), aparece otra hermana guapa y distinguida que se mete a monja. Según el narrador *Paco*, su hermana *Tony* es muy dominante y todas esas se meten monjas, aunque acabe casándose años después con un sacerdote que igualmente abandona los votos, y dedicada a tareas sociales con los emigrantes: naturalización, acogida, búsqueda de empleo, etc. *Paco* es el escritor que narra la historia, soltero y solitario, un personaje algo artificial porque apenas aparece como componente de la familia, sino como un observador desde fuera de la misma y parece representar al propio Nava. Por fin, *Jimmy* es el hijo menor que acoge todas las contradicciones, representa una nueva generación que tiene que luchar de forma denodada con los problemas de integración y que vive en directo la tragedia de *Chucho* —muerto por la policía—, lo cual le marcará de por vida. *Jimmy* será el personaje de la tercera y última parte de la película.

Pero antes del fin de esta segunda parte, con la apelación mágica a los vientos cálidos que traen siempre la tragedia, se narra la muerte de *Chucho*. Es el momento más logrado desde el punto de vista cinematográfico de todo el filme. Se refleja la imposibilidad de comunicarse entre el padre y *Chucho* porque ya no hay valores que compartir, aunque queda el sentimiento, por eso se dejan cosas sin decir para siempre. La relación entre *Chucho* y el pequeño *Jimmy* (que será el personaje clave para engarzar con el argumento de la última parte), gira en torno a una intensidad dramática que se narra con habilidad y oficio.

La tragedia estalla tras el enfrentamiento entre los dos pandilleros (*Chucho* y su rival) que se pone de manifiesto en el baile, con la melodía del *rock and roll* como fondo y los bailes fuertemente eróticos de los chicos y las chicas hispanos. Se produce la pelea a muerte con arma blanca. Los dos jefecillos luciendo sus habilidades en el baile con las novias, muy primitivo, muy característico y muy

convencional. Luego la persecución de la policía a *Chucho* que ha matado a su contrincante y la reafirmación de los tópicos en las películas norteamericanas con el acoso y la violencia hacia el delincuente. La policía blanca es cruel y despiadada con el emigrante al que considera de una clase inferior. La violencia está instalada en la sociedad americana como un componente esencial, el discurso del jefe de policía es muy revelador, sin contemplaciones hacia el jefe de banda *Pachuco*, lo que contrasta con el nerviosismo del policía novato, cuyo personaje quiere expresar que se impone una dinámica violenta contra el inmigrante por propia voluntad de las autoridades.

El lenguaje cinematográfico alcanza en esta escena toda su potencialidad: picados y contrapicados, dramatismo expresado por la conjugación del movimiento de cámara y la música, más ritmo y cambios súbitos de plano, alternancia de la escena dramática de la muerte de *Chucho* y de las risas por el programa de televisión que contempla en casa la familia ajena a la tragedia (los programas de televisión, las series de los años 60 que enganchan y que están mostrando la nueva sociedad de los medios de masas), varias narraciones paralelas a medida que aumenta el dramatismo y un remate lógico con la alegría de los policías por haber *cazado* su presa, el llanto del hermano menor que ha contemplado la escena y cómo la policía trata con violencia a los padres cuando intentan ver al hijo muerto.

La interpretación mágica de la muerte de *Chucho* por parte de su madre es esencial: debería haber muerto en el río cuando ella lo traía en brazos de vuelta a Los Ángeles tras su expulsión, todo lo demás es tiempo prestado y no se puede engañar al destino para siempre. El concepto de que todos tenemos un destino en la vida, la predestinación se convierte en el eje sobre el que gira la película.

En la tercera parte de la película de nuevo se produce un salto de casi veinte años y se alcanzan los años setenta.

Jimmy, ahora mayor, está en la cárcel porque es heredero del destino de *Chucho*, condenado a sufrir marginación e invadido por la ira y el desafío a una sociedad que mató a su hermano y no acepta a los de su raza. También se produce el alejamiento de *Jimmy* de sus padres pero, en este caso y a diferencia del de *Chucho*, tendrá remedio porque, por circunstancias especiales, recupera *la memoria de la raza* (vocablo que se emplea aquí sin sentido peyorativo alguno, mas bien al contrario), pues es el medio de reconocer el valor de los lazos familiares y culturales. Es esta la parte mas tierna de la película, dónde el director hace su apuesta personal para reflejar el mundo de los emigrados mexicanos a USA y la defensa de sus valores culturales y sociales. Cuando *Jimmy* sale de la cárcel está rodeado de iconografía mexicana: la virgen de Guadalupe, los guitarrones, los corazones horteras y los guerrilleros de la revolución de comienzos del siglo XX (Zapata. Pancho Villa) en *posters* pegados a las paredes.

Es la época —los años 70— del cambio de costumbres de los hijos que se adaptan a los valores USA, pero al mismo tiempo de la necesidad de reconocer sus raíces. La conversación en la cama de los padres revela que no entienden los cambios de la vida: ¿Qué les pasó a nuestros hijos, qué hicimos mal? Ellos tienen sentido práctico y un escritor como *Paco* no puede ganarse la vida, pero un abogado sí, por eso gracias a *Memo* pueden dormir tranquilos.

La personalidad de *Jimmy* se revela en su encuentro con Isabel, con la que su propia hermana *Tony* le fuerza a casarse para evitar su expulsión del país, pero de la que acaba enamorado. Una de las mejores escenas de la película, el encuentro entre *Jimmy* e Isabel, porque concentra a la vez toda la alegría de la cultura hispana en el baile y, a la vez, el dramatismo y la poesía del film. De su encuentro surge la ternura, el verdadero sentido de la vida y el volver a comenzar como los padres, volver al seno de la familia.

Isabel consigue sacarle toda la ira que lleva dentro desde la muerte de *Chucho*: «fuego por dentro y piedra por fuera», le hace recobrar la ilusión por la vida. Esta escena está muy lograda, aunque esta forma de hacer cine no suele ser lo que gusta al espectador medio. *Jimmy* revive la muerte de su hermano, los disparos y las sirenas de los que le persiguen, pero Isabel siente lo mismo porque también vivió en su país la muerte de su padre represaliado político. En esta escena las palabras en español en la versión original adquieren un protagonismo que se corresponde con el dramatismo de la situación, pero se usan para que se comprendan, aunque no se sepa el idioma, que se saque por el contexto en inglés.

Jimmy e Isabel son dos personas que no han tenido tiempo para ser niños, siempre trabajo y más trabajo. Isabel añora la felicidad de la familia para la que trabaja y aspira a tener una así. La escena muestra la ternura desesperada, dos seres que se buscan para apagar su desesperación y luego se produce enseguida el golpe de la muerte de Isabel en el momento del parto del hijo de ambos. De nuevo la reivindicación de la igualdad que se reclama para los hispanos en una sociedad dual: la atención médica a los inmigrantes es penosa, si la hubieran atendido en el otro lado de la ciudad (el oeste) estaría con vida.

La madre vuelve a interpretar esta nueva desgracia desde ese realismo mágico, que en realidad es resignación y proviene del sentido cultural más fuerte entre los mexicanos. La frase: «los espíritus de las parturientas que mueren ayudan al sol a ponerse cada día, sin ellos el sol no podría descansar», coincide con un cambio de plano muy ajustado desde el fundido en negro que representa la muerte al rojo de la puesta del sol.

Tras la muerte de Isabel *Jimmy* vuelve a delinquir casi por necesidad, la desesperación del que de nuevo se halla perdido. A su hijo lo cuidan los abuelos, que son la refe-

rencia para todo, el sentido de la familia que aparece como sostén y refugio y a la vez se observa como algo frágil que puede perderse o romperse si no la cuidamos. Cuando pasan los años el jefe y la jefa pasan a ser *jefita* y *jefito*, los que sufren por *Jimmy* aunque los demás se avergüencen. El narrador *Paco* explica que *Jimmy* lleva sobre sí toda la carga de los demás, con un sentido muy cristiano de la culpa: unos cargan con ella para que otros prosperen como *Memo*, el triunfador.

La vuelta de *Jimmy* a la casa tras salir de nuevo de la cárcel remata la historia de la familia, la mezcla de la música con la luz sobre el maíz está muy lograda. El recuerdo de las enseñanzas de la niñez, la vuelta al pasado, el tema recurrente de la memoria como soporte y la familia como vía para conservar esa memoria. *Jimmy* es el personaje sin suerte, pero se produce el reencuentro con el hijo, la llamada de la sangre y, aunque el hijo lo rechaza por miedo al desamor y los intentos sucesivos son un fracaso, se presenta por fin la oportunidad de recuperar el sentido familiar. Esa oportunidad es la visita de la familia de la prometida de *Memo*, los *WASP* tienen reacciones que resultan divertidas y que intentan resaltar los tópicos y lugares comunes y que se resuelve con la negación de la propia identidad: la conversación entre las dos familias revela los prejuicios entre las dos culturas. Los hijos reniegan de la cultura mexicana (sobre todo el triunfador *Memo*) y el padre reivindica que los mexicanos estaban en Los Ángeles antes que los blancos, pero éstos no recuerdan que California fuera alguna vez mexicana y se aterrorizan al oír que *el Californio* está enterrado detrás en el jardín. El padre está dispuesto a mentir con tal de sacar a su hijo del apuro porque *Memo* ya no acepta el realismo mágico y las costumbres de sus padres. La familia de *Karen*, la novia de *Memo*, nunca había estado en el este de Los Ángeles aunque han nacido y vivido siempre en la ciudad.

Cuando la historia concluye, *Jimmy* vuelve al lugar donde mataron a *Chucho* y reflexiona sobre el paso del tiempo y la pérdida irreparable de las cosas. Luego conversa con su hijo y repite la enseñanza que su padre le transmitió años antes sobre el maíz, produciéndose el reencontro, la necesidad que los dos se tienen uno del otro. Aunque se hayan perdido muchos referentes culturales, la conclusión es que lo que no debe perderse nunca es el lazo afectivo de la familia.

2.2. *Balance general de My Family*

Sin ser una obra maestra, *My Family* es un filme maduro y lleno de interesantes apelaciones a la memoria, la nostalgia del tiempo y el sentido de grupo familiar, que permanece a pesar de las dificultades. El poder evocador de la fotografía, que no se explota en el cine suficientemente cuando da mucho de sí, se utiliza en este filme como resumen y balance de la trayectoria familiar. Mediante un *travelling* circular que se recrea en las fotos expuestas en el salón de la casa familiar sobre los estantes, con la *voz en off* del narrador, se alcanza a percibir el espíritu que queda en la casa de todos los que vivieron en ella. La película logra transmitir que la emoción es lo importante, no sólo la razón. La metáfora de los puentes, muy recurrente, enfrenta modernidad y tradición, pero no se recrea en los temas complicados (violencia, pandillas, racismo, etc.) aunque no los elude.

El mejor resumen del filme y el tratamiento que éste hace de la migración mexicana a USA puede resumirse en la escena final de la película, cuando los dos *viejitos* se sientan y reflexionan sobre la vida que han tenido. No se quejan, a pesar de las dificultades y hasta de las tragedias, creen que han tenido una buena vida. La primera ge-

neración de inmigrantes tiene como valor la resignación, todo lo contrario a lo que sucede hoy según ellos mismos: no están contentos con nada. Cuando la mujer le contesta que hubiera podido ser mejor —recordando la tragedia de *Chucho*— José Sánchez no la deja terminar, le dice enseguida que está mal desear demasiado en esta vida, que no se puede desear todo, ni tener éxito en todo ni fracasar en todo. Por encima de todo está la familia, ningún lazo es más duradero que la sangre y el nacimiento.

Con un plano general en el que se ven al fondo los rascacielos del otro lado, el de los ricos, vistos desde la *milpa* de maíz, el director Gregory Nava nos quiere mostrar el futuro visto desde el pasado y sugiere con este plano la necesidad de recoger el pasado en el presente. A pesar de plantear siempre el problema de los emigrantes mexicanos en USA con un fondo de tragedia y complejidad irresoluble, la película es optimista, tanto para adaptarse a la feliz resolución de los conflictos a los que se ha acostumbrado el público en USA, como a la visión igualmente optimista del director a la hora de interpretar la inmigración como algo muy positivo para la sociedad norteamericana¹.

¹ Bibliografía utilizada para la elaboración de este texto: Gustavo M. BETANCOURT: «La frontera militarizada por Estados Unidos»; en *Uno Más Uno*, 15 de noviembre de 2002; María Jesús BUXÓ REY y Tomás CALVO BUEZAS: *Culturas hispanas en los Estados Unidos de América*. 1990; José Luis CARAMÉS LAGE, Carmen ESCOBEDO DE TAPIA, Jorge Luis BUENO ALONSO: *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Vol. 1. 1999; Celia W. DUGGER: «Among Young of Immigrants, Outlook Rises,» *New York Times*, Marzo 21, 1998; Agustín ESCOBAR, Frank BEAN y Sidney WEINTRAUB: *La dinámica de la emigración mexicana*. México, D. F., CIESAS/Porrúa. 1999; Daniel T. GRISWOLD: «Los inmigrantes enriquecen la cultura estadounidense», 21 de octubre de 2002, www.elcato.org, Traducción Juan Carlos Hidalgo; Juan Carlos HIDALGO, Daniel T. GRISWOLD: «Dispuestos a trabajar la solución al problema de la migración ilegal de mexicanos a Estados Unidos», 13 de diciembre de 2002, www.elcato.org. Traducción Nicolás López; Samuel

Ficha técnica

Título original: *My Family/Mi Familia*. País: EE.UU.
Año: 1995. Duración: 130 min. (Color). Director: Gregory Nava. Producción: American Zoetrope. Guión: Gregory Nava y Anna Thomas. Música: Marc Mckenzie. Fotografía: Edward Lachman. Intérpretes: Edward James Olmos, Esai Morales, Jimmy Smits, Jennifer López, Leon Singer, Constance Marie, Johathan Hernández, Jenny Gago, Mary Steenburgen, Elpidia Carrillo.

