



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**Facultad de Ciencias
Políticas y Sociales**

**BLADE RUNNER Y EL REAGANISMO:
EL DISCURSO BELICISTA
ESTADOUNIDENSE Y SU RELACION
CON EL CINE**

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
MARTHA PATRICIA DE LA TORRE RIVERO

ASESOR

Prof. Francisco Martín Peredo Castro



CD. Universitaria

JUNIO DEL 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional

NOMBRE: MARITHA P. DE LA TORRE RAMOS

FECHA: 30-JUNIO-04

FIRMA: Maritha P. de la Torre Ramos

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

A MIS PADRES.

Gracias por darme la oportunidad de obtener el conocimiento. No acabo de agradecerles su cariño y apoyo. Más vale tarde que nunca. Los amo.

ÍNDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1	
El cine y su discurso fílmico.	
1.1 Antecedentes.....	4
1.2 Qué es el cine.....	6
1.3 Discurso fílmico.....	9
1.4 El cine y su relación con la historia..	12
1.5 La historia y su relación con el cine.	19
1.6 Cine documental.....	21
1.7 El cine de ficción.....	28
CAPÍTULO 2	
Antecedentes del periodo de Ronald Reagan	34
2.1 El pensamiento conservador.....	47
2.2 Ronald Reagan.....	54
2.3 Discurso bélico y social.....	58
CAPÍTULO 3	
Blade Runner	
3.1 Contexto de la película.....	77
CAPÍTULO 4	
Análisis comparativo del discurso de Ronald Reagan y la película Blade Runner	
4.1 Planteamiento del análisis.....	100
4.2 Esquema de análisis.....	101
4.3 El avance tecnológico en Blade Runner	102
4.4 La violencia.....	112
4.5 La sociedad en Blade Runner.....	117
4.6 Contextualización cinematográfica	126
CAPÍTULO 5	
Conclusiones.....	133
Bibliografía.....	140
Anexo 1.....	148
Anexo 2.....	151
Anexo 3.....	156

RESUMEN

"Blade Runner y el Reaganismo: El discurso belicista estadounidense y su relación con el cine" es el acercamiento del cine con la historia. Los filmes, independientemente del género al que pertenezcan, son susceptibles de investigación y, en este trabajo, se le da importancia al filme de ficción debido a que, por considerarse creación de la imaginación, no se ha tomado en cuenta como instrumento de aproximación histórica.

En el filme de ficción no se intenta descubrir la "realidad" sino de encontrar elementos que nos sirvan como punto de partida para el análisis del mismo, que nos permitan conocer los condicionamientos sociales, políticos o económicos que permitieron e influyeron en su realización así como de los hombres que lo realizaron.

En este sentido, al estudiar el contexto donde se inserta la película y los hombres que lo realizaron podemos encontrar huellas que permitan al investigador social recurrir al cine con mayor frecuencia y que apoyado con otras disciplinas permitan rendir mejores resultados. Las películas pueden ser testimonios que reflejan la mentalidad de los hombres que los realizan, dar indicios válidos sobre la cultura y la mentalidad de la sociedad que los produce y de los hombres que lo reciben.

INTRODUCCIÓN

"Blade Runner y el Reaganismo: El discurso belicista estadounidense y su relación con el cine" es un intento de acercar al cine con la historia. El cine, como parte integrante del mundo moderno, se ha convertido en materia prima de incalculable valor para los especialistas en Ciencias Sociales, ya que las películas pueden ser testimonios que reflejen la mentalidad de los hombres que los realizan, es decir, pueden dar indicios válidos sobre la cultura y la mentalidad de la sociedad que los produce y de los hombres que los reciben. Es en este sentido, que las películas pueden servir de instrumento de aproximación histórica.

Ahora bien, el cine en la medida en que se ha diversificado en géneros el más asociado a utilizarse como instrumento de aproximación histórica es el cine documental debido a la referencia a hechos o personajes históricos. Por contraparte, el más disociado a esta práctica es el cine de ficción, en el entendido de que no refleja la "realidad" y que por ser creación de la imaginación no tiene una referencia de lo real. Si bien es cierto que el filme de ficción no puede sustituir al documento sí puede captar un momento específico de una sociedad determinada sin la pretensión de constituirse en "monumento", sino con el único fin de fundamentar el transcurso de una acción, como una representación creativa de la realidad.

Con esto no se intenta contraponer el cine documental al de ficción sino más bien darle la importancia semejante dado que como producto comercial y cultural, la película vale tanto por lo que dice o por lo que calla, por lo que oculta o por lo que muestra. No se trata de descubrir la "realidad" en el filme sino de encontrar elementos que nos sirvan de punto de partida para el análisis del mismo, que nos permitan conocer los condicionamientos sociales, políticos o económicos que permitieron e influyeron para su realización así como de los hombres que lo realizaron.

El Investigador social busca datos o elementos que le sean de utilidad para poder desentrañar los procesos históricos que se sucedieron en el pasado y así poder analizarlos e interpretarlos para llevar a cabo su trabajo. Este trabajo se ve apoyado con la ayuda de otras Ciencias como son la Arqueología, Sociología, Estadística, Informática, etc., cualquiera que apoye su labor histórica, sin embargo, el Cine no ha sido valorado dentro de este campo de acción con mayor frecuencia.

Por ello, el presente trabajo aborda en el capítulo 1 la relación entre el Cine y la Historia como un instrumento valioso de documentación para el campo de las Ciencias Sociales. El cine, es resultado de un proceso cultural e industrial y como objeto está determinado dentro de un sistema económico y también se ubica dentro de un sistema cultural. Dentro de este contexto cultural, el hombre crea su realidad con base a su propia capacidad intelectual y además, se ve influido por relaciones sociales que establece en su

comunidad y que lo determinan. Un pueblo forma su cultura con todos los "hilos" que se entretajan, la acción humana es como un "texto" que debe ser leído e interpretado. En esa medida colocamos a la película como un "texto" que puede ser susceptible de investigación e interpretación; y particularmente, el cine de ficción que es el menos asociado a la aportación de datos o huellas que lleven al investigador social a recurrir a él con mayor frecuencia.

En el capítulo 2 se expondrán los factores económicos, políticos y sociales durante el periodo presidencial de Ronald Reagan para tratar de ubicar al film dentro de su contexto. En el capítulo 3 se exponen las películas y los factores, cinematográficamente hablando, que determinaron que el film Blade Runner se realizara de esa manera así como de los hombres que lo realizaron.

Por último, en el capítulo 4 analizaremos el mensaje del film Blade Runner y haremos la comparación con el discurso que se manejó durante el periodo presidencial de Ronald Reagan. Para ello dejaremos de lado el aspecto estético y sociológico de la película sin demeritar su importancia, únicamente porque nuestro estudio va enfocado desde su carácter histórico.

Capítulo 1

EL CINE Y SU DISCURSO FÍLMICO

1.1 ANTECEDENTES.

El cinematógrafo hizo su aparición después de una serie de intentos e inventos por producir imágenes en movimiento. Dos franceses, Louis y Auguste Lumière, fabricaron el cinematógrafo. Se puede decir que la era del cine empezó oficialmente el 28 de diciembre de 1895, cuando los Lumière presentaron un programa de breves películas a un público en el sótano de un café de París.

El cine se desarrolló hacia 1890 con la unión de la fotografía, la que registra la realidad física combinado con el juego de persistencia retiniana que hacía parecer que 24 imágenes por segundo dieran la ilusión óptica del movimiento. A finales del siglo XIX un amplio número de personas, tanto en Europa como en Los Estados Unidos habían visto algún tipo de imágenes en movimiento y conocían el nuevo espectáculo del cinematógrafo o cine.¹

Hacia finales de 1896 la industria cinematográfica empezó a surgir con las varias patentes que se hicieron de esos aparatos. El periodo de 1903 a 1909 fue el lapso en donde el cine se convirtió en gran

¹ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Ed. Siglo XXI, 1984, p. 10.

industria con la Sociedad Pathé pues al mismo tiempo que se extendió por todo el mundo con sus sucursales en Inglaterra, Estados Unidos, Moscú, Alemania, España, Italia, etc., se convirtió en el monopolizador de todo el proceso de producción del cine. "En seis años había nacido un trust gigantesco que extendía su influencia sobre toda la tierra y que controlaba la mayor parte de la industria naciente".²

El largo reemplazó a la serie de películas cortas; la Primera Guerra Mundial destruyó o restringió la industria cinematográfica Europea, promoviendo mayor innovación técnica, crecimiento y estabilidad comercial en Estados Unidos; la industria cinematográfica se consolidó con la fundación de los primeros estudios grandes en Hollywood, California (Fox, Paramount, y Universal); y las grandes comedias mudas norteamericanas aparecieron. Así, el cine fue proporcionado de una base industrial y financiera que le permitió incluirse en el circuito económico del sistema de producción capitalista. "La industrialización de los productos intelectuales a gran escala no comenzó con el film. El film se incluyó en esta tendencia general".³

En la medida en la que el cine fue perfeccionando su técnica cinematográfica, ya que en un principio sólo se trató de fotografía animada, nace en los Estados Unidos el filme con David Wark Griffith, quien transformó tanto el arte como el negocio del cine, desarrollando

² *Ibidem*, p. 49.

³ Béla Baláz, *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 21.

la técnica del cine para manipular tiempo y espacio: el uso alterno de close-ups, planos medios, y panorámicas distantes; el control del ritmo de edición, el uso efectivo de las tomas en movimiento (travelling), la iluminación atmosférica, el comentario narrativo, el detalle poético y el simbolismo visual, en suma, lo dotó de su lenguaje. Con su trabajo ***The Birth of a Nation*** (1915), sobre la guerra civil y la reconstrucción estadounidense. Su detalle histórico, suspenso y convicción pasional hicieron pasar de moda el corto de 10 minutos, ya que su filme duró tres horas. "La revolución de la expresión visual, producida por estos métodos creó una base completamente nueva para el desarrollo artístico".⁴ El filme se constituye como la representación de hechos "reales" o ficticios por medio de imágenes. A partir de entonces se fue creando toda una cultura visual que tendría un gran peso para conformar toda una cultura fílmica.

1.2 QUÉ ES EL CINE.

El cine, es un producto industrial y cultural a la vez. Como anteriormente se mencionó la técnica toma su estructura a principios del siglo XX en una época donde otros productos intelectuales como la literatura, la prensa, el teatro, la música, etc., entran a formar parte de los procesos de producción de la industria. Ahora bien, se dice que es cultural. Llamamos cultura a:

Conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un período determinado. El término 'cultura' engloba además

⁴ *Ibidem*, p. 27.

modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias. A través de la cultura se expresa el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden.⁵

Chaim S. Katz dice que cultura puede ser definida o vista desde varios enfoques. Remitimos el enfoque etnológico por ser el que se acerca a situar el estudio que nos ocupa. Cultura es

...un conjunto de conocimientos, comportamientos y producción material en una agrupación social dada donde... la cultura consiste en modelos explícitos e implícitos, de y para el comportamiento adquirido y transmitido por símbolos, constituyendo las realizaciones distintas de los grupos humanos, incluyendo su expresión en artefactos.⁶

En este sentido la palabra cultura se refiere a todo un modo de vida, donde el hombre participa como creador y transmisor de su propio conocimiento y de lo creado y aprendido, por los demás. Por ello el cine formó parte de la cultura, y aún lo conforma, pues al crear un lenguaje propio y transmitirlo a toda la sociedad permite que el filme forme parte integrante del mismo. Por otra parte, el filme es un producto que al estar inserto dentro de un sistema económico debe cumplir su función como tal y en este sentido, se convierte en un producto, en un objeto cultural dirigido al consumo. Los estudios culturales plantean que las formas culturales específicas como el arte,

⁵Grupo Independent JPEG y Juan Álvarez Miranda *et al.*, *Asesores, Microsoft Encarta Enciclopedia Program Manager*, U.S.A, CD. 1993-2001.