HUNTINGTON: «The Special Case of Mexican Immigration: Why Mexico is a problem» *The American Enterprise Online*, Diciembre 2000, www.theamericanenterprise.org/taedec00c.htm.; «Imagen latinoamericana» en *Revista Venezuela*, Consejo Nacional de Cultura, 1998; Federico PATÁN: *El cine norteamericano*.1994; M.^a Dolores PÉREZ MURILLO y otros: *La memoria filmada: historia socio-política de América Latina a través del cine: la vision desde el norte*. IEPALA, 2009; Ruben G. RUMBAUT: «Transformations: The Post-Immigrant Generation in an Age of Diversity,» *Estudio presentado en la reunión American Diversity: Past, Present, and Future*» Philadelphia, Marzo, 1998; Alvin TOFFLER: *El cambio del Poder (powershift)*, Traducción Rafael Aparicio. Ed. P&J, Barcelona, 1990.

LARS VON TRIER Y *BAILAR* *EN LA OSCURIDAD*: ¿LO HEMOS VISTO TODO YA EN EL CINE?

Iratxe Fresneda

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

«Cuando estuve en Cannes con *Bailar en la oscuridad*, unos periodistas me criticaron por haber hecho una película que transcurría en EE.UU. sin haber pisado nunca el suelo de ese país. El comentario me irritó. Que yo recuerde, ninguno de los que rodaron Casablanca había puesto el pie allí. Me pareció injusto y entonces decidí hacer más películas acerca de EE.UU.».

Lars von Trier¹.

¹ Pasado el medio siglo de vida, von Trier aun sigue empeñado en «rediseñar» sus actividades profesionales para volver a encontrar su entusiasmo original por el cine. Y por lo que se puede apreciar le siguen gustando los problemas, las reglas y los inventos al servicio del marketing (lo suyo ha rozado eso que vienen llamando «marketing de guerrilla»). Retirado de la obligación de viajar por los festivales de cine y habiendo reducido al máximo sus relaciones públicas, ahora emplea la mayor parte de su tiempo en desarrollar sus guiones. Jardinero aficionado, cuida de su huerto siempre que puede, juega al tenis o escucha música mientras pasea por el bosque. Director y guionista además de actor, Lars Trier (lo de von es una de sus provocaciones) nació en 1956 en Copenhague y se licenció en la Escuela de Cine de Dinamarca en 1983. En 1991, junto a Peter Aalbaek, fundó Zentropa Entertainments, una de las principales productoras escandinavas. Ganador de la palma de oro en Cannes por *Bailar en la oscuridad* el realizador danés es autor de películas como *Europa*, *Rompiendo las olas* o *Dogville*.

1. Introducción

Me vienen a la mente multitud de secuencias cinematográficas que a través de la historia del cine han creado un imaginario colectivo y diríase que universal acerca de lo que «es» y representa la civilización norteamericana. En algunos casos la realidad de la sociedad estadounidense no difiere en absoluto de lo ficcionado en el cine, es más, la vida supera en numerosas ocasiones a la ficción cinematográfica.

Sea como fuere, el cine supone una fuente interesante a la hora de recabar información acerca de la realidad histórica de un país como Estados Unidos, más aún si tenemos en cuenta la importancia de su industria cinematográfica y la capacidad de esta para exportar su *American way of life*. Una industria que exporta al mundo «su historia», la imagen de un país, la idea de una nación fabricada desde la industria de Hollywood a través de los *westerns*, pasando por las películas bélicas o los musicales. Comenzando por *El nacimiento de una nación* y siguiendo por cintas como *Las uvas de la ira*, *Gigante*, *El planeta de los simios*, *El cazador*, *Apocalipsis now*, *Pulp fiction* o *American beauty* entre tantas otras, sus películas nos cuentan un siglo de cine, un siglo de historias. Una cinematografía surgida de Hollywood pero al mismo tiempo sustentada en unas profundas raíces sociales, sobre todo a partir de la década de los 70 del pasado siglo. Es a partir de esos años cuando el cine mira a su entorno y bosqueja una América que es al mismo tiempo idealizada, criticada e imaginada.

Y aquí es precisamente donde entra en juego Lars von Trier, un realizador danés que imagina cómo puede ser América, y lo hace sin haber pisado jamás la tierra de las oportunidades. La América que el conoce es la que le ha llegado a través de los medios de comunicación, de los libros, pero sobre todo de las películas. Aquí comienza el diálogo entre los distintos modos de mirar, de verse como

sociedad. Como se ven ellos, los norteamericanos, puertas adentro, y cómo se les ve desde fuera.

2. Estados Unidos imaginado por alguien que jamás estuvo allí

Dogville fue la primera de las películas que conformaron la trilogía que Lars von Trier realiza sobre la sociedad norteamericana: «América la tierra de las oportunidades». *Manderlay* (2005) y *Washington* (por rodarse) son los otros dos filmes que completan la incursión sociocultural (declarada) del director danés en la sociedad norteamericana. Una inmersión moral en la que la sociedad estadounidense en particular y el ser humano en general revelan sus carencias y debilidades. La trilogía, centrada en la comprensión de la civilización estadounidense, indaga en sus valores predominantes y en su sistema político, social y cultural.

Pero años antes de iniciar «formalmente» su viaje americano el autor de *Rompiendo las olas* sorprende al mundo con un innovador y posmoderno musical en el que la protagonista es una emigrante checoslovaca a la que condenan a muerte por asesinar a un policía estadounidense.

Von Trier dibuja a través de *Bailar en la oscuridad* una sociedad que poco tiene que ver con la tierra de las oportunidades. Una nación que se aleja del ideal de vida proclamado por los musicales donde la alegría fluye por doquier. Una alegría que proclama el escapismo para huir de las duras condiciones que impone el sistema americano. El arte, la música y la danza se convierten para la protagonista en un refugio ante un mundo hostil, porque el sistema elegido para la convivencia es inflexible y carente de misericordia.

3. Las claves del «antimusical» de Lars von Trier: hiperrealismo, una heroína trágica, y nada de finales felices

Es importante destacar la labor realizada por Lars von Trier en pro de la reinención de los géneros narrativos cinematográficos. A lo largo de su carrera el danés ha puesto en duda las fronteras artificiales que los separan y ha revisitado el cine negro, el melodrama o el musical aportando una visión rupturista e imaginativa de los mismos.

Dancer in the dark es un musical. El primero producido en Dinamarca desde 1967. Un género tradicionalmente asociado al cine de estudios Hollywoodiense que en este caso establece sus localizaciones en Dinamarca, Suecia y Estados Unidos.

Curiosamente y, salvo excepciones como la de *West Side Story*, el musical «clásico», es un «género» de marcado carácter optimista, tradicionalmente vinculado al entretenimiento y a la superficialidad positiva. Siguiendo la definición que ofrece genéricamente del musical Michael Wood, este es: «El vehículo de una alegría total e indefinible, que provoca incontables deseos de cantar y bailar»². Esta es característica inherente a la mayoría de los filmes musicales, incluido la película que analizamos. En *Bailar en la oscuridad*, el arte, la danza y sobre todo la música se convierten en un refugio ante un mundo hostil y lleno de penalidades para la protagonista.

Paralelamente a lo que nos es contado, la película «busca» género. Un género que se mueve entre el melodrama y el musical. La historia se nos muestra a través de un estilo documental, cercano al *cinéma vérité*, que resulta contradictoriamente artificioso al mismo tiempo que pretende

² Michael WOOD: *America in the movies*, Basic Book, Nueva York, 1975.

ser realista. Esto es debido a la importancia que se le otorga al montaje y a la elección de von Trier de utilizar cien cámaras digitales. Éstas, durante las secuencias de los números musicales ofrecen una imagen caótica generada por los abundantes puntos de vista y encuadres múltiples que han sido utilizados para el posterior montaje. Elección que convierte los números de baile en un montaje creado a partir de un notable número de planos cortos que rompen con el modo convencional de plasmar los «momentos musicales».

Selma trabaja duro durante todo el día e incluso hace horas extras por la noche. No tiene «un hogar al uso» (como miles de americanos que viven al margen) habita junto a su hijo en un caravana alquilada situada en el jardín de Bill y Linda (el policía al que asesinará y su esposa). Su vida en nada se parece al sueño americano.

La tensión existente entre la realidad soñada, esa que le ha llevado a viajar hasta Norteamérica (la esperanza de conseguir un tratamiento médico para su hijo), la que le ayuda a evadirse, y la realidad que comparte con el resto de los personajes se hace evidente a los ojos del espectador. De hecho, los números musicales, que evocan las intencionalidades escapistas de los musicales clásicos de Hollywood, contrastan con las de la realidad por su nitidez pictórica y por la saturación del color. El juego de oposiciones comienza precisamente aquí a través del color que se le da a la cinta. La miserabilidad del sistema en el que tiene que sobrevivir una madre soltera, emigrante, obrera, esta filmada con «cámara al hombro», con un trabajo fotográfico realista que renuncia a crear una imagen bien encuadrada, nítida y marcada por la tiranía de la estética.

En la cinta se observa un choque frontal entre un mundo de ensueño, mágico, musical, en el que todo es posible (incluso que los muertos vuelvan a la vida y perdonen ser asesinados) y la dureza de la realidad con los límites que ésta impone.

Partiendo de ese primer juego de oposiciones planteado desde el punto de vista de la imagen, la historia de Selma navegará sobre una serie de dicotomías (vida y muerte, ley interna y ley civil...) ya presentes en el musical que aparece paralelo a la historia principal; *Sonrisas y lágrimas*. Sobre la base de esa dicotomía, la realidad (muerte) y la ficción (vida), va a desarrollarse la historia de Selma. Una dicotomía que aparece ya al inicio del filme, de la oscuridad que anticipa la tragedia desde el principio emerge la historia³: antes de alzarse el telón suena la penúltima canción⁴.

Dos realidades en las que se sumerge un personaje que encarna la bondad, la inocencia y el amor. Dos realidades, la exterior y compartida, y la íntima e individual, que conviven, se complementan. Ambos son mundos que se retroalimentan. De los ruidos enajenantes de la fábrica Selma extrae música, de los movimientos mecánicos en la cadena de montaje el baile. Von Trier apuntala su intencionalidad en la presentación editorial del guión:

³ Originalmente la película comienza con una obertura, «*Overture*», una versión instrumental del tema *The next to last song* compuesto para ensamble de metales y percusión, con la pantalla a oscuras. Esto fue posible en Europa y posteriormente en Latinoamérica, pero la producción sugirió que esa idea no era recomendable en los Estados Unidos, por lo que el director filmó un collage con pinturas del artista expresionista danés Per Kirkeby, el esposo de la productora Vibeke Windeløv, que acompañó la música introductoria. Poco a poco mediante un montaje de dibujos superpuestos, un juego de colores, nos muestra una especie de lienzo con manchas rojas, cada vez más intensas, que pasaran a ser marrones, verdes, violetas, azules, rosas, para después volver hacia el blanco mientras la música cobra intensidad, es orquestal y grandiosa. vuelven los colores, tonalidades de azul, cielo, pájaros...Asistimos a un universo cambiante de colores, representaciones de flores que se abren, de pájaros que vuelan.

⁴ Lars VON TRIER: *Bailar en la oscuridad*, Pre-textos-Fundación Once, Valencia, 2001, pág. 21.

«Su pasión son los sonidos mas primarios, los que producen las cosas vivas: las manos los pies, las voces, etc. (¿los bostezos tras una agotadora jornada laboral?), los ruidos de las maquinas y de todo lo mecánico; los sonidos de la naturaleza y, más que nada, los sonidos apagados que tienen que ver con el funcionamiento anormal de las cosas, el crujido de un entarimado en malas condiciones, sin ir mas lejos. La música que prefiere es, por un lado, la que celebra los sueños y, por otro la que celebra la vida. Aprovecha su situación para crear su música. Ante todo, le da un giro positivo, aunque a veces constituya también el vehículo para expresar su dolor.»⁵

Del mundo del celuloide, de los viejos musicales, toma elementos que le hacen convivir con el mundo mágico del cine, su hijo se llama Gene, emulando a *Gene Kelly*, su supuesto padre es un bailarín de musicales famoso en Checoslovaquia llamado Oldrich Novy, *Cantando bajo la lluvia* es su musical favorito...

La realidad es aquella que se presenta como un espacio para el sacrificio; el trabajo, la perdida de la visión, la traición de la amistad... Este es el espacio donde la alegría llega con cuentagotas. Es por eso que resulta necesario construir otro mundo, el alimentado por su imaginación, por su pasión por la música y los musicales. El mundo de los musicales en el que ella se siente a salvo. Precisamente la protagonista subraya en un momento clave de la cinta el hecho de que estos son su vía de escape, lo hace cantando, tras haber cometido un crimen. En la sala de ensayos, donde preparan su versión de *Sonrisas y la lagrimas*, por la noche, ella canta el tema *Es un musical*⁶:

«SELMA: ¿Por qué me gusta tanto?
¿Por qué sufro este encanto?

⁵ VON TRIER: *op. cit.*, pág. 15.

⁶ VON TRIER: *op. cit.*, pág. 86. Secuencia n. ° 72.