⁶ Chaim S. Katz *et al.*, *Diccionario básico de comunicación*, México, Ed. Nueva Imagen, 1980, p. 149.

el periodismo o el ritual deben ser analizados en tanto que han creado un modo de vida y un significado. "...el análisis de las relaciones de estas formas con el orden social, la transformación histórica... y su entrada en un mundo subjetivo de significados, sus interrelaciones y su papel creador de una cultura general..."⁷

Clifford Geertz comparte con Max Weber lo siguiente:

... el hombre es un animal suspendido en hilos de significación que él mismo ha tejido, pienso que la cultura son esos hilos y que el análisis de aquella no ha de ser... la búsqueda de una ley, sino una ciencia interpretativa en busca del significado... lo que busco es la explicación.⁸

En este sentido, lo que el hombre construye es toda una serie de estructuras conceptuales muy complejas y por tanto se debe "...captar los significados que las personas construyen en sus mundos y conductas y hacer explícitos y articulados esos significados..."⁹ Y agrega que la acción humana es "...como un texto. Nuestra tarea es hacer una 'lectura' del texto".¹⁰ Así, el filme, en tanto objeto cultural es un objeto textual en la medida en que maneja una serie de gestos, símbolos, habla, etc., que debe ser leído y de alguna manera interpretado.

⁷ James W. Carey, "La investigación sobre la comunicación de masas y los estudios culturales: Una visión norteamericana" en James Curran *et al.*, *Sociedad y Comunicación de Masas*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 466.

⁸ *Ibidem*, p. 472.

⁹ *Ibidem*, p. 474.

¹⁰ *Ibidem*, p. 474.

En el filme en tanto representación visual de hechos muestra algo, existe toda una serie de imbricaciones que permite reconocer los objetos mostrados dentro del filme y que comunica algo, las imágenes presentadas tienen significado y en la forma en la que se presentan cuentan algo del objeto que quiere comunicar. En esta forma el texto comporta un discurso (un mensaje).

1.3 DISCURSO FÍLMICO.

El cine es un medio de comunicación y como cualquier otro medio de comunicación participa del proceso: hay un emisor, que en este caso conforma todo el equipo que hace posible la realización de un filme desde el escritor, director, productor, etc.; hay un mensaje por medio del film, por un canal específico como es el medio, la proyección en una sala de cine; y por último, hay un receptor que recibe ese mensaje, el espectador. Ahora bien si tomamos al filme como un texto éste contiene un mensaje (discurso) que nos quiere decir algo.

Jacques Aumont refiriéndose al cine nos menciona que todo objeto es significativo en tanto se transmite a la sociedad lo que permite su reconocimiento, es decir, todo el sistema de valores que representa por lo cual "...todo objeto en sí mismo es un discurso".¹¹ El diccionario define discurso como pensamiento, razonamiento, ideas, inventos y reflexiones que se exponen en público.¹²

¹¹ Aumont Jacques, *et al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989, p. 90.

¹² Eladio Pascual Foronda y Regino Echave Díaz, *Coordinadores*, *Diccionario de la lengua española*, México, Ediciones Larousse, 2000, p. 226.

Umberto Eco dice que discurso es, entendido en el sentido original que le confirió Aristóteles como retórica, "un arte de persuadir que debe apoyarse, para fundar razonamientos crebles sobre los *endoxa*, es decir, sobre las cosas, que piensa la mayoría de la gente".¹³

Jean Mitry dice que las imágenes de un filme tienen significados. "La Imagen sola tiene un sentido natural... pero la Imagen de una secuencia, la Imagen de un film completo tiene más que un sentido, tiene una significación... que el realizador construye."¹⁴

Roland Barthes menciona desde el punto de vista semiótico que el lenguaje es un instrumento para expresar una idea y en ese grado todo lenguaje "...acompaña continuamente un discurso..."¹⁵

Por lo cual se toma como discurso a una serie de pensamientos, ideas, conceptos y símbolos que el hombre ha creado y que transmite a un grupo social en un momento determinado. Un filme es una representación de hechos "reales" o ficticios que transmiten, cuentan, relatan historias acerca del algo. "Hablar de texto fílmico es considerar el film como discurso significante..."¹⁶

¹³ Umberto Eco, "James Bond: Una combinatoria narrativa" en Roland Barthes, *El análisis estructural del relato*, México, Ed. Premia, 1984, p. 96.

¹⁴ J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 192.

¹⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ Aumont, *op. cit.*, p. 203.

El filme articula un discurso (mensaje), a diferencia del escrito, lo hace con imágenes, ruidos o silencios, palabras y música; por un lenguaje cinematográfico que producen los que lo realizan y que transmiten al espectador. En este sentido hablamos de discurso fílmico, a esas ideas, conceptos, símbolos que existen en el filme, que han sido aplicadas desde un emisor con un bagaje cultural que le es propio y que ha adquirido al mismo tiempo en sociedad y que transmite a un público (espectador) que lo recibe bajo su propio bagaje cultural y el adquirido mediante su propia formación.

Geertz nos dice que nuestras acciones tienen significado y que necesitamos descifrarlas por medio de la construcción de una lectura donde podamos encontrar toda esa serie de elementos que nos envuelven dentro de una sociedad.

es como tratar de leer (en el sentido de 'construir una lectura de') un manuscrito -extraño, desdibujado, lleno de elipsis, incoherencias, correcciones sospechosas y comentarios tendenciosos- que no está escrito en una grafía convencional de sonidos, sino en ejemplos fugaces de conducta formada.¹⁷

Partiendo de lo anteriormente expuesto, el mensaje (discurso) que un filme nos participa es dado como producto de una actividad social; como resultado de una producción del hombre dentro de una formación social que permite que emisor y receptor tengan una interrelación dado que se encuentran inmersos en una sociedad determinada, es decir, que las condiciones determinantes tanto para

¹⁷ James W. Carey, *op. cit.*, p. 475.

uno como para el otro existen, lo determinan y dejan huella. En este sentido, un filme debe ser leído, debe ser Interpretado.

1.4 EL CINE Y SU RELACIÓN CON LA HISTORIA.

Antes de comenzar este capítulo se aclara que el fin no es hacer polémica con el concepto de historia. Se parte en el entendido que como Comunicólogos podemos apoyarnos en otras áreas de las Ciencias Sociales para una mejor comprensión de nuestro estudio. Por otra parte, al interpretar procesos sociales, como los de la comunicación, la transdisciplina, la interdisciplina o la multidisciplina suele rendir mejores frutos cuando se abordan dichos fenómenos que evidentemente competen a las disciplinas sociales como a las humanidades.

En esta medida se recurre a la historia en tanto que el cine al igual que otras artes, manifestaciones artísticas, políticas o sociales pueden ser aprehendidas por diversos medios, no sólo mediante los diarios, revistas o libros especializados; al formar parte de la cultura y tener una historia cultural el cine puede reflejar datos o huellas de las personas que intervienen en su realización, pero a la vez, puede mostrar huellas de la sociedad en la que este producto cultural está Inmerso. Es por ello que los estudiosos de las Ciencias Sociales pueden acercarse al cine como punto de partida de investigaciones, como a continuación se menciona.

El cine produce historia por la esencia del medio, es decir, lo que se filma por el hecho mismo de ser filmado es ya historia, cualquier acontecimiento presentado por el filme es percibido como pasado aunque el espectador lo reviva en presente. El filme como dice Marc Ferro es historia independientemente del género al que pertenece. "[...] el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención es Historia."¹⁸

Todo lo que el hombre crea, manual e intelectualmente, todo lo que lleve la marca o el pensamiento de la actividad humana es Historia. La palabra historia deriva del griego *ἱστορία* que significa "ver" el que ve, el que sabe. En este sentido, Herodoto es el primero en nombrar a la Historia como "indagaciones", "averiguaciones" sobre las acciones realizadas por los hombres.¹⁹ Paul Veyne dice que "... la historia es ora la sucesión de acontecimientos, ora el relato de esa sucesión de acontecimientos"²⁰

Posteriormente, en la medida en la que se distingue el término Historia de historia (relato), en el S. XIX, se llega a "historismo" o "historicismo" para evitar la ambigüedad del término lo que le permite incluir a la historia en una perspectiva histórica. Michel de Certeau dice que "Hay una historicidad de la historia. Implica el movimiento que vincula una práctica interpretativa con una praxis social".²¹

¹⁸ Marc Ferro, *Cine e Historia*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, p. 26.

¹⁹ Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Pensar la Historia*, Barcelona, Ed. Paidós, 1980, p. 21.

²⁰ *Ibidem*, p. 21.

²¹ *Ibidem*, p. 22.

Lucien Febvre define la historia como la necesidad de ver el pasado para comprender nuestro presente.

... una necesidad de la humanidad- la necesidad que experimenta cada grupo humano, en cada momento de su evolución, de buscar y dar valor en el pasado a los hechos, los acontecimientos, las tendencias que preparan el tiempo presente, que permiten comprenderlo y que ayudan a vivirlo.²²

Benedetto Croce afirma que

...toda historia es 'historia contemporánea' [...] por lejano que parezcan cronológicamente los hechos que la constituyen, la historia está siempre referida a la necesidad y a la situación presente, donde repercuten vibraciones de esos hechos [...] la historia es el conocimiento del eterno presente.²³

De esta forma podemos decir que la historia es la Interacción entre el pasado y el presente de las acciones de los hombres, de los actores de la historia y de los hombres que reflexionan sobre su propio quehacer como producto social y que participan de las mismas condiciones históricas. Es por ello que Michel de Certeau define historia de la siguiente manera "... entiendo por historia una práctica (una disciplina), su resultado (un discurso) y su relación".²⁴ Como producto cultural, como resultado de la acción humana cada película tiene una historia, la de su producción, la de sus productores y es a la vez,

²² Carlos Pereyra *et. al*, en *Historia ¿Para qué?*, México, Ed. Siglo XXI, 2002, p. 21.

²³ Jacques Le Goff y Pierre Nora, *op. cit.* p. 27.

²⁴ Michel De Certeau, "La operación histórica" en Jacques Le Goff, *Hacer la historia*, V. 1. Ed. Laia, 1979, p. 15.

testimonio, una huella del tiempo de su creación. Ya que como menciona Certeau toda investigación historiográfica "se articula en una esfera de producción socioeconómica, política y cultural" es decir, incluyen el ámbito donde se hace y se practica la historia.

El resultado de esta práctica da un discurso "histórico"²⁵ (obra historiográfica o texto "histórico") la manera en la que se hace del conocimiento general. Este discurso histórico se presenta como relato de lo que paso y en esa medida se adopta como una realidad pasada, no obstante, el acontecimiento presentado, el acontecimiento referido como dice Certeau "Oculta detrás de la figuración de un pasado, el presente que lo organiza".²⁶

En el discurso que cada historiador conforma va implícito todo un sistema de valores que la sociedad le ha dado, en tanto, parte integrante una sociedad. Carlos Pereyra menciona que "...todo discurso histórico interviene (se inscribe) en una determinada realidad social donde es más o menos útil para las distintas fuerzas en pugna".²⁷

Por ello Foucault dice que las ideas subsisten pasando de un universo a otro y que pasan sin que la conciencia se de cuenta "...cada región histórica de la *episteme* es el sitio de una

²⁵ Entendida en el sentido de Michel Foucault. <una práctica discursiva>, <el conjunto de reglas que caracterizan una práctica discursiva> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Michel De Certeau, *Historia y Psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 55.

²⁷ Carlos Pereyra, *op. cit.*, p. 12.

reestructuración dirigida (pero no más organizada) por las estructuras elaboradas de la época anterior²⁸ y aunada a ello, como lo menciona Robert A. Rosentone que la historia es una "reconstrucción con ideas y valores subyacentes"²⁹ las de la misma época en que dicha historia se escribe.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que cada discurso histórico influido por su propio bagaje cultural más el aprehendido, da como resultado una práctica discursiva instaurada en un tiempo y momento determinado, para lo cual, se puede hablar de una interpretación de ese acontecimiento y que puede sugerir o dar paso a otras investigaciones subsecuentes ya que los juicios de valor son inherentes a la función social, que sin desvalorizar su acción, al contrario, pueden dar diferentes interpretaciones o aspectos del suceso.

En este sentido la historia también debe ser leída, debe ser interpretada. Por ello Certeau habla de historizar la historiografía, es decir, referir "... todo discurso a las condiciones socioeconómicas o mentales de su producción".³⁰ Por su parte, Ferro nos dice que un filme vale tanto por lo que dice así como por lo que calla y "...la aproximación socio-histórica que autoriza".³¹ Menciona que en el film el contenido se desborda ya que muestra voluntaria e involuntariamente "...lapsus de un creador, de una ideología, de una sociedad..." y que

²⁸ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 21.

²⁹ Robert A. Rosentone, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ed. Ariel, 1997, p. 41.

³⁰ Michel De Certeau, *op. cit.*, p. 69.

³¹ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 27.

ello nos permite descubrir "... lo latente detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible".³²

Todo filme es susceptible de análisis como parte integrante de la historia cultural, en tanto que ésta, establece relaciones entre las diferentes áreas de desarrollo, actividades y comportamiento humano y permite que los distintos productos culturales puedan acceder a ser una fuente de documentación histórica. Las Ciencias Sociales no le ha dado, aún, la misma valoración al filme como lo han hecho con otra clase de fuentes como son el archivo, los "documentos", etc.

Certeau nos dice que el historiador tiene por materia de análisis "el tiempo". De acuerdo a sus métodos trata a los objetos físicos (papeles, piedras, imágenes, sonidos, etc.) de la naturaleza de manera "utilitaria o estética" y los guarda como "monumentos" debido a su significación de procedencia. Por su parte, Ferro nos dice que las fuentes que usa el historiador están manipuladas según sirvan a su propio discurso. "Las fuentes que utiliza el historiador...forman...un cuerpo tan cuidadosamente jerarquizado como a la sociedad a la que destina la obra".³³

Él comenta que los estudiosos de las Ciencias Sociales consideran a los documentos escritos con mayor validez debido a su carácter de "veracidad" y por tanto, condenan la película en tanto representación

³² *Ibidem*, p.28

³³ Marc Ferro, "El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?" en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Ed. Laia, V.III, 1980, p. 243.

"Imaginaria" y que como tal, les ofrece poca credibilidad como testimonio científico. Sin embargo, afirma que "...cada película posee un valor como documento,"³⁴ por lo que atestigua, por lo que escapa a la realización misma y evidencia de una u otra forma, su momento de realización. "La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto quería mostrar... muestra el reverso de una sociedad, sus lapsus."³⁵

En este sentido se toma documento como testimonio, como indicio o huella que la película puede contener y los investigadores sociales pueden hacer uso de ellos para un acercamiento con la historia, sin que se convierta en "monumento" sino con el único fin de fundamentar el transcurso de una acción. Ahora bien, la película no debe tomarse únicamente como fuente sino que con la ayuda de otras fuentes tradicionales, entre ellas, la historia oral o tradición oral que generalmente, tiene una base verídica y que por el paso del tiempo se constituye en otra realidad diferente a la que le dio origen como son las fábulas, el teatro, la novela, etc. y que, son parte de la historia de un pueblo; y de algún modo, también se relaciona con las mentalidades en el sentido que le proporciona Le Goff, "... lo cotidiano, lo que escapa a los sujetos individuales[...] y se conjuga con lo colectivo, de lo inconsciente y de intencional[...] las herencias que reproducen mentalmente las sociedades",³⁶ y que sirven de complemento para obtener una visión histórica.

³⁴ Marc Ferro, *Cine e...* op. cit., p. 67.

³⁵ Marc Ferro, *El cine y Un...* op. cit., p. 245.

³⁶ Jacques Le Goff, "Las mentalidades una historia ambigua" en *Hacer la Historia*, V.III p 85-87.

Por tanto, la película para ser considerada como un vehículo de la historia debe estudiarse en su contexto, dentro de la formación social³⁷ que lo produce y que lo determina, para conocer las circunstancias que permitieron a los productores, realizadores, etc., que ésta se diera así y cuáles fueron los factores políticos, sociales o económicos de su producción. Partiendo de ésta base, se debe considerar que los productores contienen un bagaje cultural que le es propio y que en la producción cinematográfica, como sujeto, parte de una sociedad, con una red de relaciones sociales complejas, también está determinado y lo hacen partícipe, voluntaria e involuntariamente, en su trabajo.

De esta manera, se puede proceder, como marca Marc Ferro, a hacer en el filme una "lectura histórica de la película" en la medida que se incluya su contexto y por otro lado, una "lectura cinematográfica de la historia", en la medida en la que encontremos esas huellas, esos datos que permitan incluirlas, o ser punto de partida para una investigación histórica.

1.5 LA HISTORIA Y SU RELACIÓN CON EL CINE.

El cine, desde sus inicios ha recurrido a la historia como fuente de inspiración temática. La novedad del cinematógrafo atrae a un gran número de personas que lo dotan de una verosimilitud que la fotografía no tiene. Los Lumière comienzan a filmar episodios de la realidad del momento, que denominarán temas de actualidad. Los

³⁷ Formación social en tanto las condiciones históricas de producción que lo determinan.

feriantes captaron pequeñas pinceladas de las modas y las costumbres de aquella época.

El primer género que aparece es el informativo, en el que hay más información que entretenimiento y se le llamó cine de vistas y temas de actualidad. Era un cine que permitía conocer mundos que estaban lejos del alcance del público. Por todo esto, el cine compite con la prensa, aunque ésta introduce reportajes fotográficos a imitación del cine. Sin embargo, no impiden que se convierta en un fenómeno de masa en el que se informa de todo.

Dentro del género informativo, nacerá un subgénero como consecuencia de la imposibilidad de afrontar tan fuerte demanda: la reconstrucción de los acontecimientos. Es considerado informativo, pero no ofrece veracidad. Aparecen dos tipos de reconstrucciones: auténticas y reconstruidas. Estas actualidades se encargaron de recoger noticias de actualidad o de reflejar aspectos de la vida cotidiana. Los noticieros, los periódicos filmados y la reconstrucción en estudio de algunos hechos históricos representan un papel importante del acercamiento de la historia al cine. Primeramente, el cine francés, después el alemán, el estadounidense y el ruso serían la industria donde las películas históricas exaltarían las glorias nacionales o biografías de personajes como de Napoleón, el Imperio romano, la edad media, etc. Posteriormente con la II Guerra Mundial el cine se convertiría en un instrumento para propagar ideologías políticas.

El desarrollo del cine documental merece un análisis por separado. Nuestro interés aquí es el cine llamado histórico que ha reconstruido grandes luchas o revivido personalidades históricas, ya que por tratar temas del pasado, es más cercano a la disciplina de la historia y en consecuencia en él ha recaído una mayor atención respecto a esta relación. Aquí no se pretende quitar valor a ningún trabajo, sólo que muchos de estos trabajos tienen una intención a veces ideológica otras hagiográfica o mítica. De cualquier forma este punto sólo intenta demostrar que la historia ha tenido en el cine, sea cual sea su forma, un punto de encuentro.

1.6. CINE DOCUMENTAL.

El documental se ha aplicado comúnmente a un género de producciones de valor científico, histórico, educacional o divulgativo, sin dramatización aparente de los hechos mostrados. Este tipo de cine tiene una relación más directa con la historia en el sentido de que refiere a hechos pasados e intenta reconstruirlos. Por tanto, se le considera como "documento" o "testimonio" de hechos históricos que documenta y por tanto, es otro tipo de la relación cine e historia.

Por lo común, la práctica documental es definida de acuerdo con una serie de convenciones, entre las cuales destacan la ausencia de un argumento predeterminado y el menor control del realizador sobre las imágenes que rueda. Así, pues, aunque un documental pretende reflejar realidades objetivas, nunca desdén esa línea narrativa que sirve para encauzar su discurso y aproximarlo a los espectadores. De

hecho, ésa es la función que cumplen tanto el montaje como la locución, los efectos y la música que conforman la banda sonora.

Joaquim Romaguera y Homero Alsina,³⁸ menciona que el documental se inicia con los hermanos Lumière cuando filmaron la salida de los obreros de su propia fábrica en el siglo XIX. Georges Sadoul³⁹ nos dice que en la búsqueda de una técnica de vanguardia y el gusto por lo real junto con la tendencia de mostrar asuntos de carácter social marcan al cine inglés desde 1902.

Sin embargo, en 1930 es donde el cine inglés desarrolla lo que se llamó cine documental. Sadoul menciona que Charles Urban no estaba muy convencido con la puesta en escena y al emigrar a Londres tomó el tema comercial para la firma Urban Trading de "Ponemos el mundo bajo vuestros ojos" participando así del noticiero y de los reportajes. Con sus reporteros filmó las primeras escenas de la Revolución Rusa (1905) y así daría al mundo, lo que sucedía. De esta forma se abrían las posibilidades del periódico filmado de Pathé y de los primeros filmes científicos de la época.

Desde 1920, con el surgimiento de la vanguardia francesa y el movimiento "dadaísta" que marcó a la juventud intelectual del momento, Sadoul nos dice que el documental apareció "...al lado de la

³⁸ Joaquim Romaguera y Homero Alsina, *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, p. 120.

³⁹ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 40.

abstracción alemana, del *cine puro* o del surrealismo francés".⁴⁰ Hombres como John Grierson, Paul Rotha y Robert Flaherty fueron el movimiento fundador de la escuela documental.

La intención primera del documental fue la captura o el registro de hechos ocurridos de manera "objetiva" o el cine directo. John Grierson⁴¹ publicó un artículo donde daba los puntos que debe contener un documental por contraposición del cine de ficción o "relatos actuados". Por principio de cuentas debe contener la "escena viva y el relato vivo". El actor debe ser el original (o nativo) que le proporcione mayor veracidad que lo recreado en estudio. Y por último, los materiales deben ser "naturales" más "reales" pues proporciona mayor valor relato. "...documental significa tratamiento creativo de la actualidad"⁴²

De acuerdo con Flaherty enuncian que el documental toma su material del terreno mismo donde se produce y que de esa manera "explosiva revela su realidad".⁴³ Por su parte, Paul Rotha expresa que el documental "... ofrece una representación total de la sociedad moderna... debe reflejar los problemas y realidades del presente..."⁴⁴

⁴⁰ *Ibidem*, p. 183.

⁴¹ John Grierson, "Postulados del documental" en Joaquim Romagosa, *op. cit.*, p. 134.