No puedo evitar que me guste
No es más que una comedia musical
Diréis, pero me da igual
No os asuste
Mi entusiasmo, es una comedia musical
Siempre hay alguien que te tiende la mano
Cuando caes y todo se desmorona»

Los musicales han transmitido a Selma una imagen determinada del sueño americano, una imagen construida desde los estudios de Hollywood. Desde este punto de vista y siguiendo a Laura Llevdot⁷:

«*Dancer in the dark* no es un film sobre lo demoníaco, sino un film ético que muestra la imposibilidad de llevar a cabo la ética burguesa en un mundo deshumanizado. El film en tanto mostraje, da a ver el intersticio que el cine de musical hollywoodiense escondía a través del montaje. Entre el intersticio (la realidad cámara en mano) y el musical (la irrealidad del sueño americano) estalla la tragedia de Selma que von Trier nos da a ver. Cómo el mismo dice: «la música debía expresar a la vez la humanidad d Selma y la Inhumanidad del genero musical. Por ello este arte no consiste en «convertir el barro en oro», sino en mostrar la contradicción entre el individuo singular y la irrealidad mistificadora del cine de montaje.»

Los personajes que rodean a la protagonista serán también partícipes de este juego; dudarán, la ayudarán, se posicionarán duramente en su contra...

Todos ellos representan los arquetipos de personas que pueblan Estados Unidos y que se identifican con algunos de los valores que promueve su sociedad.

⁷ Laura LLAVEDOT PASCUAL: «El individuo singular: el cine de Lars von Trier a la luz de Kierkegaard», *Themata . Revista de filosofía* n.º 39, 2007, págs. 435-441.

Bill es agente de la ley, el personaje que se presenta como ayudante en un principio y que después se convertirá en el principal obstáculo de Selma a la hora de lograr su objetivo. Un policía local que esta casado con una joven y bella mujer que cada día le exige más y más dinero. Él vive del engaño, aparenta ser un rico heredero, pero en realidad está en la ruina, por este motivo robará el dinero de Selma, para seguir manteniendo a su mujer a su lado. Bill representa la estampa tan temida por los americanos, el perdedor.

La mujer de Bill, Linda, es rubia, estilizada y bella, y suele invitar a Selma y a su hijo a su casa para escuchar música y pasar el rato. En uno de esos encuentros se comienza a presentir la tensión existente en el matrimonio, una tensión que derivará en la acción que desencadena la tragedia; el robo del dinero que tiene ahorrado Selma para la operación de los ojos de su hijo. El contraste entre los dos personajes, entre Selma y Linda, hace que el espectador sienta aun más lastima de Selma, la que no es bella por fuera, la que no tiene nada y a la que aun así se lo quitarán todo.

El carácter de heroína del personaje principal y eje de la película se define precisamente por su capacidad de realizar una acción que requiere un extremado valor y sacrificio. En este caso, asesinar a un «amigo» para evitar que nada ni nadie se interponga en su camino a la hora conseguir su objetivo; conseguir que su hijo no se quede ciego, garantizar la supervivencia de su vástago.

Y si hablamos de arquetipos de mujer, la figura materna que encarna Selma representa entre otras cualidades las que C.G. Jung detalla⁸:

«Lo «materno», la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que esta mas allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador,

⁸ C.G. JUNG: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1994, pág. 75.

dispensador de crecimiento fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento...»

La madre se convierte en una figura ensalzada, es única, como el héroe, necesaria y sobre todo imprescindible para la perpetuación de la especie. Y como la virgen María de las leyendas bíblicas, la madre es generosidad, abnegación, sacrificio y comprensión «Madre engendradora, creadora, que será destruida por su hijo»⁹.

El ciclo vital se abre y se cierra en círculo. Y es aquí en el fundamento de la tragedia, en el sacrificio, donde paradójicamente descubrimos que el héroe es alegre ante su sacrificio.

Restándole frivolidad al personaje para subrayar así su carácter humilde y abnegado, von Trier suprimió una secuencia, la quinta en el guión original, en la que Selma aparece como un personaje cautivado en cierta medida por la riqueza y la ostentación. La joven acude a una joyería y se hace pasar por una mujer adinerada, la von Trapp que desea comprar rubíes¹⁰. Selma está así exenta de toda culpa.

⁹ *Ibíd.*, pág. 22.

¹⁰ He aquí parte de esa secuencia:

«SELMA: Buenos días somos las von Trapp, deseáramos ver los rubíes de más quilates que tenga.

DEPENDIENTA: ¿Las von Trapp?

SELMA: ¡Sí, yo soy Selma, y mi compañera es Cvalda! Me encantan las piedras preciosas. Mis admiradores dicen que me sientan a las mil maravillas... ¿Usted qué opina?

DEPENDIENTA: Bien supongo.

Gira la llave de la cerradura de la vitrina y extrae una bandeja de rubíes.

SELMA: ¿Es todo cuanto tiene? Deseáramos algo de más quilates. Un collar o una sortija con una piedra enorme.

DEPENDIENTA: Puedo intentar conseguir más mercancía, si está interesada señora.

SELMA (Guiñando un ojo a Kathy) ¡no se moleste! Me quedaré con el collar y con la sortija y... con un brazaletes, pero debe tener engarzadas siete piedras; una por cada uno de mis siete hijos. Tengo siete hijos... de mi matrimonio, claro está. (...).

Selma lleva al mismo tiempo la marca de Antígona, aquella a la que la desobediencia acarreó su propia muerte. Condenada a ser enterrada en vida, consecuente con su trayectoria, al igual que Selma, escoge el suicidio como vía de salida. La horca es el final para la heroína trágica y el comienzo para aquellos a los que ama.

En cuanto al guión, Von Trier deja claro su deseo expreso de que todo sea realista, de que cualquier elemento introducido en la historia sea parte inseparable del relato, del lugar o de los personajes. Espacios abiertos de carácter rural, y tres elementos simbólicos importantes: un tren, símbolo del viaje sin retorno que emprenderá nuestra heroína, un río donde Selma se lava tras asesinar a Bill, símbolo del agua purificadora, y un puente que une los dos mundos en los que habita...

Para recrear la historia, para el espacio fílmico, aquel que como espectadores reconstruimos en nuestras mentes, hará uso de aquellos detalles que se presentan como referenciales de un lugar llamado Norteamérica.

Así pues, la historia se desarrolla en diferentes escenarios vinculados a la trama y a aquello que podemos relacionar con la civilización norteamericana: un teatro, una caravana, una fábrica, una clínica, un juzgado y la cárcel. En el teatro ensayan *Sonrisas y lágrimas* y la caravana nos habla de su condición y retrata la provisionalidad en la que vive (Selma está de paso en esta vida). La fábrica donde trabaja es una cadena de montaje símbolo del capitalismo, como la clínica privada donde acude para solicitar la operación de su hijo, que deja en evidencia que el sistema sanitario estadounidense es accesible solo previo pago de los honorarios correspondientes. En el juzgado los elementos del sistema judicial americano se reflejan al detalle (jurado, abogados, testigos...) y por último la cárcel es el espacio en el que acabarán con su vida, como si de un espectáculo se tratase, con espectadores incluidos.

Junto a los aparentemente escasos datos referenciales que nos dan información acerca de la ubicación de la historia, la bandera americana aparece en un momento clave del largometraje, justo cuando Selma ha asesinado a Bill. El estandarte de la civilización norteamericana, el símbolo patrio en las películas de Hollywood, también se incluye en la película de von Trier, subrayando así el momento en el que se incumple el quinto mandamiento.

Sabemos que estamos en Estados Unidos principalmente porque los personajes nos lo recuerdan en sus conversaciones. La sociedad norteamericana es evocada como una sociedad capitalista y opulenta mediante el uso de detalles referenciales como el la secuencia en la que la protagonista compara a los Estados Unidos de América con una caja de dulces: «En Checoslovaquia, una vez vi una película en la que los protagonistas tomaban dulces de una caja como ésta. Me dije a mi misma: «Los Estados Unidos deben ser como Jauja». Nada más lejos.

En cuanto al tiempo del relato, tampoco la época en la que transcurre la historia está plasmada de un modo claro. Podemos deducir que se trata de los años 60 por las ropas y los coches, pero poco más nos hace pensar en un periodo determinado. Aun así, al danés no parece preocuparle demasiado. Más bien forma parte de sus intenciones crear esta atmósfera temporal y espacial algo «indefinida», universal.

Von Trier destaca precisamente en el guión de la película, la necesidad de humanizar la historia restándole lógica a los acontecimientos y a los detalles superfluos: «Y como siempre, es la súbita ausencia de lógica lo que confiere a las cosas realidad y vida. La que nos humaniza. Y Selma no es mas que eso... un ser humano que asiste al espectáculo del mundo y lo cuenta»¹¹.

¹¹ VON TRIER: *op. cit.*, pág. 18.

Humanizar la historia, hacerla cercana incluso en el tiempo, que el atrezzo no suponga una barrera entre aquella y el espectador. No hay elementos que nos alejen de la esencia de la historia. El realismo que reivindica von Trier también se refleja en su interés por la desnudez y austeridad de los decorados. La historia, para que parezca real y consiga emocionarnos, debe estar desnuda.

4. El «cuasi-género» de la pena de muerte

Como el musical de Robert Wise, *Sonrisas y lagrimas*, en el que la trama que subyace a la cinta tiene mucho de «reivindicativo» (el nazismo invadiendo Europa), en *Bailar en la oscuridad*, el sistema político social y económico estadounidense (a través de sus musicales), no ofrece demasiadas alternativas a Selma, que sentía fascinación por los Estados Unidos que ella imaginaba como una caja de bombones. Su redención se convertirá entonces en el salvoconducto que la llevará a la salvación, alejándola a través de su sacrificio y su muerte de tanta desdicha y mediocridad.

Ciertamente la cinta de von Trier es un musical con la pena de muerte como trasfondo, una tragedia. Aunque el tema de la pena capital adquiere importancia al final del filme cuando se plantean los procedimientos legales y quedan en evidencia las crueldades que se cometen en nombre de la justicia. Tal y como se recoge en *Cine y pena de muerte*¹²:

«No hay gran distancia entre las atroces escenas finales de una película tan dura como es *Dancer in the*

¹² Benjamín RIVAYA: *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Tirant lo Blanch-Universidad de Oviedo, Valencia, 2003, pág. 77.

dark y el lento caminar de Verdoux hacia el patíbulo. La dulzura y la ceguera de la mujer encarnada por Björk son recursos explícitos para mostrar a un ser inocente torturado y eliminado por un sistema injusto carente de piedad».

Selma forma parte del arquetipo del condenado a muerte que aparece en lo que podríamos llamar «cuasi-género» del cine sobre la pena de muerte. Sus protagonistas; personas sin hogar, marginados, hispanos o negros, gente excluida del milagro norteamericano. Selma esta entre ellos. No tiene una carrera profesional de prestigio, vive en una caravana, es una madre soltera, procede de un país comunista...

En el «cuasi-genero» dividido entre los detractores de la pena capital y los defensores de la misma, el estado tiene en su poder la capacidad de acabar a con la vida de alguien que ha transgredido la norma. En el caso de *Bailar en la oscuridad*, todo nos lleva hacia el esbozo de un personaje que encarna la dulzura, la bondad, y al que la traición de un amigo le llevará a culminar un crimen «por accidente». El estado castigará su acción sin tener en cuenta los posibles atenuantes. Es decir, que Bill había robado su dinero valiéndose de su amistad con ella y de su ceguera, y de que es precisamente éste quien le suplica que le mate: «Me has disparado Selma, hubiera debido hacerlo yo mismo. No podría vivir con ese peso. Has hecho muy bien» le dice el policía cantando, tras haber muerto.

Todos estos detalles nos llevan hacia una victimización de Selma y queda en evidencia que el único móvil que lleva a la protagonista a quitarle la vida a Bill es ayudar a su hijo. La transgresión de la norma, y su consiguiente castigo, llevará a la protagonista hacia la redención. El término justicia queda en evidencia.

Selma, muere para avanzar hacia el dominio de su identidad; «Dicen que es la ultima canción. Pero no saben

quién soy yo, quién soy yo. Es la penúltima canción». Así es como acaba el filme, con un silencio mortal, dejando la última canción de Selma en manos del espectador que se ha quedado a solas con el silencio. Las alegres imágenes sobreimpresionadas concluyen con el latido del corazón de la protagonista. La música cesa, la cámara retrocede y se eleva hacia la oscuridad. La película ha terminado. La muerte se hace real para el espectador

5. ¿Qué debe ser el cine? Emoción

Conseguir expresar emociones es la respuesta y el objetivo último que persigue Lars von Trier en *La trilogía de los corazones de oro* y en *Bailar en la oscuridad*. Quizá la historia no busque un debate profundo acerca de las debilidades del sistema norteamericano, puede que incluso el contexto de la película solo sea una excusa para llegar a otro fin.

La respuesta se hace efectiva a través de la forma y el contenido del filme. En cuanto a la forma, von Trier reivindica para esta cinta el hiperrealismo y deja claro que nadie debe pensar que la película ha sido rodada en un decorado. Cien cámaras digitales que capturan diferentes ángulos de la misma escena evidencian que ningún otro musical había sido rodado de este modo: cámara en mano, discontinuidad en los *raccords*, imperfección en los encuadres, imágenes poco nítidas... Todo para lograr una sensación de cercanía, quizás de veracidad, y con la clara intención de acercarnos hasta el «corazón» de Selma. Una Selma interpretada por una Björk sin maquillaje, a la que la cámara se acerca sin miramientos en impresionantes primeros planos. Debemos sentir lo que ella siente, emocionarnos. Y la película se basa precisamente en eso, en una constante alusión a lo sentidos. Ver y oír se convierten aquí en los elementos fun-

damentales con los que el realizador construye el universo de la cinta. El autor vincula la escucha y la visión con el sentir, con las emociones que pueden crear lazos de unión e identificación entre personajes y espectadores. Selma baila en la oscuridad de su vida. Esa que se diluye ante sus ojos debido a la enfermedad degenerativa y congénita que la va dejando progresivamente ciega. Una ceguera que le lleva a cantar y proclamar en sus temas musicales que ya lo ha visto todo. Ocho temas musicales que enlazan, a través de los mensajes de las letras y los sonidos con la historia de Selma, con la intencionalidad de von Trier que crear una continuidad narrativa y romper con la crudeza de las secuencias de la vida diaria de la protagonista.