⁴² Grierson *por. cit.*, Robert Edmonds *et al*, *Principios de cine documental*, México, UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁴ Paul Rotha, "Los problemas y las realidades del presente" en Joaquim Romagosa, *op. cit.*, p. 142.

De esta forma, admiten el hecho de que no se toma de la naturaleza sin selección pero la diferencia está en "...el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los Individuos del lugar...persiguiendo la forma de narrar la verdad...no disimulándola... de ficción".⁴⁵

Desde los años treinta se generalizó la presencia de unidades de documentalistas patrocinadas por los gobiernos con fines educativos o propagandísticos. Joris Ivens, Jean Renoir y otros cineastas tomaron el género como base para prolongarlo, a través de sus distintos códigos, hacia una personal ética de la mirada. Invocando ese criterio de autenticidad, corrientes como el free cinema inglés, el neorealismo italiano y el cinéma vérité impulsaron la fusión del hallazgo espontáneo con la secuencia dramatizada.

El objeto de esta mención no es hacer una historia del cine documental sino más bien introducirla con la finalidad de abordarlo en tanto que se le ha ligado más cercanamente a la historia en tanto al recurrir a los hechos donde se producen o hacer reconstrucción "real" con entrevistas de personajes que estuvieron ahí se les dota de una cierta "objetividad" o "realismo" de lo que, supuestamente, carece el cine de ficción. Por otra parte, se le considera como documento o testimonio de hechos históricos que documenta o recoge de la "realidad".

⁴⁵ Robert Flaherty, "La función del <documental>" en Joaquim Romagueira, *op. cit.*, p. 145.

El documental se ha mantenido apartado, históricamente del cine de ficción. La ficción era aquello que defraudaba y distraía. [...] El documental comparte muchas características con el cine de ficción pero sigue presentando importantes diferencias [...] El documental nos permite acceder a una construcción histórica común [...] Aunque nuestra entrada al mundo se produce a través de redes de significación como el lenguaje, prácticas culturales, rituales sociales, sistemas políticos y económicos, nuestra relación con este mundo también puede ser directa e inmediata [...] El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de cómo una semejanza o imitación del mismo.⁴⁶

Edmond Roberts⁴⁷ lo define de esta manera "Documental es simplemente antropología filmada." Y menciona que debemos ver al documental "...a través de la realidad o la actualidad de las relaciones del hombre con su trabajo, su ambiente y su sociedad". Asimismo, expresa que cualquier acto que el hombre realiza es el resultado de una "previa selección" consciente e inconsciente y que ésta tiene que ver con la experiencia propia de nuestras relaciones en sociedad así como lo aprendido e interpretado como miembros de ella.

El pasado aparece como elemento para experimentar una considerable presión que enfoca el interés y la atención en ciertas direcciones y que determina modelos de responsabilidad.⁴⁸

⁴⁶ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Ed. Paidós, 1991, pp. 150-151.

⁴⁷ Edmond Roberts, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 32.

Por otra parte, Richard Meran Barsam define al documental como "no-ficción" en la medida de trazar líneas más amplias para la clasificación de estos films. "En las películas de 'no ficción' se dramatizan los hechos en lugar de la ficción. El realizador... enfoca su visión personal y de la cámara en situaciones reales -personas, procesos o eventos- y pretende dar una interpretación creativa".⁴⁹

Sin desvalorizar el mérito del cine documental sólo podemos decir que por efecto mismo del medio, lo que se filma no es más la "realidad" tomada sino se convierte en una reproducción, "representación" de ese momento específico. Estas tomas de la "realidad" las tiene que organizar para poder presentarlas de manera lógica a un público por lo cual hay un manejo del material (montaje) "...se han cortado sus prolongaciones, se han suprimido las repeticiones inútiles... de manera que el tema constituya una especie de narración..."⁵⁰

Ferro nos marca una serie de elementos en los que se puede apoyar para distinguir si un filme de este tipo o de cualquier otro que se diga "real", lo es, como el campo y contra campo de una toma, por ejemplo en una batalla, la iluminación, el vestuario utilizado, etc.

Pero finalmente, el operador está inmerso en un bagaje cultural determinado y en una sociedad determinada donde por más

⁴⁹ Richard Meran Barsam en Edmons Robert, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁰ Marc Ferro, *Cine e...*, *op. cit.* p. 93.

"objetivo" que pueda parecer siempre hay inmerso un dejo de subjetividad al seleccionar tal imagen y no otra; al entrevistar a tal personaje y no otro y asimismo, la manera de presentar una entrevista, o de excluir a un entrevistado o por la importancia que se le dé las respuestas o preguntas de una entrevista. Por otra parte, tampoco nos muestra si este documento es resultado de una institución socioeconómica selectiva, de un periódico o una televisora, sólo nos muestra el resultado, se nos muestra como un relato de acontecimientos y en calidad de "real".

Chris Marker dice:

El documental, está siempre sometido a la hipocresía del inconsciente de lo que se llama objetividad [...] No habrá jamás un film objetivo sobre la Siberia, lo mismo, que no un hay film objetivo sobre el metal ferroso, o la sardina, o Francia. El objetivo mismo es un instrumento que registra, pero no es en absoluto capaz... de pesar el pro y el contra en una perspectiva implacable.⁵¹

Independientemente de estos comentarios no se intenta desvalorizar al cine documental, como anteriormente se mencionó, sino más bien en el entendido de que todo film es historia y que puede ofrecernos datos o huellas para una investigación; y darle un lugar semejante con respecto al film de ficción. "Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe

⁵¹ Chris Marker, *cit. por*, Mario Rodríguez Alemán, "El movimiento documental en Cuba" en Joaquín Romaguera, *op. cit.*, p. 158.

investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y de la Ideología.⁵²

1.7 EL CINE DE FICCIÓN.

¿A qué nos referimos al hablar de cine de ficción? La dicotomía que se ha elaborado de documental/ficción ha hecho más divisible esta cuestión, sin embargo, aunque comportan sus diferencias los dos participan de uno o de otro. Ficción la define el diccionario como: "Acción y efecto de fingir o simular. Invención, creación de la Imaginación".⁵³

Michel De Certeau define la ficción como lo que proviene de la fábula, los mitos y las leyendas de la memoria colectiva, "es metafórica" y agrega que "no es que ella diga la verdad" sino que "cuenta una cosa para decir otra" "La ficción... es un discurso que 'informa' lo real pero no pretende ni representarlo ni acreditarse en él".⁵⁴

Etienne Soriau aplica el término de diégesis para describir la historia referida de una película. "Diégesis se ha convertido en el término aceptado para referirse al mundo ficticio de la historia".⁵⁵

⁵² Bill Nichols, *op. cit.*, p. 149.

⁵³ Eladio Pascual Foronda y Regino Echave Díaz, Coordinadores, *Diccionario de la lengua española*, México, Ediciones Larousse, 2000, p. 299.

⁵⁴ Michel De Certeau, *Historia...*, *op. cit.*, pp. 51-54.

⁵⁵ Etienne Soriau, *cit. por.*, David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Ed. Paidós, 1999, p. 16.

Aumont nos dice que la diégesis es "la historia comprendida como pseudo-mundo como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad".⁵⁶

Por tanto, se habla de algo que no es "real", como una metáfora, pero creada por los hombres. Este punto es el primero donde la historia y el cine de ficción convergen. ¿De donde proviene lo imaginario? Quizá de los sueños, como menciona Ferro que son uno de los motores de la actividad humana.

Pero por otra parte, como seres en sociedad tomamos de la misma naturaleza y del conjunto social elementos para favorecer nuestras creaciones, así como lo hacen los escritores, los escultores, y un tanto, también de las tradiciones con las que conformamos toda una serie de elementos que adaptamos a nuestra cultura.

En tanto creación humana, en tanto resultado de los hombres para los hombres, el filme de ficción merece ser estudiado, comprendido. El cine de ficción es la representación creativa en imágenes de una historia o dramatización, surgido de lo imaginario, presentado coherentemente y que constituye una imitación del mundo real. El cine presenta imágenes, palabras, sonidos, menciones escritas, ruidos y música, lo que permite que el relato filmico sea más complejo. El relato o texto filmico contiene un discurso (mensaje) que conforma un emisor (productor, director, equipo de trabajo en total

⁵⁶ Aumont, *et. al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989, p. 114.

que se encarga de la realización) y por el otro lado, un lector-espectador lo recibe y que mediante éste orden en el que se presenta el filme le permite su comprensión, el reconocimiento de objetos y acciones mostradas en él. Aunque aquí debemos aclarar que cada espectador recibe el mensaje o el reconocimiento de objetos o situaciones dependiendo de su propio bagaje cultural y el adquiriendo como miembro de una sociedad. "Eisenstein ya había observado que toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura..."⁵⁷

Se habla de un discurso fílmico que ha sido ordenado, creado (mediante el lenguaje cinematográfico) y mediante el ritmo establecido permiten una lectura para el espectador. Sin embargo, hasta aquí seguimos hablando de que este discurso fílmico presentado por imágenes es creación de lo Imaginario.

¿Qué es lo que este cine de ficción nos ofrece? Como nos dice Marc Ferro "...un film es un testimonio. Actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente auténtica...".⁵⁸ Tomado como "objeto" textual podemos descubrir en él una serie de elementos como los "lapsus" que menciona Ferro, las concordancias o discordancias, las mentalidades del autor y de toda una sociedad en la cual está inmerso. "...se trata de recurrir a la ficción y a lo Imaginario para definir los elementos de realidad".⁵⁹

⁵⁷ Marc FERRO, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 41.

Certeau dice que la ficción es acusada de carecer de "limpieza" científica. Sin embargo, también asevera que la ficción trabaja en una "estratificación" de sentidos que no son controlados y que ahí donde se muestra el error, la ficción cobra su papel actuante. "La ficción es, dentro de una cultura, lo que la historiografía instituye como erróneo, y de este modo se labra un territorio propio".⁶⁰

La película de ficción no se establece como lo "real" sino como su representación. Por contraparte a la tradición escrita, el valor (de la imagen) ha sido identificado más con el de la novela que como testimonio de valor social o cultural, no se ha dado el valor de un "documento" pues relacionada con la imaginación se presume carece de valor. El cine de ficción no pretende constituirse en un valor documento o "monumento" con lo que los investigadores sociales han tratado los archivos, las bibliotecas, etc., para fundamentar lo real o un supuesto saber, sino sólo pretende acreditarse dentro de un sistema cultural para fundamentar el transcurso de una acción y que apoyado por otros documentos de forma tradicional, puede acceder a ser un testimonio de y para la historia, en la medida que la propia producción del film genera a su alrededor una historia misma y es partícipe de la Historia del hombre.

Ferro señala al respecto:

... la película de ficción presenta, anticipándose a cualquier comparación de fondo, una ventaja práctica sobre el noticiero, sobre el documental:

⁶⁰ Michel De Certeau, *op.cit.*, p. 52.

gracias al análisis de las reacciones de la crítica, al estudio de la cantidad de público asistente, a diversas informaciones sobre las condiciones de su producción, etc., cabe la posibilidad de entender al menos algunas de las relaciones de la película con la sociedad...⁶¹

Esto es, la película debe ser contemplada en su contexto que le determina y que es determinante en lo que se muestra. Y agrega que el filme por la manera de presentar este mundo imaginario, por lo que de imaginario muestra. "Toda película plantea una relación entre su autor -su materia- y el espectador." Y a la vez toda ficción crea un camino "...real hacia zonas psico-socio-históricas..."⁶²

Pierre Sorlin proporciona algunos elementos para poder acercarnos al filme como fuente histórica y se transcriben textualmente:

- El tiempo social, cuadro ajeno al filme, y sin embargo, reintroducido continuamente;
 - El tiempo de la anécdota;
 - El tiempo del relato alineado, más o menos, sobre la duración.
- Como lo visible, no es posible ir más allá al considerar una sola realización, y hay que estudiar una serie de filmes para situar en su contexto la problemática del tiempo. Por lo demás, no se trataba de analizar un filme, de llegar a conclusiones sino de descubrir ejes de investigación...
- Una estructuración de roles ficticios, fundada sobre oposiciones sencillas que manifiestan la fuerza de los esquemas culturales en apariencia rebatidos;

⁶¹ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 67.

⁶² *Ibidem*, p. 68.

- Un modelo de sociedad, es decir, la traducción, a través de las relaciones entre personajes, de un concepto de la organización social;
- Una percepción selectiva del medio;
- Una concepción del tiempo.⁶³

Con estos puntos Sorlin nos permite tener presente que debemos hacer un examen detallado del filme, de sus elementos y con la conciencia de no explicarlo sino de encontrar sus significaciones, de manera que el acercamiento a él puede ser de diferentes formas. Aquí se parte de que la elección del filme a interpretar o ser leído depende de cada investigador y de lo que cada película le pueda aportar para su investigación.

Para redondear el primer punto esbozado arriba en cuanto a que el documental y la ficción más que ser contrarios pueden ser tomados en igualdad de circunstancia, independiente cómo se expuso anteriormente, de comportar elementos distintivos. Podemos concluir que los dos son de manera social y cultural "testimonios-documento", que pueden acceder a evocar sus valores, su tiempo y las mentalidades de una época por encima de la pertenencia a cualquier género, esto es, pueden ser huella o dato que nos permitan una aproximación a la historia.

⁶³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 167.

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES DEL PERIODO DE RONALD REAGAN

Es importante señalar que no se pretende esbozar la historia de los Estados Unidos de Norteamérica en este capítulo. Sólo se tomaron en cuenta los acontecimientos que, por una parte, fueron significativos para que con la llegada al poder de Ronald Reagan se dieran los cambios en todos los ámbitos de una sociedad y por la otra, los que puso en práctica para revitalizar la hegemonía norteamericana.

Tomado en cuenta que la historia es lineal, o un continuo, se debe recordar que toda formación social particular es una formación histórica y que para estudios de carácter histórico se pueden hacer demarcaciones arbitrarias. En este sentido para poder acercarnos al objeto de estudio en cuestión se parcializa la historia con el fin de comprender cómo se fueron articulando los sucesos y las circunstancias que particularizaron la llegada al poder de Ronald Reagan y dieron los discursos bélico y social que interesa analizar en este trabajo.

Para que Ronald Reagan llegara al poder se conjugaron varios factores que vamos a describir. Lo más importante es que como dice

Atilio Borón⁶⁴ se conjuntó una crisis integral: económica, política, ideológica, militar y de hegemonía internacional que permitió a la facción conservadora la capacidad de articular el discurso político y global que permeó con nuevas ideas a toda la sociedad: el conservadurismo.

Varios factores confluyeron para que las ideas conservadoras se cristalizaran en el período presidencial de Ronald Reagan, y que repercutieron a toda la sociedad. Los acontecimientos dados a finales de los años 60 y principios de los años 70.

La Guerra de Vietnam, enfrentamiento militar que tuvo lugar en dicho país desde 1959 hasta 1975, cuyo origen fue la determinación de las guerrillas comunistas (el llamado Vietcong) de Vietnam del Sur, apoyadas por Vietnam del Norte, de derrocar al gobierno sur vietnamita.

El enfrentamiento desembocó en una guerra entre ambos países que pronto se convirtió en un conflicto internacional cuando Estados Unidos y otros 40 países más apoyaron a Vietnam del Sur, mientras que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la República Popular China suministraron municiones a Vietnam del Norte y al Vietcong. El conflicto también afectó a Laos, donde el Pathet Lao (comunista) combatió al gobierno desde los años 1965

⁶⁴ Atilio Borón, "La crisis Norteamericana y la racionalidad conservadora" en *La administración Reagan y los límites de la hegemonía norteamericana*, Estados Unidos-Perspectiva latinoamericana No. 9, México, CIDE, 1981, p. 31.

hasta 1973 y logró derrocar el régimen monárquico en 1975, y también involucró a Camboya, cuyo gobierno se rindió en 1973 ante el grupo comunista Jemer Rojo.

Antes de que se iniciara la retirada, el ejército estadounidense llegó a tener destinados en Vietnam del Sur, en 1969, más de 500.000 soldados.⁶⁵ En Estados Unidos, a medida que aumentaba la intervención militar del país, la guerra se había convertido en una cuestión cada vez más polémica. A principios de 1968, ya habían muerto 40,000 soldados americanos y 250,000 eran heridos. Se desarrollaron movimientos pacifistas que cobraron auge y organizaron en las grandes ciudades marchas y manifestaciones de protesta contra la guerra. La divulgación de las atrocidades cometidas por tropas estadounidenses en Vietnam aceleró el desarrollo del movimiento pacifista.

En 1968 el presidente Nixon fue elegido presidente y con la promesa de sacar a Estados Unidos de la guerra, empezó a retirar tropas ya que para ese momento sólo había 150,000 soldados. La política de Nixon fue la "Vietnamización" donde el gobierno de Saigón debería luchar con sus hombres y los americanos los apoyarían con dinero y fuerzas aéreas. Las tropas survietnamitas, entre tanto, llevaron a cabo tres incursiones en Camboya durante febrero de 1972. Las conversaciones de paz se rompieron en marzo. En 1973

⁶⁵ Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos desde 1492 hasta hoy*, México, Ed. S. XXI, p. 356.

los representantes de Estados Unidos, Vietnam del Norte, Vietnam del Sur y el Vietcong firmaron un acuerdo de alto al fuego.

Richard Nixon anunció las condiciones del pacto en un discurso televisado. Aunque este tratado establecía la retirada de las fuerzas estadounidenses de Vietnam y la devolución de todos los prisioneros de guerra, dejó sin resolver muchos problemas que provocaron la reanudación de la lucha en la región.

A lo largo de 1974 hubo una escalada en el conflicto, con choques armados durante todo el año; la ayuda militar estadounidense quedó cortada, lo que debilitó la posición survietnamita. En diciembre el ejército norvietnamita y el Vietcong lanzaron una ofensiva que concluyó en un éxito sin precedentes, ocupando numerosas ciudades importantes. En el momento que Huê fue conquistada a mediados de marzo de 1975, se produjo entre los survietnamitas una fuga desordenada. Saigón fue ocupada el 30 de abril y la República de Vietnam del Sur se rindió incondicionalmente al gobierno Revolucionario Provisional. Vietnam proclamó su reunificación el 2 de julio de 1976 con el nombre de República Socialista de Vietnam.

El creciente rechazo de la guerra de Vietnam entre la población civil estadounidense provocó numerosas protestas que en muchos casos acabaron con enfrentamientos directos entre los manifestantes y las tropas de la Guardia Nacional. Las primeras manifestaciones surgieron de movimientos de derechos civiles (movimiento proveniente del racismo contra negros). Tras la incursión

estadounidense en Camboya, los estudiantes de la Universidad de Kent (Ohio) se manifestaron en contra de la guerra en mayo de 1970 y cuatro de ellos murieron por disparos de la Guardia Nacional. Otras 500 universidades se sumaron a las manifestaciones y muchas fueron cerradas durante un considerable tiempo.

Gente de clase media y profesionales que no estaban acostumbrados al activismo comenzaron a dejarse oír [...] el New York Times informó desde Washington: 'Miles destacados abogados se unen en protesta en contra de la guerra'. Las corporaciones comenzaron a preguntarse si la guerra perjudicase sus intereses financieros a largo plazo; la revista Wall Street Journal empezó a criticar la continuación de la guerra.⁶⁶

Sergio f. Dueñas señala respecto a toda esta efervescencia política que

...las rebeliones juveniles, la explosión de los ghettos, de los negros, las diversas manifestaciones, marchas, choques con la policía, los asesinatos de Martín Luther King y luego de Bob Kennedy, la emergencia de los movimientos en pro de los derechos de la mujer y de los homosexuales, etc., todo ello condujo al delineamiento de un movimiento contestatario, crítico de la política exterior norteamericana...⁶⁷

Vietnam fue la derrota del imperio global americano después de la segunda guerra mundial y "...fue conseguida por campesinos

⁶⁶ *Ibidem.* p. 363.

⁶⁷ Sergio Dueñas Rodríguez, *La hegemonía norteamericana: establecimiento, declinación y el proyecto Reagan de revitalización*. México, UNAM, 1987, p. 140.

revolucionarios en un país extranjero y por un sorprendente movimiento de protesta en casa".⁶⁸ Borón menciona que el desastre de Vietnam "...destruyó el mito de la invencibilidad norteamericana...".⁶⁹

A la par de este acontecimiento surgen varios movimientos que acabarían por poner al sistema fuera de control: el movimiento feminista donde mujeres de todas clases se unen para legalizar el aborto, la crisis familiar, la rebelión en las cárceles, las reservas indias, la liberación sexual y la homosexualidad.

Otro suceso que impactó a la sociedad estadounidense fue el caso Watergate, nombre dado al escándalo político estadounidense, incluido con el allanamiento e intervención de las líneas telefónicas del cuartel general electoral del Partido Demócrata, que sirvió para acusar posteriormente al presidente Richard Nixon y a muchos de sus colaboradores de haber llevado a cabo una serie de actos ilegales. El escándalo culminó con la primera dimisión de su cargo efectuada por un presidente de Estados Unidos.

Ante tal avance del movimiento anti-guerra, Nixon elaboró dos estrategias: por una parte, en el ámbito internacional, busco la distensión con la URSS y el acercamiento con China; por la otra, en el orden interno, se diseñó toda una estrategia. [...] el desmantelamiento de las instituciones reformistas del gobierno federal... la limitación de los poderes

⁶⁸ Howard Zinn, *op. cit.*, p. 374.

⁶⁹ Atilio Borón, *op. cit.*, p. 40.

del gobierno... la restricción del rol de los partidos políticos, incluso del Partido Republicano; la construcción de un aparato de decisión concentrado y no controlado, ligado directamente al ejecutivo; ... sobre el tema de la movilización de los ciudadanos en contra de los enemigos del sistema asimilando así toda oposición a una industria de subversión criminal.⁷⁰

El descubrimiento del complot causó escándalo, ya que como dice Castells,⁷¹ no era lo mismo hacer uso de la estrategia contra los comunistas, negros y estudiantes que contra los demócratas. El 16 de julio de 1973, Alde Alexander Butterfield, asesor de la Casa Blanca, testificó que Nixon había ordenado la instalación en la Casa Blanca de un sistema para grabar automáticamente todas las conversaciones; de este modo podría ser verificado lo que el presidente hubiera dicho. Archivald Cox exigió la entrega inmediata de ocho grabaciones, que confirmarían el testimonio de John Wesley Dean. Nixon se negó a entregarlas y el sábado 20 de octubre de 1973 ordenó a Richardson que cesara a Cox (fiscal especial). Richardson presentó su dimisión y fue el fiscal general del Estado quien cesó a Cox.

La destitución provocó la unánime protesta de la opinión pública. En respuesta, Nixon nombró otro procurador especial, Leon Jaworski. Algunas de las conversaciones pedidas desaparecieron y expertos

⁷⁰ Manuel Castells, "La crise économique et la société américaine" en Sergio Duchas, *op. cit.*, p. 133.