Nada me queda por ver es uno de los temas de la banda sonora de la película con una gran carga simbólica¹³. Paseando por las vías del tren cantan Selma y su enamorado protector, Jeff¹⁴. Selma defiende en la canción principal de la cinta que no todo lo bello de la vida es visto a través de los ojos:

«SELMA: A decir verdad, nada me queda por ver
Lo he visto todo, he visto la oscuridad
Y en un rayo de luz la total claridad
He visto cuanto necesitaba y he deseado
Querer ver más sería osado
He visto lo que fui
Y sé lo que estoy llamada a ser
Todo lo he visto, nada me queda por ver.

¹³ Compuesto con la propia Bjork y Lars von Trier e interpretado a dúo por la cantante islandesa y el líder de la banda inglesa *Radiohead* Thomas Edgard York.

¹⁴ Jeff es el pretendiente al que ella rechaza. Selma tiene otras preocupaciones más importantes que buscar el amor de una pareja. Pretende mantenerse pura, como si se alejara de las preocupaciones meramente terrenales. Como cualquier héroe tiene que hacer sacrificios personales en pro de algo más trascendente.

CORO: Lo has visto todo y cuanto has visto
Se proyecta en la pantalla de tu imaginación
Lo grande y lo pequeño, la oscuridad y la iluminación
No olvides que ésa es suficiente provisión
Has visto lo que fuiste y conoces lo que estas llamado a ser
¡Todo lo has visto, nada te queda por ver!»¹⁵.

Ese «todo» habla de la necesidad de un nuevo cine. Incide en el hecho que ya lo hemos visto todo en la gran pantalla (von Trier así lo cree), nada queda ya por ver. ¿Qué queda entonces por hacer en el ámbito cinematográfico?, ¿Qué se puede filmar a estas alturas que sea diferente? Las emociones. Ahí es hasta donde desea llegar von Trier.

Juzguen ustedes si mediante *Bailar en la oscuridad* lo consigue o no.

Ficha técnica

Título original: *Dancer in the Dark*. País: Francia, Reino Unido, Estados Unidos, Italia, Alemania, Suecia, Noruega, Países Bajos, Dinamarca, Finlandia, Islandia. Año: 2000. Duración: 140 min. (Color). Director: Lars von Trier. Producción: Constantin Film Produktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Danmarks Radio (DR), SVT Drama, France 3 Cinéma, Canal+, Yleisradio (YLE), Arte, Angel Films, FilmFour, Zentropa Entertainments, Memphis Film, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, Liberator Productions, TV 1000, Film i Väst, arte France Cinéma, Fine Line Features, Trust Film Svenska, Cinematograph A/S, What Else? B.V., Icelandic Film, Blind Spot Pictures Oy, Filmek A/S, Lantia Cinema & Audio-

¹⁵ VON TRIER: *op. cit.*, págs. 122-123.

visivi, VPRO Television. Guión: Lars von Trier. Música: Björk. Fotografía: Robby Müller. Intérpretes: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Joel Grey, Cara Seymour, Vladica Kostic, Jean-Marc Barr, Vincent Paterson, Siobhan Fallon, Zeljko Ivanek, Udo Kier, Jens Albinus, Reathel Bean, Mette Berggreen, Lars Michael Dinesen, Katrine Falkenberg, Michael Flessas, John Randolph Jones, Noah Lazarus, Sheldon Litt, Andrew Lucre, John Martinus, Luke Reilly, T.J. Rizzo, Stellan Skarsgård, Sean-Michael Smith, Paprika Steen, Eric Voge, Nick Wolf, Timm Zimmermann.

ESTADOS UNIDOS: UN RECORRIDO POR SU HISTORIA A TRAVÉS DEL CINE DE FICCIÓN

Coro Rubio Pobes

Departamento de Historia Contemporánea.

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Quien pretenda acercarse a la historia de Estados Unidos a través del cine cuenta indiscutiblemente con un material privilegiado. El hecho de que la industria cinematográfica estadounidense sea una de las primeras del mundo, la segunda mayor industria detrás de la de India y la primera de las de este tipo en Occidente, permite contar con una producción fílmica excepcional, muy prolífica, de larga historia y con muchos títulos de notable calidad, un material muy útil para estudiar la sociedad estadounidense y descifrar sus códigos culturales, observar cómo se ve a sí misma, cómo ha asimilado su historia, sus estereotipos, sus traumas colectivos, qué imagen exterior busca proyectar... Porque este cine es reflejo de la cultura e imaginario colectivo de la sociedad norteamericana, pero es a la vez un poderosísimo instrumento de difusión de dicha cultura e imaginario. También en el exterior del país. Y es que el cine norteamericano ha inundado las salas de exhibición de todo el mundo, convirtiéndose en un extraordinario vehículo para la penetración de la cultura estadounidense en otros países y para la consagración de Estados Unidos como primera potencia cultural del mundo.

Lo que proponemos aquí es un recorrido por la historia de Estados Unidos a través de una selección personal de películas de ficción, algunas pertenecientes al género histórico pero otras muchas no, aunque útiles para los fines que perseguimos, películas agrupadas por temáticas, y dentro de ellas por orden cronológico, que componen a la vez un recorrido por la historia del cine estadounidense, desde el cine mudo al cine contemporáneo pasando por el cine clásico. La inmensa mayoría de las películas aquí recogidas son estadounidenses. No obstante, y con carácter excepcional, incluimos también algunas producciones no estadounidenses que hemos considerado de relevancia para abordar el tema propuesto, y que aportan una mirada exterior sobre la sociedad norteamericana distinta y complementaria¹.

1. La etapa colonial, la Guerra de Independencia y el nacimiento de los Estados Unidos de América

America (América), 1924, EE.UU., United Artists. Director: David Griffith. Guión: Robert Chambers (argumento) John L. E. Pell (guión). Intérpretes: Neil Hamilton, Carol Dempster, Erville Anderson, Charles Emmett Mack, Lee Beggs, John Dunton, Arthur Donaldson, Charles Bennett, Downing Clarke, Frank Walsh, Lionel Barrymore. 141 m. B/N. Cine mudo y una historia de amor ambientada en la Guerra de Independencia norteamericana firmada por uno de los principales creadores del lenguaje cinematográfico moderno.

¹ Los datos técnicos sobre las películas seleccionadas han sido extraídos de Augusto M. TORRES, *Diccionario Espasa Cine mundial*, Madrid, 2001 y de las páginas de Internet especializadas en cine www.mcu.es/cine y www.imdb.es.

Drums Along the Mohawks (*Corazones indomables*), 1939, EE.UU., 20th Century Fox. Director: John Ford. Guionistas: Lamar Trotti y Sonya Levien. Intérpretes: Claudette Colbert, Henry Fonda, Edna May Oliver, Eddie Collins, John Carradine, Doris Bowdon, Jessie Ralph, Ward Bond. 103 m. Color. Narra las vicisitudes de una pareja de colonos instalados en Nueva Inglaterra en 1776. Es una de las mejores películas sobre la Guerra de Independencia norteamericana que se han rodado.

Northest Passage (*Paso al noroeste*), 1940, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: King Vidor. Guión: Lawrence Stallings, Talbot Jennings. Int.: Spencer Tracy, Robert Young, Ruth Hussey, Walter Brennan, Nat Pendleton, Louis Hector. 126 m. Color. Ambientada en la Norteamérica de finales del siglo XVIII, narra el difícil viaje de una compañía de Rangers desde el cuartel general inglés en Nueva York hasta la frontera con Canadá para destruir un poblado de indios aliados de los franceses.

Unconquered (*Los inconquistables*), 1947, EE.UU., Paramount Pictures. Director: Cecil B. de Mille. Guión: Charles Bennett, Frederic M Frank, Jesse Lasky. Int.: Gary Cooper, Paulette Goddard, Howard da Silva, Boris Karloff, Cecil Kellaway, Ward Bond, Katharine de Mille, Henry Wilcoxon, C. Audrey Smith, Victor Varconi. 146 m. Color. Una de las mejores películas de aventuras del cine clásico de Hollywood. Narra la lucha de los indios de Pontiac contra las guarniciones inglesas de Ohio a través de la historia de una joven convicta británica que llega a Nueva Inglaterra en 1763 para ser vendida como esclava.

The Far Horizons (*Horizontes azules*), 1955, EE.UU., Paramount Pictures. Director: Rudolph Maté. Guión: Winston Miller, Edmund H. North. Int.: Fred Mac Murray, Charlton Heston, Donna Reed, Barbara Hale, William Demarest, Alan Reed, Eduardo Noriega. 108 m. Color. Filme sobre la expedición en 1803 de Lewis y Clark a

los territorios inexplorados del Oeste remontando el Mississippi hasta llegar al Pacífico. Es una película algo posterior a la más conocida *The Big Sky* (*Río de Sangre*, 1952) de Howard Hawks, que narra de forma más libre la misma historia.

***Revolution* (*Revolución*)**, 1985, Gran Bretaña/Noruega, GoldCrest y Viking. Director: Hugh Hudson. Guión: Robert Dillon. Int.: Al Pacino, Natassja Kinski, Donald Sutherland, Joan Plowright, Dave King, Steven Jones, John Wells, Annie Lennox, Dexter Fletcher, Richard O'Brien. 125 m. Color. Fresco épico que reconstruye, con una magnífica ambientación de época, la Guerra de Independencia desde 1776 hasta 1781 incidiendo sobre las motivaciones del pueblo, de la gente corriente, con la intención expresa de desmitificar la revolución americana.

2. La Guerra de Secesión

Jezabel, 1938, EE.UU., Warner Bros. Director: William Willer. Guión: Clement Ripley, Abem Finkel, John Huston. Int.: Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Fay Bainter, Margaret Lindsay, Donald Crisp, Henry O'Neill. 103 m. B/N. Una de las mejores películas de Wyler. Ambientada en la Nueva Orleans de 1860, retrata la sociedad sureña a través de una historia de amor entre una joven sudista, interpretada por Davis en uno de sus grandes papeles, y un joven *yanqui* interpretado por Henry Fonda.

***Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*)**, 1939, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: Victor Fleming. Guión: Sidney Howard. Int.: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Hatti McDaniel, Butterfly McQueen. 220 m. Color. Hasta hace bien poco ha sido la película más taquillera de la historia del cine y es una de las

más representativas sobre esta delicada temática. Narra las vicisitudes de una joven perteneciente a una rica familia de algodonereros del Sur en el marco de la Guerra de Secesión norteamericana. Explora la mentalidad sureña y cómo cambio la guerra los modos de vida del Sur.

Raintree County (*El árbol de la vida*), 1957, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: Edward Dmytryk. Guión: Millard Kauffman. Int.: Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, Lee Marvin, Rod Taylor, Eva Merie Saint, Nigel Patrick. 166 m. Color. Superproducción en la secuela de *Lo que el viento se llevó*, ambientada en vísperas de la guerra civil estadounidense que narra una historia de amor protagonizada por dos de las principales estrellas de la época.

Glory (*Tiempos de gloria*), 1989, EE.UU., Tri-Star Pictures. Director: Edward Zwick. Guión: Kevin Jarre. Int.: Mathew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes, Morgan Freeman, Jane Alexander, Jimmy Kennedy, Andrew Braugher, Raymond St. Jacques, John Finn, Cliff de Young, Jay O. Sanders. 133 m. Color. Filme épico muy bien ambientado que reconstruye la formación del primer regimiento de soldados negros al mando de un oficial blanco y su inmolación en Fort Wagner durante la Guerra de Secesión.

The Horse Soldiers (*Misión de audaces*), 1959, EE.UU., 20th Century Fox. Director: John Ford. Guión: John Lee Mahin, Martin Rackin. Int.: John Wayne, William Holden, Constance Towers, Judson Pratt, Hoot Gibson, Ken Curtis, Willis Bouchey, Bing Russell. 119 m. Color. El maestro Ford construye esta película sobre la Guerra de Secesión en torno a la hazaña de un escuadrón de soldados de la Unión que se adentra en las líneas enemigas para destruir una fortaleza confederada.

Gettysburg, 1993, EE.UU. Tri-Star. Director: Ronald F. Maxwell. Guión: Ronald F. Maxwell Int.: Tom Berenguer,

Martin Sheen, Stephen Lang, Richard Jordan, Jeff Daniels, Andrew Prine, Patrick Gorman, Sam Elliot, Nick Nolte, Kevin Connolly, C. Thomas Howell, John Diell. 261 m. Color. Drama épico que narra la más famosa batalla de la Guerra de Secesión norteamericana basándose en la novela de Michael Shaara *The Killer Angels* ganadora de un Pulitzer.

3. La conquista del Oeste

Stagecoach (*La diligencia*), 1939, EE.UU., United Artists. Director: John Ford. Guión: Dudley Nichols. Int.: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, George Bancroft, Andy Devine, Berton Churchill, Lousie Platt, John Carradine, Donald Meek. 99 m. B/N. Original y mítico western que narra el viaje en diligencia a finales del siglo XIX de un grupo de desarraigados por los territorios de Nuevo Méjico. Su banda sonora recoge canciones populares americanas del siglo XIX.

They Died with their Boots on (*Murieron con las botas puestas*), 1941, EE.UU., Warner Bros. Director: Raoul Wash. Guión: Wally Kline, Aeneas Mackenzie. Int.: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Arthur Kennedy, Charles Graepwin, Gene Lockhart, Anthony Quinn. 140 m. B/N. Western crítico que sobresale entre la enorme producción de este exitoso género, por definición épico, y que es la mejor película sobre el general Custer y la batalla de Little Big Horn que se ha rodado.

Devil's Doorway (*La puerta del diablo*), EE.UU., 1950, Metro-Goldwyn-Mayer. Director: Anthony Mann. Guión: Guy Trosper. Intérpretes: Robert Taylor, Louis Calhern, Paula Raymond, Marshall Thompson, James Mitchell. 84 m. B/N. Explica la evolución de Wyoming de territorio a Estado desde la perspectiva de los indios shoshone. Es un insólito alegato pro-indio y una de las mejores películas de Mann.

The Gunfighter (*El pistolero*), 1950, 20th Century Fox. Director: Henry King Guión: William Bowers y William Sellers. Int.: Gregory Peck, Helen Wescott, Millard Mitchell, Jean Parker, Karl Malden, Skip Homeier. 84 m. B/N. Una exploración de los códigos del oeste y la cultura de las armas en uno de los grandes clásicos del western. Narra la historia de un viejo pistolero —interpretado por Gregory Peck en uno de sus grandes papeles— que trata de abandonar la vida que había llevado hasta el momento y el pasado le persigue.

High Noon (*Solo ante el peligro*), 1952. EE.UU., United Artists. Director: Fred Zinnemann. Guión: Carl Foreman. Int.: Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Katy Jurado, Otto Kruger, Lon Chaney, Henry Morgan, Ian MacDonald. 85 m. B/N. El más famoso western de todos los tiempos, que ha sido visto como una parábola de la caza de brujas del macartismo y un alegato contra ella.

How the West Was Won (*La conquista del Oeste*), EE.UU., 1962, Metro-Goldwyn-Mayer. Directores: Henry Hathaway, John Ford, George Marshall. Guión: James R. Webb. Intérpretes: Debbie Reynolds, Carrol Baker, Lee J. Coob, Henry Fonda, Carolyn Jones, Karl Malden, Agnes Moorehead, Harry Morgan, Gregory Peck, George Peppard, Robert Preston. 162 m. Color. Narra las principales fases de la conquista del oeste a través de las vicisitudes de tres generaciones de la familia Prescott en cinco episodios dirigidos por tres directores diferentes.

Unforgiven (*Sin perdón*), 1992, EE.UU., Malpaso. Director: Clint Eastwood. Guión: David Webb Peoples. Int.: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris, James Woolvett, Saul Rubinek. 130 m. Color. Un western que renueva el género y rompe tópicos —a diferencia del western clásico las mujeres juegan aquí un papel decisivo— para contar la historia de un pistolero re-

dimido de finales del siglo XIX que vuelve a su vieja vida para conseguir dinero con el que ofrecer una vida mejor a sus hijos.

Open Range, 2003, EE.UU. Touchstone Pictures. Director: Kevin Costner. Guión: Craig Storper. Int.: Robert Duvall, Kevin Costner, Annette Bening, Diego Luna, Michael Gambon, Michael Jeter, Abraham Benrubi. 140 m. Color. Filme que retrata la cultura del oeste y escribe el enfrentamiento campo-ciudad en el oeste americano oponiendo el modo de vida de los vaqueros basado en la libertad a la corrupción de los nuevos pobladores de las ciudades.

4. ***La religión americana***

Wagonmaster (Caravana de paz), 1950, EE.UU., RKO. Director: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, Patrick Ford. Intérpretes: Ben Johnson, Joanne Dru, Harry Carey Jr., Ward Bond, Alan Mowbray, Jane Darwell, Charles Kemper, Ruth Clifford. 86 m. B/N. Narra el viaje de una caravana de mormones a las tierras prometidas de Utah en 1879 y las dificultades que les asaltan por el camino.

Friendly Persuasion (La gran prueba), 1956, EE.UU., Allied Artists Pictures Corporation. Director: Wylliam Wyler. Guión: Michael Wilson. Int.: Gary Cooper, Dorothy McGuire, Marjorie Main, Anthony Perkins, Richard Eyer, Robert Middleton, Walter Catlett. 140 m. Color. Drama costumbrista que explica los esfuerzos de una familia de cuáqueros por mantenerse fieles a sus principios, entre ellos el pacifismo, en el marco de la Guerra de Secesión.

Elmer Gantry (El fuego y la palabra), 1960, EE.UU., United Artists. Director: Richard Brooks. Guión: Richard Brooks. Int.: Burt Lancaster, Jean Simmons, Arthur Kennedy, Dean Jagger, Shirley Jones. 146 m. Color. Soberbio filme construido sobre un guión basado en una novela de

Sinclair Lewis, en el que Brooks aborda el fenómeno social de los predicadores en Estados Unidos y que cuenta con unas magistrales interpretaciones.

Witness (*Único testigo*), 1985, EE.UU., Paramount Pictures. Director: Peter Weir. Guión: Earl W. Wallace, William Kelley. Int.: Harrison Ford, Kelly McGillis, Josef Sommer, Lukas Haas, Jan Rubes, Alexander Gudonov. 112 m. Color. Efectiva intriga policíaca que sirve de excusa para realizar un retrato de la forma de vida de la comunidad Amish vista por los ojos de un americano medio.

5. Inmigración

An American Romance (*Un sueño Americano*), 1944, EE.UU., Metro-Goldwyn Mayer. Director: King Vidor. Guión: Herbert Dalmas, William Ludwig. Intérpretes: Brian Donlevy, Ann Richards, John Qualen, Walter Abel, Stephen McNally. 151 m. Historia de un emigrante ruso en Estados Unidos que se convierte en un importante empresario de la industria del automóvil y acaba fabricando aviones de guerra en serie. Es una obra de propaganda que habla del espíritu emprendedor americano y de la creación de una industria bélica que respaldara la entrada de EE.UU. en la II Guerra Mundial.

America, America (*América, América*), 1963, EE.UU., Athena Entreprises Corporation. Director: Elia Kazan. Guión: Elia Kazan. Intérpretes: Stathis Giallelis, Frank Wolff, Elena Karam, Lou Antonio, John Marley. 174 m. B/N. Elia Kazan se basa en su propia experiencia familiar para narrar el viaje a América a finales del siglo XIX de un joven griego que vive en Anatolia bajo la opresión turca y huye buscando la tierra prometida.

Utvandrarna (*Los emigrantes*), 1971, Suecia, Svensk Filmindustri Production. Director: Jan Troell. Guión:

Bengt Forslund, Jan Troell. Interpretes: Max von Sydow, Liv Ullman, Eddie Axberg, Svenolof Bern, Aina Alfredson. 191 m. Color. Primera parte de un díptico sobre la emigración sueca a Estados Unidos a través de una joven familia que huye del hambre a mediados del siglo XIX.

Nybyggarna (*La nueva tierra*), 1972, Suecia, Svensk Filmindustri Production. Director: Jan Troell. Guión: Bengt Forslund, Jan Troell. Interpretes: Max von Sydow, Liv Ullman, Eddie Axberg, Pierre Lindstedt, Allan Edwall. 157 m. Color. Continuación de *Utvandrarna* que narra el asentamiento de varias familias de emigrantes suecos en Minnesota en los momentos previos al estallido de la guerra civil.

Hester Street, 1975, EE.UU., Midwest Film Production. Director: Joan Micklin Silver. Guión: Joan Micklin Silver. Intérpretes: Carol Kane, Steven Keats, Mel Howard. 86 m. B/N. Narra las dificultades de adaptación de la comunidad judía en el Nueva York de finales del siglo XIX, y de las tensiones surgidas de las contradicciones entre la voluntad de adaptarse al modo de vida americano y la preservación de las raíces culturales propias.

Someone Else's America (*La otra América*), 1995, Yugoslavia-Francia-Gran Bretaña-Alemania-Grecia. Canal+ / European Co-production Fund / Intrinsic Films / Lichtblick Film- und Fernsehproduktion (I) / MACT Productions / Magnolia Mae Films / Stefi 2. Director: Goran Paskaljevic. Guión: Gordan Mihic. Intérpretes: Tom Conti, Miki Manojlovic, María Casares, Zorka Monojlovic, Sergej Trifunovic. 96 m. Coproducción europea que relata los problemas de dos inmigrantes europeos que malviven en un barrio de Brooklyn persiguiendo el sueño americano.

My Family, Mi Familia, 1995, EE.UU., American Zoetrope. Director: Gregory Nava. Guión: Gregory Nava y Anna Thomas. Intérpretes: Edward James Olmos, Esai Morales, Jimmy Smits, Jennifer López, Leon Singer, Cons-

tance Marie, Jonathan Hernández. 130 m. Color. Narra las vicisitudes de tres generaciones de una familia de inmigrantes mejicanos en Los Ángeles y sus esfuerzos por integrarse en la sociedad norteamericana.

6. Las fiebres del oro y el petróleo, el mundo laboral y las grandes fortunas

Modern Times (Tiempos modernos), 1936, EE.UU., United Artists. Director: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin. Int.: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin. 87 m. B/N. Magistral y aguda crítica de la mecanización industrial y de la conflictividad laboral en el Estados Unidos de los años treinta en uno de los grandes clásicos del cine mudo.

The Treasure of the Sierra Madre (El tesoro de Sierra Madre), 1948, EE.UU., Warner Bros. Director: John Huston. Guión: John Huston. Int.: Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Bruce Bennett, Barton MacLane, Alfonso Bedoya, Arturo Soto Rangel, Manuel Dondé, José Torvay, Margarito Luna. 126 m. La historia de tres norteamericanos que buscan hacer fortuna buscando oro en Sierra Madre en una de las más mejores y más pesimistas películas del maestro Huston.

On the Waterfront (La ley del silencio), 1954, EE.UU., Columbia Pictures. Director: Elia Kazan. Guión: Malcolm Johnson, Budd Schulberg. Intérpretes: Marlon Brando, Karl Malden, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb, Rod Steiger. 108 m. Habla de la infiltración de la mafia en la lucha sindical de los muelles de Nueva York y de la redención del personaje protagonista, un delator interpretado por Marlon Brando, que fue entendido como metáfora del propio Elia Kazan y su papel de delator ante el Comité de Actividades Antiamericanas en los años de la Caza de Brujas.

Giant (*Gigante*), 1956, EE.UU., Warner Bros. Director: George Stevens. Guión: Ivan Guiol, Fred Moffat Int.: Elizabeth Taylor, Rock Hudson, James Dean, Mercedes Mac Cambridge, Carrol Baker, Jane Withers, Chill Wills, Dennis Hopper. 201 m. Color. Retrato paralelo de dos fortunas del petróleo de muy distinto origen —ganaderos terratenientes de posición heredada frente al jornalero que representa al hombre hecho a sí mismo— y del impacto que la industria petrolera tuvo sobre los modos de vida del agro americano.

The Great Gatsby (*El gran Gatsby*), 1974, EE.UU., Universal Pictures. Director: Jack Clayton. Guión: Francis Ford Coppola. Int: Robert Redford, Mia Farrow, Bruce Dern, Karen Black, Sam Waterston, Scott Wilson, Lois Chiles, Howard Da Silva, Robert Blossom, Edward Hermann. 144m. Color. Basado en una novela de Scott Fitzgerald el filme es un retrato de la alta sociedad estadounidense de los años veinte a través de la vida de un joven millonario de dudoso pasado.

Wall Street, 1987, EE.UU., 20th Century Fox. Director: Oliver Stone. Guión: Stanley Waiser y Oliver Stone. Int.: Michael Douglas, Charlie Sheen, Daryl Hannah, Terence Stamp, Martin Sheen, Hal Holbrook, Sylvia Miles, Richard Dysart, Millie Perkins, Annie McEnroe, Sean Young, James Spader. 120m. Color. Interesante exploración del mundo de las finanzas y de la actividad de la Bolsa de Nueva York en los años ochenta con su vorágine de dinero rápido, especulación, manipulación de la información y falta de escrúpulos.

The Age of Innocence (*La edad de la inocencia*), 1993, EE.UU., Cappa Productions. Director: M. Scorsese. Guión: Jay Coks y Martin Scorsese. Int.: Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder, Richard E. Grant, Alec McCowen, Geraldine Chaplin, Mary Beth Hurt, Stuart Wilson, Miriam Margolyes, Sian Phillips, Carolyn

Farina, Michael Gough, Alexis Smith, Jonathan Pryce, Robert Sean Leonard, Linda Faye Farkas, Joanne Woodward (narradora en la versión original). 136 m. Color. Excelente retrato de la alta sociedad neoyorkina de finales del siglo XIX, realizado con una ambientación magnífica, adaptación de una novela de Edith Warthon. Indaga en la mentalidad de la aristocracia del dinero americana y en lo que le diferencia de la aristocracia de sangre europea.

The Claim (*El perdón*), 2000, EE.UU., United Artists Films. Director: Michael Winterbottom. Guión: Frank Cottrell Boyce. Intérpretes: Peter Mullan, Wes Bentley, Sarah Polley, Nastassja Kinski. 122 m. Singular y realista drama que describe la fiebre del oro de California a mediados del siglo XIX y el conflicto planteado entre los pioneros buscadores de oro que poblaron el territorio y la posterior generación civilizadora que llegó con el ferrocarril.

The Aviator (*El aviador*), 2004, EE.UU., Miramax Film/Warner Bros. Director: Martin Scorsese. Guión: John Logan. Int.: Leonardo DiCaprio, Cate Blanchett, Kate Beckinsale, Alec Baldwin, Alan Alda, Willem Dafoe, Jude Law, John C. Reilly, Gwen Stefani, Ian Holm, Brent Spiner, Rufus Wainwright, Amy Sloan, Danny Huston, Adam Scott, Matt Ross, Kelli Garner, Frances Conroy, Stanely DeSantis, Edward Herrmann, Kenneth Walsh, J.C. Mackenzie. Biografía de Howard Hughes, emprendedor, industrial y multimillonario norteamericano que fue uno de los más importantes productores del cine de Hollywood en los años treinta y cuarenta.