⁷¹ *Ibidem*, p. 134.

determinaron que las grabaciones habían sido manipuladas y borradas en parte.

Desde finales de 1973 hasta mediados de 1974 aumentaron las pruebas de la participación de Nixon en el escándalo Watergate y su intento de ocultarlo. En marzo de 1974, el Gran Jurado acusó a Mitchell, Haldeman, Ehrlichman y otros cuatro funcionarios más de la Casa Blanca de participar en el encubrimiento del caso Watergate y consideró a Nixon como 'conspirador sin encausar'.

El Tribunal Supremo ordenó a Nixon la entrega de la totalidad de las grabaciones a comienzos de agosto de 1974. Nixon tuvo que enfrentarse a proceso judicial donde una comisión nombrada por la Cámara de Representantes aprobó tres impeachment (formulación de una acusación contra el presidente o algún alto funcionario del gobierno de Estados Unidos) que acusaban a Nixon de abuso del poder ejecutivo, de obstrucción a la justicia y de no-protección de la Constitución, lo que le incapacitó para seguir en la presidencia, dimitiendo el 9 de agosto.

El vicepresidente Gerald Ford le sucedió en el cargo, otorgando el perdón a su predecesor por cualquier delito que hubiera cometido en el ejercicio del cargo. Atilio Borón señala que el escándalo de Watergate "...socavó profundamente los principios de legitimidad del Estado y de su clase gobernante."⁷²

⁷² Atilio Borón, *op. cit.*, p. 40.

Howard Zinn menciona:

La dimisión de Nixon, la sucesión de Ford, la denuncia de las malas acciones cometidas por el FBI y la CIA..., todo estaba dirigido a recobrar la gravemente dañada confianza del pueblo norteamericano. Sin embargo, a pesar de estos enérgicos esfuerzos, el pueblo norteamericano todavía mostraba signos de desconfianza- e incluso hostilidad- hacia los jefes de gobierno, del ejército, y de las grandes compañías.⁷³

Otro factor importante fue la crisis económica de 1973 en Estados Unidos. Borón menciona que esta fase de depresión económica se debió a una recomposición del capitalismo al igual que sucedió en 1929 y que llevó a replantear los límites del Estado asistencialista.

La gran mayoría de los estadounidenses estaban descontentos por la situación económica que imperó en esos momentos, así como por la inflación y el desempleo. El índice de desempleo de 5.6% se había elevado al 8.3% en 1975 y paralelamente la ayuda de desempleo había aumentado de 2 a 4.3 millones en 1975. Una encuesta realizada por el New York Times estimó que "...incluso la gente con ingresos altos no es tan optimista ahora como en los años anteriores, lo cual indica que el descontento se está desplazando de los niveles de ingresos bajos o medios a los niveles de ingresos altos."⁷⁴

⁷³ Howard Zinn, *op. cit.*, p. 412.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 412.

La crisis de 1929 llevó a poner en práctica de la teoría económica keynesiana. Keynes pensaba que la economía no tendía de manera automática hacia el pleno empleo y que no se podía esperar que las fuerzas del mercado fueran suficientes para salir de la recesión. Por lo tanto, la alta tasa de desempleo se debe a que la demanda (y por tanto el gasto) es muy reducida.

Sólo la actuación del gobierno, al reducir los impuestos o aumentar el gasto público, conseguiría que la economía volviera a una posición de pleno empleo. Por ello, los gobernantes deben garantizar una demanda suficiente en la economía para crear y mantener el pleno empleo, pero no debe ser excesiva para evitar que aumente la inflación, "...lo que trajo como consecuencia el surgimiento del Estado administrador de la demanda (para procurar el pleno empleo) y el Estado benefactor (para redistribuir el ingreso)".⁷⁵

Por esta razón se crearon una serie de medidas de política de rentas para evitar el crecimiento de los salarios y los precios. Pero estas medidas no fueron suficientes. A partir de la década de 1960 la tasa de inflación se aceleró de forma alarmante. La crisis fiscal y la depresión económica permitirían la nueva relación del Estado y la sociedad civil.

En los años 1970 el keynesianismo fue el centro de las críticas de una nueva doctrina económica conocida como monetarismo.

⁷⁵ René Villareal, *La contrarrevolución monetarista*, México. Ed. Océano, 1984, p. 14.

Según los monetaristas, la única forma de reducir el desempleo sería disminuyendo su tasa natural mediante políticas en la franja de la oferta para favorecer el funcionamiento de las fuerzas del mercado, sin la participación del Estado. "...formulan que la expansión del crédito y el activismo del Estado no son efectivas para aumentar la producción ni el empleo...afirman la ineficacia de la política fiscal y monetaria para aumentar el empleo."⁷⁶

Por lo cual recomendaron una política monetaria restrictiva donde se requería de la contracción del gasto público y sobre todo en áreas subvencionadas como el seguro por desempleo, bonos para alimentación y ayuda a sectores empobrecidos, limitan la creación de la moneda, libran la tasa de interés y los precios de los mercados respectivos y "desregularizaron" la economía.

Con ello se daría campo libre a la iniciativa privada para evitar el subsidio con sus impuestos a los grupos de asistencia social y por tanto, la eliminación del Estado Benefactor. Se unen a esta política monetarista los llamados "supply-siders", economistas que al igual que los monetaristas coinciden en la eliminación del Estado benefactor, pero en contra de la regulación monetaria. Abogan por la vuelta al patrón oro, lo cual llevaría a que el crecimiento monetario estaría en relación con las reservas de oro del gobierno.

René Villarreal afirma que:

⁷⁶ *Ibidem*, p. 98.

... los objetivos políticos e ideológicos de la política económica de los monetaristas y de los supply-siders, no representa solamente un simple enfrentamiento con la teoría keynesiana, sino que 'aspira a conculcar', en una primera parte de implantación, y después a socavar y abolir, en una etapa final, las conquistas políticas... alcanzadas dentro del esquema de la democracia social y del capitalismo de economía mixta donde éste, con todas sus limitaciones y sus críticas, es un avance que no ha sido llevado hasta sus últimas consecuencias históricas ni en el ámbito de la teoría ni el de la práctica.⁷⁷

Entre 1979 y 1980 la economía estadounidense se deterioró aún más. En el ámbito internacional estas medidas se vieron apoyadas con los triunfos electorales de candidatos conservadores en otros países como Margaret Thatcher en Inglaterra, Joseph Clark, en Canadá o Menajem Beguin en Israel, donde se hicieron esfuerzos por declinar el Estado benefactor y toda regulación social que se venía dando desde la posguerra y como postulado para replantear el capitalismo. Estos planteamientos serían usados como base de los nuevos planteamientos del conservadurismo o neoconservadurismo y parte de la plataforma económica suministrada durante el periodo de Ronald Reagan.

A la par de estos acontecimientos emerge un pensamiento que va encontrando eco en una amplia gama de sectores y que permitió su articulación y organización al interior de los Estados Unidos: el pensamiento conservador.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 459.

Samuel Huntington, profesor de ciencias políticas en Harvard y antiguo asesor de la Casa Blanca en el conflicto de Vietnam junto con otros intelectuales y políticos constituidos en la "Comisión Trilateral"⁷⁸ publicaron un informe titulado "La gobernabilidad de las democracias" donde en la sección que trataba de Estados Unidos mencionó: el aumento de participación ciudadana (marchas, manifestaciones, movimientos de protesta y organizaciones con "causa"; un nivel de autoconciencia de los grupos: negros, chicanos, grupos étnicos blancos, estudiantes, mujeres; un incremento del sindicalismo entre los trabajadores y como resultado, "la reafirmación del igualitarismo como objetivo en la vida social, económica y política".

La esencia de la ola democrática de los setenta era un reto general al sistema de autoridad existente, tanto público como privado. [...] este reto se manifestaba en la familia, la universidad, los negocios, en asociaciones -tanto públicas como privadas- en la política, la burocracia gubernamental y las fuerzas armadas. La gente ya no sentía la misma obligación de obedecer a aquellos que antes había considerado superiores en edad, rango, posición social, pericia, carácter o talento. Y esto producía problemas para la gobernabilidad de las democracias.⁷⁹

Esto sería el principio de las ideas del pensamiento conservador.

⁷⁸ Esta comisión fue creada para favorecer la unión entre Japón, Europa occidental y Estados Unidos y hacer frente a una amenaza mayor para el capitalismo tricontinental frente al comunismo que se permeaba en los movimientos revolucionarios del tercer mundo.

⁷⁹ Howard Zinn, *op. cit.*, p. 414.

2.1 EL PENSAMIENTO CONSERVADOR.

El conservadurismo surge por vez primera como una organización política en contra de las ideas del Siglo de las Luces. Como obra política se desarrolla en Francia en 1790 con Edmon Burke. La doctrina conservadora británica y el Partido Conservador que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX siguieron las pautas de la democracia parlamentaria y constitucional. Con la Gran Depresión durante la década de 1930 y el desarrollo del programa de New Deal (liberal estatal y su apoyo en el keyniasismo) por el presidente Franklin D. Roosevelt en 1933, el conservadurismo estadounidense se convirtió en un movimiento político.

Atilio Borón menciona que la ideología norteamericana siempre se había movido dentro de los parámetros de la tradición liberal ya que las ideas propias de carácter conservador chocaban con la naturaleza del capitalismo norteamericano. "...el ideario conservador, con su énfasis en gradaciones y jerarquías, en la autoridad y estatus hereditario, la deferencia y la santidad de la tradición, jamás tuvo un impacto profundo en la sociedad norteamericana."⁸⁰

William Harbour⁸¹ presenta algunos puntos de orientación filosófica de esa corriente de pensamiento conservador, de orden feudal, donde se anuncia la permanencia del *status* y la oposición a los cambios, que diferían, como afirma Borón, de las condiciones bajo los que se

⁸⁰ Atilio Borón, *op. cit.*, p. 33.

⁸¹ William Harbour, *El pensamiento conservador*, Buenos Aires, Ed. Grupo editorial Latinoamericano, 1985, pp. 11-19.

constituyó Estados Unidos y la especificidad de su desarrollo capitalista.

- Dios está en el centro de todas las cosas. Dios es el fundamento divino de toda existencia, Dios y no el hombre es la medida de todas las cosas.
- Considera la naturaleza humana como parte fija del ordenamiento cosmológico de las cosas. La naturaleza humana es importante para pensar sobre la política y que la teoría política debe basarse en una considerada adecuación a la naturaleza. Ésta pone límites a la importancia y alcance de la política, a lo que el gobierno puede hacer con la condición humana.
- Existe un ordenamiento moral absoluto del universo.
- Subraya la incapacidad del hombre para reorganizar la sociedad de acuerdo a visiones utópicas, por lo que rechaza la revolución como estrategia para producir una gran creación del hombre y la sociedad.
- Postula que la existencia del hombre y la sociedad está fundada en Dios y por tanto, debe ser un requerimiento esencial de la buena sociedad para un adecuado ordenamiento entre ambos.
- Debe mostrar cómo organizar la vida política de las sociedades para proteger sus valores básicos. Los individuos más calificados, pertenecientes a una aristocracia natural, deben conducir una sociedad.

- La estructura social favorece el localismo, las relaciones sociales en pequeña escala y la descentralización de las instituciones políticas.