There Will Be Blood (*Pozos de ambición*), EE.UU., 2007, Miramax Films/Paramount Pictures. Director: Paul Thomas Anderson. Guión: Paul Thomas Anderson. Intérpretes: Daniel Day-Lewis, Paul Dano, Kevin J. O'Connor, Ciarán Hinds, Dillon Freasier. 158 m. Un film magistral y de fuerza arrolladora que habla de la fiebre del petróleo en la frontera de California a comienzos del siglo XX. Lo hace

a través de la historia de un pobre minero emprendedor, Daniel Plainwiew —interpretado por Day-Lewis en el mejor papel de su carrera—, que acaba convirtiéndose en un magnate del petróleo, y de su enfrentamiento con un joven predicador puritano que al igual que Plainwiew busca convertirse en un hombre poderoso empleando un camino distinto.

7. Los años de la Depresión

The Crowd (...Y el mundo marcha), 1928, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: King Vidor. Guión: King Vidor, John V. A. Weaver, Harry Behn. Int.: James Murray, Eleanor Boardman, Bert Roach, Estelle Clark. 98 m. B/N. Uno de los clásicos del cine mudo norteamericano en el que se narra la vida de una pareja de clase media en el Nueva York de los años de la Depresión.

The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira), 1940, EE.UU., 20th Century Fox. Director: John Ford. Guión: Nunnally Johnson. Int.: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Zeffie Tilbury, Russell Simpson, Fran Darien, Frank Sully, O.Z. Whitehead, John Qualen, Eddie Quillan, Shirley Mill, Darryl Hikman, Frank Faylen, Ward Bond, Grant Mitchell. 129 m. B/N. Adaptación fílmica de la novela homónima de John Steinbeck sobre las consecuencias de la Depresión en una familia campesina y su marcha hacia el Oeste para sobrevivir. Una de las obras maestras de Ford.

The Great McGinty (El gran McGinty). EE.UU., 1941, Paramount Pictures. Director: Preston Sturges. Guión: Preston Sturges. Intérpretes: Brian Donlevy, Muriel Angelus, Akim Tamiroff, Allyn Joslyn, William Demarest. 82 m. B/N. Excelente sátira política sobre el reclutamiento de un vagabundo para realizar un fraude electoral y conseguir el cargo de gobernador que explora la corrupción política en los años de la Gran Depresión.

They Shoot Horses, Don't They? (*Danzad, danzad malditos*), 1969, EE.UU., Palomar Pictures International. Director: Sidney Pollak. Guión: Robert E. Poe y James Thompson. Int.: Jane Fonda, Michael Sarrazin, Susannah York, Gig Young, Red Buttons, Bonnie Bedelia, Michael Conrad, Bruce Dern, Al Lewis, Robert Fields, Severn Darden, Allyn Ann Mclerie. 129 m. B/N. Realista filme que explica las estrategias empleadas para sobrevivir en los duros tiempos de la Depresión, y que realiza una crítica demoledora de la participación en los concursos de resistencia de baile que se pusieron de moda en la época.

Of Mice and Men (*De ratones y hombres*), 1992, EE.UU., Warner Bros. Director: Gary Sinise. Guión: Horton Foote. Int.: John Malkovich, Gary Sinise, Ray Wals-ton, Joe Morton, Casey Siemaszko, Sherilyn Fenn, John Terry, Richard Riehle. 110 m. Color. Adaptación de la obra de Steinbeck de igual título sobre el fracaso de los esfuerzos de dos trabajadores del mundo rural por prosperar en los años de la Depresión.

8. El gansterismo

The Public Enemy (*El enemigo público*), 1931, EE.UU., Warner Bros. Director: William Wellman. Guión: Harvey Thew, Kubec Glasmon, John Bright. Int.: James Cagney, Edward Woods, Jean Harlow, Joan Blondell, Beryl Mercer, Donald Cook, Mae Clarke, Leslie Fenton. 84 m. B/N. Filme clásico sobre una temática que ha dado un buen número de magníficas películas. Narra el ascenso y caída de un gánster neoyorquino magistralmente interpretado por James Cagney en los años de la Prohibición.

Scarface, Shame of a Nation (*Scarface, el terror del hampa*), 1932, EE.UU., Atlantic Pictures. Director: Howard Hawks. Guión: Ben Hecht, Seton I. Miller, John

Lee Mahin, William R. Burnett, Fred Pasley. Int.: Paul Muni, Ann Dvorak, George Raft, Boris Karloff, Osgood Perkins, Karen Morley. 99 m. B/N. Basándose en la vida de Al Capone, Hawks rueda esta historia de gánsteres ambientada en el Chicago de los años de la Prohibición.

The Godfather; The Godfather II; The Godfather III (*El Padrino I; El Padrino II; El Padrino III*), 1972; 1974; 1990, EE.UU., Paramount Pictures. Director Francis Ford Coppola. Guión: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brandon, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall/ Diane Keaton, Robert de Niro/ Andy García, Sofía Coppola. 175 m; 200 m.; 163 m. Color. Magistral retrato de la mafia italiana en Estados Unidos a través de la saga familiar de los Corleone.

The Untouchables (*Los intocables de Eliot Ness*), 1987, Paramount Pictures. Director: Brian de Palma. Guión: David Mamet. Int.: Kevin Costner, Sean Connery, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert De Niro, Richard Bradford, Jack Kehoe, Brad Sullivan, Billy Drago, Patricia Clarkson, Vito D'Ambrosio, Steven Goldstein. 120 m. Color. Filme sobre la labor de un grupo de policías incorruptibles en la represión de la criminalidad desencadenada por el tráfico ilegal de alcohol en el Chicago de los años treinta.

Once Upon a Time in America (*Érase una vez en América*), 1984, EE.UU., Ladd Company. Director: Sergio Leone. Guión: Enrico Medioli, Franco Arcalli, Leonardo Benvenuti, Piero di Bernardi, Sergio Leone, Franco Ferrini, Stuart Kaminisky. Intérpretes: Robert de Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Tuesday Weld, Treat Williams, Joe Pesci, Jennifer Connelly. 229 m. Color. Superproducción de excepcional calidad y a la vez film experimental de una compleja estructura narrativa que retrata el mundo del hampa neoyorquino a través de la amistad entre dos gánsteres de origen judío. Es la mejor película de Ser-

gio Leone, y su calidad la refuerza unas excepcionales interpretaciones y la música de Ennio Morricone.

Goodfellas (*Uno de los nuestros*), 1990, EE.UU., Warner Bros. Director: Martin Scorsese. Guión: Martin Scorsese, Nicholas Pileggi. Int.: Ray Liotta, Robert de Niro, Joe Pesci, Lorraine Bracco, Paul Sorvino. 146 m. Color. Una de las más originales películas de sobre la mafia norteamericana ambientada en el barrio neoyorquino de *Little Italy* desde los años 50 a los 80 del siglo xx.

Carlito's Way (*Atrapado por su pasado*), 1993, EE.UU., Universal Pictures. Director: Brian de Palma. Guión: David Koepp. Int.: Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller, James Rebhorn, John Leguizamo, Luis Guzmán, Viggo Mortensen, Ingrid Rogers, Julieta Ortega, Joseph Sirago, Adrian Pasdar, Richard Forojny, Jorge Porcel, Paul Mazursky. 141 m. Color. Retrato del mundo de la criminalidad a mediados de los años setenta a través de la historia de un traficante de droga de origen portorriqueño, Carlito Brigante, que intenta dejar atrás su pasado y emprender una nueva vida.

Casino, 1995, EE.UU., Universal. Director: Martin Scorsese. Guión: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese. Int.: Robert de Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King, Kevin Pollack, L.Q. Jones. 178 m. Color. Retrato del mundo mafioso de los casinos de Las Vegas en los años setenta en una de las mejores películas de Scorsese.

Gangs of New York, 2002, EE.UU., Miramax Film. Director: Martin Scorsese. Guión: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan. Int.: Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Jim Broadbent, John C. Reilly, Henry Thomas, Brendan Gleeson, Liam Neeson, David Hemmings, Stephen Graham, Gary Lewis. 169 m. Color. Magnífico filme sobre las guerras de bandas en el Nueva York de mediados del siglo XIX que explora la relación entre nativismo

e inmigración narrando el enfrentamiento entre americanos anglosajones e inmigrantes irlandeses.

9. El sistema político

Young Mr. Lincoln (*El joven Lincoln*), 1939, EE.UU., 20th Century Fox. Director: John Ford. Guión: Lamar Trotti. Int.: Henry Fonda, Alice Brady, Marjorie Weaver, Arleen Whelan, Eddie Collins, Pauline Moore, Richard Cromwell, Donald Meek, Judith Dickens, Eddie Quillan. 100 m. B/N. Biografía fílmica de Lincoln centrada en sus años de juventud previos a convertirse en presidente. Es una de las obras menos conocidas de Ford.

Mr. Smith Goes to Washington (*Caballero sin espada*), 1939, EE.UU., Columbia. Director: Frank Capra. Guión: Sidney Buchman. Int.: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Thomas Mitchell, Edward Arnold, Guy Kibbee, Eugene Pallate, Harry Carey, Beulah Bondi, Porter Hall, H.B. Warner, Peter Watkin, Charles Lane, Astrid Allwyn, Ruth Donnelly, William Damarest, Grant Mitchell, H.V. Kaltenborn. 125 m. B/N. Canto al triunfo del hombre corriente que encarna los valores de la democracia americana encarnado en un quijotesco James Stewart que llega al Senado y se enfrenta a los grupos político-financieros que quieren manipularlo. Una de las grandes obras de Capra.

Citizen Kane (*Ciudadano Kane*), EE.UU., 1941, RKO. Director: Orson Welles. Guionistas: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris, Dorothy Comingore, Ray Collins, William Alland, Ruth Warrick, Paul Stewart. Duración: 119 m. B/N. Obra maestra de la historia del cine, considerada por muchos la mejor película de todos los tiempos, que habla sobre el inmenso poder de la prensa a través de la vida del millonario Charles Foster

Kane, un personaje inspirado en el magnate de la prensa William Randolph Hearst, interpretado magistralmente por el propio Welles.

Meet John Doe (*Juan Nadie*), 1941, EE.UU., Liberty Films/Warner Bros. Director: Frank Capra. Guión: Robert Riskin. Int.: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, James Gleason. 132 m. B/N. Historia del americano medio obligado a luchar contra el sistema en otra de las obras maestras de Capra. Crítica al mundo de la prensa, de las finanzas y de la política, y advertencia sobre el peligro del fascismo.

Wilson, EE.UU., 1944, 20th Century Fox. Director: Henry King. Guión: Lamar Trotti, Darryl F. Zanuk. Intérpretes: Alexander Knox, Charles Coburn, Geraldine Fitzgerald, Thomas Mitchell, Ruth Nelson. 154 m. Color. Biografía —hagiografía más bien— política de Woodrow Wilson desde su elección en 1912 como gobernador de Nueva Jersey hasta su llegada a la Casa Blanca, explicando la posición de su gobierno ante la I Guerra Mundial.

Hail the Conquering Hero (*Salve, héroe victorioso*), EE.UU., 1944, Paramount. Director: Preston Sturges. Guión; Preston Sturges. Intérpretes: Eddie Bracken, Ella Raines, Bill Edwards, Raymond Wallburn, William Demarest. 101 m. B/N. Crítica en forma de comedia al patriotismo americano a través de la historia de un soldado declarado inútil para el servicio que intenta ser elegido alcalde de su pueblo presentándose como veterano de Guadalcanal.

The Best Man, 1964, EE.UU., Millar/Turman Productions. Director: Franklin J. Schaffner. Guión: Gore Vidal. Int.: Henry Fonda, Cliff Robertson, Lee Tracy, Margaret Leighton. 102 m. B/N. Narra la lucha entre un senador de los Estados Unidos y el Secretario de Estado para ser designados candidatos a la presidencia de la República en las primarias del Partido Conservador y del juego sucio que se entabla entre ellos.

The Candidate (*El candidato*), 1972, EE.UU., Warner Bros. Director: Michael Ritchie. Guión: Jeremy Lerner. Intérpretes: Robert Redford, Peter Boyle, Melvyn Douglas, Don Porter, Allen Garfield, Karen Carlson. 109 m. Color. Prototipo de filme político, narra el proceso de transformación de un joven idealista en un candidato a la presidencia de los Estados Unidos gracias a las habilidades de un veterano asesor de imagen, y el proceso de su corrupción en el progreso de la campaña electoral.

The Front Page (*Primera plana*), 1974, EE.UU., Universal. Director: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. Int.: Jack Lemon, Ralph E. Winters, Carol Burnett, Allen Garfield, David Wayne, Vincent Gardenia, Herbert Edelman, Charles Durning, Cliff Osmond, Martin Gabel, Susan Sarandon, Austin Pendleton. 105 m. Color. Ácida sátira del magistral Wilder sobre la prensa sensacionalista, el sistema judicial y la sociedad americana de finales de los años 20.

All the Presidents Men (*Todos los hombres del presidente*), 1976, EE.UU., Warner Bros. Director: Alan J. Pakula. Guión: William Goldman. Int.: Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden, Martin Balsam. 138 m. Color. Un film mítico sobre el escándalo Watergate que acabó con la presidencia de Nixon y la irrupción de la prensa como cuarto poder en la vida política americana.

JFK (*JFK, caso abierto*), 1991. EE.UU., Warner Bros. Director: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone, Zchary Sklar. Int.: Kevin Costner, Sissy Spacek, Joe Pesci, Tommy Lee Jones, Gary Oldman, Jay O. Sanders, Michael Rooker, Laurie Metcalf, Gary Grubbs, John Candy, Jack Lemmon, Walter Matthau, Edward Asner, Donald Sutherland, Kevin Bacon, Brian Doyle-Murray, Sally Kirkland, Beata Pozniak, Vincent D'Onofrio, Tony Plana, Tomas Milian, Jim Garrison, Anthony Ramirez, Ray LePere, E.J. Morris, Cheryl Penland, Jim Gough. 189 m. Color. Narración mi-

nuciosa de la actividad de la Comisión Warren del Senado creada en la presidencia Johnson para investigar el asesinato de Kennedy.

Nixon, 1995, EE.UU., Illusion Entertainment Group. Director: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone, Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson Int.: Anthony Hopkins, James Woods, Paul Sorvino, Joan Allen, Bob Hoskins, Ed Harris, J.T. Walsh, E.G. Marshall, John Diehl, Madeline Kahn, Larry Hagman, Dan Hedaya, David Hyde Pierce, Powers Boothe, Joanna Going, Mary Steenburgen, Tony Goldwyn, Marley Shelton. 190 m. Color. Retrato del presidente Richard Nixon explorando los rasgos de su personalidad y explicando cómo vivió las distintas presiones a que le sometieron los lobbys que le habían apoyado en su carrera a la Casa Blanca.

Wag the Dog (La cortina de humo), 1997, EE.UU., Baltimore Pictures. Director: Barry Levinson. Guión: Hillary Henkin, David Mamet. Intérpretes: Robert de Niro, Dustin Hoffman, Anne Heche, Woody Harrelson, Denis Leary, Willie Nelson, William H. Macy, Kirsten Dunst. 95 m. Color. Dura crítica sobre corrupción presidencial y sobre la manipulación de las informaciones políticas transmitidas por televisión. Explica cómo los asesores del presidente de los Estados Unidos se inventan una guerra relámpago falsa para distraer a la opinión pública y tapar un escándalo sexual que podría poner en peligro su reelección.

10. La cultura de masas americana (jazz, béisbol, cine)

The Pride of the Yankees (El orgullo de los Yankees), 1942, EE.UU., RKO. Director: Sam Good. Guión: Jo Sewerling. Int.: Gary Cooper, Teresa Wright, Babe Ruth, Walter Brennan, Dan Duryea, Ludwig Stossel, Elsa Janssen, Virginia Gilmore, Bill Dickey, Ernie Adams, Pierre Watkin, Harry

Harvey, Addison Richards. 128 m. B/N. Biografía de un legendario jugador Lou Gehrig que muestra el arranque de la conversión del béisbol en el deporte nacional americano.

Sunset Boulevard (*El crepúsculo de los dioses*), 1950, EE.UU., Paramount Pictures. Director: Billy Wilder. Guión: Charles Brankett, D.M.Marshman Jr., Billy Wilder. Intérpretes: William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Cecil B. DeMille, Buster Keaton, H.B.Warner. 110 m. B/N. Obra maestra y singular de uno de los mejores directores de todos los tiempos, Billy Wilder, en la que se atreve a mirar por dentro a la industria hollywoodiense con un cínico humor negro.

The Bad and the Beautiful (*Cautivos del mal*), 1952, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: Vicente Minelli. Guión: Charles Schee. Intérpretes: Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powell, Barry Sullivan, Gloria Grahame. 118 m. B/N. Melodrama duro sobre el mundo del cine y la degradación que se esconde bajo su brillante y lujosa apariencia.

The Glenn Miller Story (*Música y lágrimas*), 1954, EE.UU., Universal. Director: Anthony Mann. Guión: Valentine Davies, Oscar Brodney. Intérpretes: James Stewart, June Allyson, Henry Morgan, Charles Drake, George Tobias. Duración 115 m. Color. Biografía fílmica de uno de los más populares músicos de jazz de la historia, el trombonista Glenn Miller, en la que el principal protagonista es la propia banda sonora con composiciones legendarias de la historia del jazz y el blues.

The Cotton Club (*Cotton Club*), 1984, EE.UU., Zoetrope Studios. Director: F.F. Coppola. Guión: William Kennedy, Francis Ford Coppola. Intérpretes: Richard Gere, Gregory Hines, Diane Lane, Lonette McKee. 128 m. Lujosa recreación del ambiente de los grandes clubes de jazz de los años 20 y del enfrentamiento entre grupos mafiosos que marcó la época.

Sweet and Lowdown (*Acordes y desacuerdos*), 1999, EE.UU., Sweetland Films, Director: Woody Allen. Guionista: W. Allen. Interpretes: Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman, Anthony LaPaglia, Brian Markinson. Duración: 95 m. Color. Homenaje al mundo del jazz de los años treinta a través de la vida del músico del guitarrista Emmet Ray que aspira a emular al legendario Diango Reihardt.

11. Racismo y minorías

The Birth of a Nation (*El nacimiento de una nación*), 1915, EE.UU., Epoch Producing Corporation. Director: David W. Griffith. Guión: David W. Griffith, Frank Woods. Int.: Henry B. Walthall, Lilliam Gish, Mae Marsh, Miriam Cooper, Ralph Lewis, Mary Alden, George Siegmann, Walter Long, Joseph Henabery. 180 m. B/N. Fresco histórico sobre la Guerra de Secesión y el asesinato de Lincoln y justificación apologética del nacimiento del Ku Klux Klan que renovó el lenguaje cinematográfico y fue un enorme éxito de taquilla.

Crossfire (*Encrucijada de odios*), 1947, EE.UU., RKO. Director: Edward Dmytryk. Guión: John Paxton. Int.: Robert Mitchum, Robert Young, Gloria Grahame, Robert Ryan, Richard Benedict, Sam Levene, George Cooper, Jacqueline White, William Phipp, Steve Brodie, Lex Barker. 86 m. B/N. Una exploración sobre el antisemitismo norteamericano en los años de la posguerra de la II Guerra Mundial a través de la historia de un veterano de guerra psicópata que asesina a un judío neoyorquino.

The Searchers (*Centauros del desierto*), 1956, EE.UU., Warner Bros. Director: John Ford. Guión: Frank S. Nugent. Int.: John Wayne, Natalie Wood, Jeffrey Hunter, Ward Bond, Vera Miles, John Qualen, Olive Carey, Henry

Brandon, Ken Curtis, Harry Carey Jr., Hank Worden, Walter Coy. 119 m. Ambientada en Texas en 1868, narra el viaje de un solitario ex soldado confederado interpretado por John Wayne para encontrar lo que queda de la familia de su hermano atacada por los indios comanches, historia que el gran Ford utiliza para realizar un retrato del odio racial y la intolerancia. Está considerada una obra maestra del género western.

The Intruder (*El intruso*), EE.UU., 1962, Roger Corman Productions. Director: Roger Corman. Guión: Charles Beaumont. Int.: William Shatner, Frank Maxwell, Beverly Lunsford. 84 m. B/N. Película militante que denuncia el racismo en el sur de Estados Unidos en los años cincuenta y la segregación en la educación, y que sufrió ataques y amenazas durante su rodaje.

To Kill a Mockingbird (*Matar un ruiseñor*), 1962, EE.UU., Universal. Dir: Robert Mulligan. Guión: Horton Foote. Int.: Gregory Peck, Mary Badham, Philip Alford, John Megna. 129 m. Una película ambientada en los años de la Depresión que trata sobre el racismo, el sistema judicial y el valor de la educación para cambiar la sociedad. Gregory Peck interpreta a un íntegro abogado embarcado en una lucha titánica contra los prejuicios arraigados.

Flap (*El indio altivo*), EE.UU., 1970, Warner Bros. Director: Carol Reed. Guión: Clair Huffaker. Int.: Anthony Quinn, Shelley Winters, Tony Bill, Claude Akins. 106 m. Un filme mediocre pero de los pocos en tratar esta temática, que narra los esfuerzos del indio Flapping Eagle por dignificar a su pueblo, confinado en una reserva, y reclamar del hombre blanco el respeto a su cultura.

Alamo Bay (*Alamo Bay-La bahía del odio*), 1985, EE.UU., Delphi IV Productions. Director: Louis Malle. Guión: Alice Arlen. Intérpretes: Amy Madigan, Ed Harris, Ho Nguyen, Donald Moffat, Truyen V. Tran. 98 m. Color. Habla de los conflictos y el racismo que estalla en una lo-

calidad pesquera en crisis del Golfo de Texas, Port Alamo, al llegar un grupo de refugiados vietnamitas en busca de una nueva vida tras la Guerra de Vietnam.

Mississippi Burning (*Arde Mississippi*), 1988, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: Alan Parker. Guión: Chris Gerolmo. Int.: Gene Hackman, Willem Dafoe, Frances McDormand, Brad Dourif, Michael Rooker, R. Lee Ermey, Gailard Sartain, Stephen Tobolowsky. Dura denuncia del racismo basada en un hecho real en torno a la investigación de la desaparición de tres activistas por los derechos civiles en un pueblo del sur de Estados Unidos en 1964.

Malcolm X, 1992, EE.UU., Universal Pictures. Director: Spike Lee. Guión: Arnold Perl, Spike Lee. Intérpretes: Denzel Washington, Angela Bassett, Albert Hall, Al Freeman jr., Delroy Lindo, Spike Lee, Theresa Randle, Kate Vernon, Lonette McKee, Tommy Hollis, James McDaniel, Ernest Thomas, Jean LaMarre, O. L. Duke, Larry McCoy, Maurice Sneed, Debi Mazar, Phyllis Yvonne Stickney, Scot Anthony Robinson, James E. Gaines, Joe Seneca, Christopher Plummer, Karen Allen, Peter Boyle, William Kunstler, Nelson Mandela, Ossie Davis. 201 m. Color. Biografía fílmica de uno de los grandes nombres de la lucha por los derechos civiles de la población afroamericana contemporáneo y antagónico de Martin Luther King, asesinado un año después de abandonar la Nación del Islam de la que fue una de sus cabezas más visibles.

American History X, 1998, EE.UU., New Line Cinema. Director: Tony Calle. Guión: David McKenna Int.: Edward Norton, Edward Furlong, Fairuza Balk, Stacy Keach, Elliott Gould, Avery Brooks, Beverly D'Angelo, Jennifer Lien, Guy Torry, Ethan Suplee, Keram Malicki-Sanchez. 119 m. Color. Un alegato contra el racismo y el fanatismo a través de la historia de dos hermanos pertenecientes a una organización *skinhead* filonazi, el mayor de los cuales —interpretado magníficamente por Edward

Norton— es un ex convicto por asesinato de dos personas negras que se esfuerza por lograr sacar a su hermano de tan destructivo mundo.

Gran Torino, 2008, EE.UU., Warner Bros. Director: Clint Eastwood. Guión: Nick Shenk. Int.: Clint Eastwood, Christopher Carley, Bee Vang, Ahney Her, John Carroll Lynch, Cory Hardrict, Brian Haley, Geraldine Hughes, Dreama Walker, Brian Howe, Doua Moua, Sarah Neubauer, Chee Thao. 116 m. Color. Un canto al *melting pot* americano a través de la historia sacrificial de un jubilado y veterano de la Guerra de Corea que aprende a desprenderse de sus prejuicios al conocer mejor a sus vecinos de origen asiático.

12. La participación de Estados Unidos en la I Guerra Mundial

The Big Parade (*El gran desfile*), 1925, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: King Vidor. Guión: Harry Behn. Int.: John Gilbert, Renée Adorée, Hobart Bosworth, Claire McDowell, Karl Dane, Tom O'Brien, Claire Adams, Robert Ober, Rosita Marstini. 140 m. B/N. Obra maestra del cine mudo que narra la historia de un joven perteneciente a una acomodada familia del sur que se alista en 1917 en el ejército para participar en la Gran Guerra.

Whings (*Alas*), 1927, EE.UU., Paramount Pictures. Director: William Wellman. Guión: Hope Loring, Harry D. Lighton. Int.: Clara Bow, Charles Rogers, Richard Arlen, Gary Cooper, Jobyna Ralston. 136 m. B/N. Una película sobre el alistamiento de dos amigos en la aviación al entrar Estados Unidos en la I Guerra Mundial, célebre por sus escenas de combates aéreos rodadas con una precisión asombrosa.

Sergeant York (*El sargento York*), 1941, EE.UU., Warner Bros. Director: Howard Hawks. Guión: Alfred

Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston. Int.: Gary Cooper, Joan Leslie, Walter Brennan, George Tobias, Stanley Ridges, Margaret Wycherly, June Lockhart, Noah Berry Jr., Dickie Moore, Harvey Stevens, Ward Bond, Clem Bevans, Howard Da Silva, Guy Wilkerton, James Anderson, Jones White. 134 m. B/N. Narra la historia de un modesto granjero de Tennessee pacifista que es reclutado en 1917 y que se convence de la necesidad de defender su patria tras asumir la historia de su país. Filme propagandístico que fue realizado en el contexto del debate sobre aislacionismo o intervencionismo en la I Guerra Mundial.

Paths of Glory (*Senderos de gloria*), 1957, EE.UU., Bryna Productions. Director: Stanley Kubrick. Guión: Calder Willingham, Jim Thompson, Stanley Kubrick. Intérpretes: Kirk Douglas, Adolphe Menjou, Ralph Meeker, George Macready. 86 m. B/N. Película antibelicista sobre la I Guerra Mundial, ambientada en el frente francés en 1916 y una de las obras maestras de Kubrick.

13. La participación de Estados Unidos en la II Guerra Mundial

The More the Merrier (*El amor llamó dos veces*), 1943, EE.UU., Columbia. Director: George Stevens. Guión: Robert Russell, Frank Ross, Richard Flournoy, Lewis R. Foster. Int.: Jean Arthur, Joel McCrea, Charles Coburn, Richard Gaines, Bruce Bennett. 104 m. B/N. Singular y divertida comedia, con intención propagandística, que narra las privaciones y esfuerzos que por adaptarse a la situación de guerra que vive el país realiza con patriótica entrega la población civil.