Estas ideas no fueron adoptadas, ya que los norteamericanos se "aferraron a un mito", al del capitalismo de pequeños propietarios y de mercados competitivos y era acorde con la sociedad capitalista existente. Ellos no tenían una vinculación con las clases dominantes sino únicamente con los intelectuales tradicionales.

De estas diferencias surge en la mitad de los sesentas un movimiento intelectual llamado neoconservador, que alcanza su pleno desarrollo en la década de los setenta y, se vuelca a plantear en "...términos concretos y reales la defensa del capitalismo monopólico -sin romanticismos, tal y como existe hoy día- y su proyecto hegemónico."⁸²

Este movimiento se formó por escritores, periodistas y académicos que pertenecieron a los círculos liberales y posteriormente a la nueva izquierda norteamericana, que vivieron el ascenso del socialismo, fascismo y comunismo y se proclamaron socialistas pero anti-estalinistas y que desencantados por la Guerra Fría se nombran "Refugiados de la Izquierda liberal"⁸³ para dar alternativas a las fallas presentadas por capitalismo y que posteriormente lo nutren de ideas para reformularlo.

⁸² Atilio Borón, *op. cit.*, p. 35.

⁸³ Atilio Borón menciona que la publicación *Newsweek* los nombró así.

Los miembros de este movimiento se conformaron de intelectuales como Daniel Bell, Nathan Glazer, James, Q. Wilson y Samuel P. Huntington, Seymour Martín Lipset, Jeane Kirkpatrick, Zbigniew Brzezinski, Robert Tucker, etc., que provenían de Harvard, Hoover's Institution de Stanford y otras prestigiadas universidades norteamericanas. También un grupo de editores y publicistas ligados a importantes instituciones educativas del país como Irving Kristol, Norman Podhoretz, Midge Decter y Daniel Kirkpatrick Moynihan, reconocidos por la opinión pública norteamericana.⁸⁴ Milton Friedman, David Stockman y Jack Kemp, que se vinculan con las prestigiadas universidades y con los hombres de negocios y de trabajo. Hombres intelectuales extranjeros, periodistas ingleses y miembros de las fuerzas armadas.

Todos ellos y a consecuencia de los acontecimientos dados principalmente por el caso Watergate, comenzaron a escribir artículos como respuesta crítica. Los neoconservadores, "...título dado por Lewis Acoser e Irving Howe en su libro *The Neo-conservatives: A view from the left*, [...] Hay quienes les llaman Liberal-conservatives..."⁸⁵ comenzaron a difundir sus pensamientos por los medios de comunicación y, al acercarse a las grandes corporaciones, les otorgan financiación para formar centros académicos, o los "Think Tanks" como se les llamó.

⁸⁴ Peter Steinfels, *cit. por*, Anilio Borón, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁵ Sergio Dueñas, *op. cit.*, p. 141.

The American Enterprise Institute, The Hoover's Institution on War, The Heritage Foundations, The Center for Strategic and International Studies of Georgetown University, etc., conformaron parte de los centros conservadores; y sus ideas se expandieron a través de sus propias revistas como: *Commentary*, *The Public Interest*, *Public Opinion*, *The Washington Quarterly* o *Policy Review*, *Encounter*, etc., y en otros medios de comunicación, como la TV y en artículos de revistas: *Fortune*, *Business Week*, *Time*, *Newsweek*, etc., entre otros.⁸⁶

Las ideas que el neoconservadurismo planteó partieron de los siguientes principios:

Primero, el neoconservadurismo hace un diagnóstico dramático de la situación de los Estados Unidos y del mundo occidental toda vez que *constata la existencia de una profunda crisis política* que se expresa en la creciente pérdida de legitimidad de los regímenes democráticos y de sus clases gobernantes [...] conflicto, que amenaza con destruir los legados más preciados de la civilización liberal. [...] y que reclama a gritos, correctivos rápidos y eficaces que impidan el suicidio de las democracias burguesas.

Segundo, [...] el origen del malestar actual no debe ser buscado en la economía sino en la cultura. Se trata de una crisis primordialmente moral y cultural, que ha tenido como resultado la fractura... ideológica verdaderamente única que había otorgado sentido a la empresa de construir la nación más poderosa del mundo.

⁸⁶ María Isabel Sen, "Los centros de pensamiento y las publicaciones conservadores en Estados Unidos" en Adolfo Borón, *op. cit.* pp. 339-346.

Tercero, la crisis política es agravada por una derivación de la crisis cultural. La gente exige demasiado del gobierno, que solucione muchos problemas y que lo natural sería que fuesen resueltos al margen de la acción gubernamental. Esto produce la "sobrecarga" del Estado y ahí se halla la incapacidad de brindar los satisfactores que a él se le reclaman y consecuentemente, su deslegitimación.⁸⁷

Borón menciona que estos hombres se relacionaron directamente con la clase política de los Estados Unidos, "la nueva derecha", y con ello lograron conjuntar sus intereses.

Se produce así, en el caso del neoconservadurismo, un vínculo orgánico, con una clase burguesa, que en una nueva fase de su desarrollo histórico, requiere definir sus intereses corporativos de forma tal que, sacrificándolos parcialmente, sea capaz de construir una voluntad colectiva nacional que la habilite para continuar siendo dirigente, a la vez que dominante.⁸⁸

Como bien menciona Borón los neoconservadores se allaron con los grupos del poder, como la fracción de la derecha, para conformar la "Nueva Derecha". Este grupo surge como una corriente de opinión conformado por una diversidad de grupos sociales, organizaciones políticas e instituciones religiosas que se identificaban con causas conservadoras y que cobraron fuerza política e ideológica, a fines de los sesenta y que a principio de los setentas, logran una coherencia organizativa. Se distinguen de la tradicional derecha por la intención de

⁸⁷ Tomados de los trabajos de Luis Maira y Peter Steifels, *cit. post.*, Borón, *op. cit.*, p. 42-44.

⁸⁸ Atilio Borón, *op. cit.*, p. 40.

pasar a una ofensiva ideológica que nunca se atrevieron a plantear los primeros.⁸⁹

Las organizaciones políticas más importantes fueron: el Comité Nacional de Acción Política conservadora (National Conservative Political Action Committee), el Comité para la Supervivencia de un Congreso Libre (Committee for Survival of a Free Congress) y la Unión Conservadora Americana (American Conservative Union). Estas asociaciones estaban en contra de la intervención estatal y contra los grandes negocios y sindicatos. Para difundir sus ideas hacen uso de empresas que utilizan correo directo, como la que menciona Patricia Eugenia Ríos, RAVCO (Richard Viguerie Company) para distribuir propaganda a sus representantes en el Congreso.⁹⁰

Los grupos sociales se conformaron por organizaciones en pro de la familia, en contra de la liberación sexual, el aborto y la homosexualidad: Comité Nacional por el Derecho a la vida, Save our Children Incorporation, Eagle Forum, y The National Conservative Research and Education Foundation.

La iglesia conformada por las sectas o grupos evangélicos, católicos y protestantes fundamentalistas identificados con los valores tradicionales de la familia y la moral. Se oponían a los derechos de las mujeres, la integración racial, el aborto y la planificación familiar, las

⁸⁹ Vid. Patricia Eugenia de los Ríos Lozano, *Ronald Reagan y la derecha en los Estados Unidos*, Tesis UNAM, 1982, p. 79.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 80.

guarderías públicas y en contra del humanismo secular, es decir, el casamiento y los hijos de los seglares, con la convicción de poseer la "verdad" y quien se apartara de ella circunscrito como aliado del demonio. Jerry Fallwell, el predicador más influyente y que transmitió sus mensajes por estaciones de televisión y creador de Moral Majority Incorporation (Mayoría Moral, Sociedad Anónima), Christian Voice (La Voz Cristiana), Religious Round Table (La Mesa Redonda Religiosa) entre otras.

Todas estas ideas se cristalizarían en el periodo de Ronald Reagan donde las estructuras económicas y sociales del país sufrieron cambios y donde el discurso ideológico del momento pretende dar respuesta a los problemas de la sociedad norteamericana.

2.2 RONALD REAGAN.

En este apartado se retomó el primer periodo de la Administración de Ronald Reagan y sólo el aspecto del discurso dado a la nación en cuanto a fortalecer la hegemonía y la conciencia ciudadana, por así considerarlo necesario para el objeto de este estudio y debido a que se ubica dentro de este marco espacial y temporal, aunque se muestre una perspectiva del periodo en general.

Ronald Wilson Reagan, candidato republicano a la presidencia en 1980, obtuvo una victoria que le convirtió en presidente de Estados Unidos de Norteamérica por dos periodos de 1981 a 1984 y de 1984 a 1988. Reagan nació el 6 de febrero de 1911, en Tampico, Illinois.

En 1932 se graduó en el Eureka College, institución protestante de ideología conservadora. Trabajó en la radio como locutor de deportes y firmó un contrato con la productora cinematográfica Warner Brothers en 1937. A lo largo de los siguientes quince años, participó en unos 50 largometrajes.

Su carrera como actor declinó en los años posteriores a la II Guerra Mundial, por lo que se interesó cada vez más por la política. Seguidor del Partido Demócrata y admirador de Franklin Delano Roosevelt, fue presidente del Screen Actors Guild (Sindicato de Actores Cinematográficos) durante algunos años. Su deslizamiento hacia el conservadurismo durante la década de 1950 y su ingreso en el Partido Republicano en 1962 se debió, aparentemente, a la desilusión que le produjo la burocracia gubernamental y a lo que consideraba la influencia comunista existente en su sindicato.

En 1966 fue elegido gobernador de California. Desde este cargo congeló los salarios de los funcionarios públicos, pero no logró obtener el apoyo legislativo para rebajar los impuestos o reducir el gasto público. Supo entender la importancia de los medios de comunicación para conquistar el apoyo popular.

Después de que Reagan intentara conseguir, sin éxito, la nominación por el Partido Republicano para las elecciones presidenciales en 1968 y 1976, la ola conservadora de 1980 le llevó a la victoria en los comicios celebrados ese año, otorgándole además una mayoría conservadora en las dos Cámaras: en el Senado y en el

Congreso. El 16 de julio de 1980, en la Convención de Detroit, fue declarado candidato a la presidencia por apoyo total del ala conservadora y al iniciar su campaña invitó a Irving Kristol a participar con él en la constitución de una Comisión política (Policy Comittee) donde simultáneamente participaron varios de los neoconservadores, los monetaristas y supply-siders para conformar las directrices de su proyecto.

En el discurso pronunciado en Chicago ante el Consejo sobre Relaciones Exteriores el 17 de marzo de 1990, "Paz y seguridad en los Ochenta" ⁹¹ se vislumbró la política internacional y social que acabaría adoptando debido a los acontecimientos que agravaron la situación internacional de los Estados Unidos: la toma de rehenes en la embajada de Teherán, la segunda crisis petrolera en 1979, la invasión de Afganistán por los Soviéticos, el descuido del poderío militar con referencia a sus adversarios, las revoluciones en Centroamérica, etc., y donde pidió que se restableciera la fuerza militar para estar prevenidos en contra de un ataque nuclear, el desarrollo de tecnología para ése fin y dotar a los trabajadores de las Fuerzas Armadas con una mayor calidad económica y de vida para su ejercicio; defender el prestigio de hegemonía ante las naciones que se habían enfrentado al embate comunista, y vencer el "Síndrome de Vietnam" en aras de preservar la paz.