The Best Years of Our Life (*Los mejores años de nuestra vida*), 1946, EE.UU., Samuel Goldwyn. Director: William Wyler. Guión: Robert E. Sherwood. Int.: Myrna Loy,

Fredric March, Dana Andrews, Teresa Wright, Virginia Mayo, Cathy O'Donnell, Hoagy Carmichael, Harold Russell, Gradys George, Roman Bohnen, Ray Collins, Minna Gombell, Walter Baldwin, Steve Cochran, Dorothy Adams, Den Beddoe, Victor Cutler, Marlene Aames, Charles Halton, Ray Teal, Howland Chamberlain, Dean White, Erskine Sanford. 170 m. B/N. Aborda el problema de la difícil readaptación a la vida civil de los soldados norteamericanos que regresan de la II Guerra Mundial.

Bad Day at Black Rock (*Conspiración de silencio*), 1955, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer. Director: John Sturges. Guión: Millard Kaufman. Int.: Spencer Tracy, Robert Ryan, Dean Jagger, Walter Brennan, Ernest Borgnine, Lee Marvin, Anne Francis. 81 m. Color. Un western contemporáneo antirracista que denuncia el trato dado a los ciudadanos de origen japonés en Estados Unidos en tiempos la II Guerra Mundial que, vistos posible enemigo interior, llegaron a ser confinados en campos de internamiento.

The Longest Day (*El día más largo*), 1962, EE.UU., 20th Century Fox. Director: Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki. Intérpretes: John Wayne, Henry Fonda, Robert Mitchum. 180 m. Reconstrucción del desembarco de Normandía de junio de 1944. Film épico, con imágenes de noticiarios de la época, que tendría su secuela revisionista en la película de Spielberg *Salvar al soldado Ryan*.

Tora, Tora, Tora!, 1970, EE.UU./Japón, 20th Century Fox. Directores: Richard Fleischer, Toshio Masuda, Kinji Fukasaku. Guión: Larry Forrester, Hideo Oguni, Ryuzu Kikushima. Int.: Martin Balsam, Soh Yamamura, Joseph Cotten, 144 m. Color. Reconstrucción del ataque japonés a Pearl Harbor y de la entrada de EE.UU. en la II Guerra Mundial con intenciones de fidelidad y objetividad, teóricamente garantizada por la codirección americano-japonesa.

Patton, 1970, EE.UU., 20th Century Fox. Director: Franklin J. Schaffner. Guión: Francis Ford Coppola y Edmund H. North. Int.: George C. Scott, Karl Malden, Michael Bates, Karl Michael Vogler, Edward Binns, Lawrence Dobkin, John Doucette, Richard Münch, Siegfried Rauch, Paul Stevens, Michael Strong, Stephen Young, David Bauer. 173 m. Color. Relato fílmico sobre la campaña estadounidense en el frente occidental bajo el mando de los generales Patton y Bradley, desde la campaña de África hasta su marcha triunfal sobre Berlín.

Saving Private Ryan (*Salvar al soldado Ryan*), 1998, EE.UU., Dreamworks/ Paramount/ Amblin Entertainment. Director: Steven Spielberg. Guión: Robert Rodat. Int.: Tom Hanks, Tom Sizemore, Matt Damon, Edward Burns, Jeremy Davies, Vin Diesel, Giovanni Ribisi, Dennis Farina, Ted Danson, Barry Pepper, Adam Goldberg, Paul Giamatti, Joerg Stadler, Max Martini, Dylan Bruno, Bryan Cranston. Película hiperrealista y patrioter que renovó el cine bélico con su espectacular escena inicial del desembarco en Normandía y que narra la misión de un grupo de soldados estadounidense encargados de devolver a su hogar sano y salvo a otro soldado cuyos tres hermanos han muerto en combate y cuya familia ha hecho ya un inmenso sacrificio por la patria.

14. La Guerra Fría

The Iron Courtain (*Telón de acero*), EE.UU., 1948, 20th Century Fox. Director: William Wellman. Guión: Milton Krims. Int.: Dana Andrews, Gene Tierney, June Havoc, Berry Kroeger, Edna Best, Noel Cravat, Frederich Tozere. 87 m. Una película de espías en el inicio de la Guerra Fría, propagandística y anticomunista, que explica cómo un espía ruso llega a darse cuenta de que América es otra cosa

distinta a lo que le habían contado y que debe escapar de la URSS.

Judgment at Nuremberg (*¿Vencedores o vencidos?/ El juicio de Nuremberg*), 1961, EE.UU., United Artists. Director: Stanley Kramer. Guión: Abby Mann. Int.: Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Maximilian Schell, Marlene Dietrich, Montgomery Clift, Judy Garland, William Shatner, Kenneth McKenna, Edward Binns. 190 m. B/N. Reconstrucción fílmica del juicio organizado en Nuremberg en 1948 por las autoridades norteamericanas contra magistrados del III Reich con el trasfondo del estallido de la Guerra Fría.

The Day the Earth Stood Still (*Ultimatum a la tierra*). 1951, EE.UU., 20th Century Fox. Director: Robert Wise. Guión: Edmund H. North. Intérpretes: Michael Rennie, Patricia Neal, Lock Martin, Sam Jaffe, Hugh Marlowe. 92 m. Rodada durante la Guerra de Corea y en plena Caza de Brujas, es una película de ciencia-ficción antibelicista y crítica con la amenaza nuclear y un clásico del género. En el argumento, un extraterrestre no invasor llega a la Tierra para advertir a sus habitantes del peligro que corren de desencadenar un holocausto nuclear.

Men in War (*La colina de los diablos de acero*), EE.UU., 1957, United Artists. Director: Anthony Mann. Guionista: Philip Yordan, Ben Maddow. Int.: Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith, Phillip Pine, Vic Morrow. 104 m. B/N. Duro alegato antibelicista ambientado en la Guerra de Corea en el que un grupo de soldados al mando de un oficial interpretado por Robert Ryan debe conquistar una colina en una misión que costará la vida a buena parte del grupo.

One, Two, Three (*Uno, dos, tres*), 1961, EE.UU., United Artists. Director: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder y I.A.L. Diamont. Int.: James Cagney, Horst Buchholz, Pamela Tiffin, Arlene Francis, Lilo Pulver, Howard St. John, Hans Lothar, Lois Bolton, Leon Askin, Peter Capell. Si-

tuando la acción en el Berlín de los años 60, Wilder rueda una inteligente y desternillante sátira política de ritmo frenético que critica a la vez capitalismo y comunismo y la relación entre las dos Superpotencias durante la Guerra Fría.

Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*), 1963/1964. EE.UU., Columbia/Hawk Films. Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George. Int.: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, James Earl Jones, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens. 93 m. B/N. Una magistral sátira política que denuncia los riesgos del armamento nuclear y de la tecnificación de la guerra, y habla además de las relaciones entre poder político y militar en el Estados Unidos de los primeros sesenta.

The Front (*La Tapadera*), 1976, EE.UU., Columbia Pictures. Director: Martin Ritt. Guión: Walter Bernstein. Int.: Woody Allen, Zero Mostel, Herschel Bernardi, Michael Murphy, Lloyd Gough, Remak Ramsay, Andrea Marcovici. 94 m. Color. Comedia amarga protagonizada por Woody Allen que denuncia la Caza de Brujas de los tiempos del macartismo y cuyo director, guionista y algunos intérpretes habían estado en las listas negras de la época.

Taxi Driver, 1976, EE.UU., Columbia. Director: Martin Scorsese. Guión: Paul Scharder. Intérpretes: Robert de Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Peter Boyle, Leonard Harris, Harvey Keitel. 114 m. Color. Una de las más famosas películas de las muchas que exploran el mundo de los veteranos de la Guerra de Vietnam y las consecuencias de los desequilibrios psicológicos que padecieron muchos de ellos. Lo hace a través de un excombatiente que ejerce de taxista nocturno y que decide sacar de las calles a una prostituta de 13 años emprendiendo una matanza ritual.

The Deer Hunter (*El cazador*), 1978, EE.UU., Universal/EMI. Director: Michael Cimino. Guión: Deric Washburn. Int.: Robert de Niro, John Savage, Christopher Walken, John Cazale, Meryl Streep. 182 m. Color. Una de las primeras películas en abordar la Guerra de Vietnam, y una de las mejores. Habla de las consecuencias de la experiencia de la guerra en un grupo de amigos, obreros siderúrgicos, de un pueblo de Pensilvania que cayeron prisioneros del Vietcong.

The Right Stuff (*Elegidos para la gloria*), 1983, EE.UU., The Ladd Company/Warner Bros. Director: Philip Kaufman. Guión: Philip Kaufman. Int.: Sam Shepard, Scott Glenn, Ed Harris, Dennis Quaid. 162 m. Color. Película patriótica sobre la carrera espacial en los años cincuenta y primeros sesenta que narra las hazañas de los primeros astronautas estadounidenses.

Salvador, 1986, EE.UU., Hemdale Film Corporation. Director: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone, Richard Boyle. Int.: James Woods, James Belushi, Michael Murphy, Elpidia Carrillo, Tony Plana, Colby Chester, Cindy Gibb. 123 m. Color. Dura denuncia de Stone sobre el intervencionismo estadounidense en Latinoamérica en la segunda Guerra Fría y el papel de la CIA en los golpes de Estado, visto todo ello desde los ojos de un periodista norteamericano interpretado por James Woods y ambientada en El Salvador de los años 80.

Full Metall Jacket (*La chaqueta metálica*), 1987, EE.UU., Warner Bros. Director: Stanley Kubrick. Guión: Gustav Kubrick, Stanley Herr, Michael Hasford. Int.: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey, Dorian Harewood, Arliss Howard, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross, John Terry, Keiron Jecchinis, Kirk Taylor, Tim Colceri, John Stafford, Ian Tyler. 116 m. Color. Genial mirada de Kubrick al conflicto de Vietnam, diseccionando primero la instrucción militar de los soldados y des-

pués el combate para realizar un duro alegato antimilitarista y antibelicista.

Blue Sky (*Las cosas que nunca mueren*), 1991, EE.UU., Metro-Goldwyn-Mayer, Orions Pictures. Director: Tony Richardson. Guión: Rama Laurie Stagner, Arlene Sarner, Jerry Leichtling. Int.: Jessica Lange, Tommy Lee Jones, Powers Boothe, Carrie Snodgrass, Amy Locane, Chris O'Donnell. 101 m. Ambientada a principios de los años sesenta, es un filme mediocre que narra los problemas familiares de un coronel del ejército estadounidense que descubre las escasas precauciones con que se realizan pruebas nucleares en el desierto de Nevada y que es internado en un sanatorio mental para que no difunda su descubrimiento.

Apocalypse Now Redux. EE.UU., 2001, United Artists. Director: Francis Ford Coppola. Guión: John Milius, Francis F. Coppola, Michael Herr. Int.: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest. 203 m. La mejor película sobre la Guerra de Vietnam reeditada más de veinte años después de su estreno en 1979 añadiéndole importantes secuencias amputadas en su primera versión.

Thirteen days (*Trece días*), 2000, EE.UU., Alliance Atlantis/ New Line Cinema/ Beacon Pictures Production. Director: Roger Donaldson. Guión: David Self. Int.: Kevin Costner, Bruce Greenwood, Steven Culp, Dylan Baker, Michael Fairman, Henry Strozier, Stephanie Romanov, Kevin Conway, Shawn Driscoll, Drake Cook, Tim Kelleher, Frank Wood, Bill Smitrovich, Len Cariou. 145 m. Color. Minuciosa reconstrucción de la Crisis de los Misiles de 1962 y de las tensiones entre la Casa Blanca y el Pentágono al tomar decisiones sobre cómo abordarla.

The Quiet American (*El americano impasible*), 2002, EE.UU., Miramax Pictures. Director: Phillip Noice. Guión: Christopher Hampton, Robert Schenkkan. Int.: Michael Caine, Brendan Fraser, Do Thi Hai Yen, Rade Serbe-

dzija, Quang Hai, Holmes Osborne, Tzi Ma, Robert Stanton. 101 m. Color. Adaptación de una novela de Graham Greene y *remake* de la obra de Manckiewikz *The Quiet American* (1958) que explora la rivalidad entre americanos y británicos a través de la relación entre dos corresponsales de guerra en la Indochina de los años cincuenta, la década que sella la desaparición del imperio británico y el inicio del intervencionismo norteamericano en Asia.

15. Posguerra fría

United 93 (*Vuelo 93*), 2006, EE.UU., Universal Pictures. Director: Paul Greengrass. Guión: Paul Greengrass. Int.: J. J. Johnson, Gary Commock, Polly Adams, Opal Alladin, Nancy McDoniel, Starla Benford, Trish Gates, Simon Poland, Khalid Abdalla, David Alan Basche, Olivia Thirlby. Reconstrucción minuciosa con pretensión documental del vuelo 93 de United Airlines secuestrado, como otros tres aviones, el 11 de septiembre de 2001 por terroristas islámicos y de la sublevación de los pasajeros para impedir que fuera estrellado como los demás en el mayor atentado terrorista de la historia.

Battle for Haditha (*La batalla de Hadiza*), 2007, GB, Lafayette Film. Director: Nick Broomfield. Guión: Nick Broomfield, Anna Telford, Marc Hoferlin. Int.: Elliot Ruiz, Falah Abraheem Flayeh, Yasmine Hanani, Duraid A. Ghaieb. 93 m. Color. Película sobre la Guerra de Irak y la violenta masacre que desata un grupo de marines americanos para vengarse de un ataque de la insurgencia iraquí. La película plantea hasta qué punto se puede acusar de asesinato a marines en primera línea de fuego.



Instituto
de Historia Social
Gizarte Historiarako
Institutua

Valentín de Foronda

eman ta zabal zazu



UPV EHU