La conducción de la política exterior norteamericana es, esencialmente, una tarea de administrar

⁹¹ Ronald Reagan "Paz y Seguridad en los Ochenta" texto integrado en Borón, *op. cit.*, p. 301-307.

efectivamente nuestros recursos -materiales, humanos y morales- e implementar políticas que utilicen estos recursos en la consecución de nuestros intereses nacionales. [...] Si se le dice la verdad, el pueblo norteamericano apoyará una política exterior que refleje su orgullo y su patriotismo, una política exterior que sea un mapa de nuestro gran futuro nacional, no un plan a plazos para la declinación de Estados Unidos. [...] Cuando comience nuestra recuperación nacional, ustedes serán testigos de un resurgimiento del espíritu no sólo de esta gran nación, sino de todos los pueblos oprimidos...⁹²

En 1981 comenzó una época, como lo define Juan José Hernández⁹³ "extremadamente conservadora" en la historia de los EE.UU. y con Ronald Reagan a la cabeza. Puso en práctica un programa de reducción de la tasa de crecimiento en el gasto federal, bajó los impuestos personales en 10% anual por un periodo de tres años y, con el fin de impulsar el ahorro, exoneró los primeros 2,000 dólares de intereses en las declaraciones de Ingreso conjuntas; la creación de empleos mediante la depreciación acelerada de la inversión en planta y equipo; un programa de restricción de las actividades de regulación del Estado en actividades sociales y económicas; liberó el control de precios sobre el petróleo; la no-intervención del dólar en la economía Internacional, una política librecambista levantando las barreras comerciales para otros países y leyes de exportación para el comercio internacional, entre otras.

⁹² *Ibidem*, pp.301-307

⁹³ Juan José Hernández Alonso, *Estados Unidos de América. Historia y Cultura*, España. Ed. Colegio España, 1995, p. 383.

Para garantizar la paz desplegó todas sus cualidades para convencer a sus compatriotas de los peligros del comunismo, por lo que instaló la política exterior de "mano dura" en la cual optó por un incremento del arsenal nuclear para defenderse del "evil empire" (Imperio del mal) de la Unión Soviética.

2.3 DISCURSO BÉLICO Y SOCIAL.

En su discurso "Paz y seguridad en los ochenta" advirtió sobre lo que posteriormente sería su política exterior y de defensa.

La mala noticia es que ahora nos enfrentamos a una situación en la cual nuestro principal adversario, la Unión Soviética, nos sobrepasa virtualmente en todos los aspectos de la fuerza militar [...] Un estado satélite de los soviéticos opera libremente a sólo 90 millas de nuestra costa; nuestras embajadas son el blanco de los ataques terroristas; nuestros diplomáticos han sido asesinados y medio centenar de norteamericanos se acercan al quinto mes de cautiverio en nuestra embajada en Irán. Todos hemos sido deshonrados y nuestra credibilidad de gran nación ha sido comprometida, por no decir otra cosa.

Nuestro escudo se ha oxidado. [...] El pueblo norteamericano no está preparado para echar al canasto de los desperdicios de la historia el sueño norteamericano, con todo lo que ello significa para nosotros y para los pueblos oprimidos de todo el mundo [...] Cuando digo que nuestra política exterior debe basarse en convicciones, hablo de nuestra creencia en los principios e ideales que hicieron de esta nación lo que es actualmente.

Debemos ejercer el liderazgo y señalar a otras naciones, particularmente a las del Tercer Mundo, la superioridad de nuestro sistema. [...] El comunismo es bueno para garantizar un trabajo vitalicio a los dictadores, pero es terrible para el desarrollo económico... La historia del éxito norteamericano

solía ser brillante, algo a lo que los otros pueblos aspiraban. Esta historia fue y puede seguir siendo el sueño norteamericano. Pero el mundo debe ver que nosotros todavía creemos en este sueño.⁹⁴

A finales de la década de 1960 comenzaron las negociaciones entre la Unión Soviética y Estados Unidos, conocidas como Conversaciones para la Limitación de Armas Estratégicas (SALT) acerca de la regulación de sus respectivos arsenales de armas estratégicas de largo alcance. Las negociaciones SALT I dieron como resultado, en 1972, una serie de acuerdos para limitar el tipo y composición del armamento nuclear de ambas naciones.

Ese mismo año se firmó un tratado prohibiendo las armas nucleares en la plataforma marítima y se ratificó un acuerdo ejecutivo (sobre ciertos sistemas ofensivos) para limitar el tamaño y número de sistemas de armamento específico. Las conversaciones SALT II se desarrollaron entre 1972 y 1979, pero el Senado de Estados Unidos no firmó el subsiguiente tratado, debido al deterioro de las relaciones EEUU-URSS.

El presidente Ronald Reagan canceló en 1981 las negociaciones preparadas para extender la prohibición de pruebas nucleares, alegando que la Unión Soviética no los había cumplido. Al asumir la presidencia Reagan planteó 4 objetivos principales en política exterior:

⁹⁴ Ronald Reagan, *op. cit.*, pp. 301-307

1. Restablecer la posición hegemónica de Estados Unidos en el ámbito mundial, basándose en rearme y recuperación económica;
2. Remplazar la política de distensión contra la URSS con la política de confrontación, caracterizada por presión económica, política y militar;
3. Seguir la política dura respecto de los conflictos regionales en el Tercer Mundo, visualizando a éste como área de confrontación Este-Oeste.
4. Fortalecer las alianzas, principalmente con Europa.⁹⁵

El elemento clave fue la superioridad militar y el rearme del país en contra de la "amenaza" de la Unión Soviética. Elevó el presupuesto de defensa del año fiscal 1980-81 de 1,300 millones a 171,400 millones y en 1982 a "...222 millones de dólares, cifra que representaba un total más elevado en tiempos de paz en la historia americana".⁹⁶ Elevó los arsenales nucleares y convencionales para adecuarlos a la nueva estrategia bélica y de política exterior adoptada en su gobierno.

⁹⁵ Sergio Duchas, *op. cit.*, p. 241.

⁹⁶ Arturo Borja, "Armamentos y política exterior", en *Estados Unidos-Perspectiva Latinoamericana*, México, CIDE, junio 1981, p. 62.

No obstante, de cómo menciona Rogelio Niebla⁹⁷ en el mensaje televisado vía satélite a todo el mundo que dio en el National Press Club, Washintong 18 de 1981 y que transcribe, de haber presentado un plan estratégico para la reducción de fuerzas convencionales y fuerzas estratégicas nucleares y conminar a la Unión Soviética para firmar acuerdos al respecto mediante 4 puntos principales que propuso.

La doctrina nuclear consistió en la Implementación de innovaciones tecnológicas con el fin de:

...descargar el primer golpe nuclear sobre las capacidades nucleares del adversario con el propósito de hacerlo inefectivo (contrafuerza de primer golpe) o de descargar dicho ataque después de haber resistido adecuadamente el golpe del adversario (contrafuerza de segundo golpe). Cualquiera de ambos tipos de contrafuerza implica la posesión de armamento ofensivo...⁹⁸

El rearme se dio en cuatro niveles⁹⁹: 1. Las fuerzas convencionales (Ejército, Marina y Fuerza Aérea), con el objetivo de mejorar el combate defensivo y ofensivo e incrementar su presencia militar en el mundo, principalmente en Europa, Extremo Oriente, Golfo Pérsico, Medio Oriente, América Latina y África. Para ello se

⁹⁷ Rogelio Niebla, *Ronald Reagan's Criminal Belicosity*, p. 35 Folleto proporcionado por la Biblioteca de El Colegio de México. Asimismo Niebla confirma que la Casa Blanca expidió un programa de 222 billones de dólares para el rearme y que al mismo tiempo, de los deseos de paz de los Estados Unidos, se construyó el primer Tridente y se ordenaba la manufactura en alta escala de armas o municiones nucleares. p. 21-28.

⁹⁸ José Miguel Insuza, "El uso militar del espacio", en Sergio Duchas, *op. cit.*, p. 246.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 246-251.

otorgó un incremento salarial al personal militar otorgando los fondos necesarios.

2. Las fuerzas nucleares estratégicas de Estados Unidos comprenden tanto elementos ofensivos activos como medidas de defensa pasiva, lo que se conoció como la "Tríada" nuclear norteamericana: bombarderos aéreos, submarinos y proyectiles Intercontinentales.

Reagan propuso la construcción de una flota de 200 bombarderos en sustitución de los B-52. Con respecto a los submarinos, se aumentaron los fondos para acelerar la producción del tridente¹⁰⁰, del que 24 misiles con cabezas múltiples podían hacer 92 blancos a una distancia de 6,500 kilómetros. En cuanto a los proyectiles intercontinentales, el proyecto del misil MX (misil experimental) que reemplazaría al Minuteman.

El ICBM estadounidense Minuteman (puesto que entró en servicio en 1961) y que utilizaba combustibles sólidos almacenados dentro del misil, podía lanzarse con un breve aviso y se ubicaba en silos subterráneos. El misil estadounidense X o MX (también conocido como Peacemaker), desarrollado en la década de 1980, se diseñó para transportar una gran carga explosiva y podía lanzarse desde una plataforma móvil.

¹⁰⁰ Según Zinn cada submarino Tridente costaba 1.5 mil millones de dólares y estos hubieran servido para financiar un programa quinquenal de vacunación de todos los niños del mundo. En Howard Zinn, *op. cit.*, p. 432.

A finales de la década de 1980, los 36 submarinos nucleares dotados de misiles balísticos de la Marina estadounidense contaban con 640 Poseidón mejorados y con SLBM Trident, cuyo mayor alcance proporciona al submarino una mayor maniobrabilidad. Esas naves englobaban un número creciente de submarinos mayores Ohio, cada uno de ellos con 24 misiles Trident; ICBM con bases en tierra y bombarderos tripulados formaban parte del Comando Aéreo Estratégico (SAC, Strategic Air Command) de la Fuerza Aérea de Estados Unidos, con 1.000 ICBM y 378 bombarderos.

Los silos subterráneos fijos albergaban tanto misiles Minuteman a combustible sólido como el nuevo sistema MX Peacemaker; éste último, que utilizaba un sistema de misiles de carga múltiple y estaba en principio diseñado para desplazarse entre un número de silos y así confundir al atacante potencial.¹⁰¹

En este rubro se encaminó a buscar los mejores sistemas de radar, y el desarrollo de un sistema defensivo especial que incorporó la tecnología láser para proteger el Centro de mando del arsenal nuclear norteamericano. El objetivo principal de los sistemas de defensa pasiva es detectar y vigilar la presencia amenazadora de misiles. Los mecanismos modernos de respuesta defensiva reúnen

¹⁰¹ Para las especificaciones de cada armamento se consultó Grupo Independent JPEG y Juan Álvarez Miranda *et al*, *Asesores, Microsoft Encarta Enciclopedia Program Manager*, U. S. A., C. D. 1993-2001. Véase también Rogelio Niebla donde menciona el armamento que los Estados Unidos construyeron en este periodo y el uso de armas biológicas. En Rogelio Niebla, *op. cit.*, p. 21-35.

información a partir de sofisticados sistemas de satélites, radar y una extensa red de personal de Inteligencia.

El NORAD (North American Aerospace Defense Command) Comando de Defensa Aeroespacial Norteamericano, organismo constituido por Canadá y Estados Unidos, que organiza la defensa pasiva aeroespacial norteamericana, ejecutó varios sistemas complejos y precisos entre 1950 y 1980, pero la mayoría vigilaba el arsenal de la Unión Soviética. En el NORAD¹⁰² se incluían el radar y el sonar, rayos láser, artificios ópticos de alta resolución con iluminación natural o artificial, y sensores magnéticos, térmicos, químicos y acústicos.

Semejante equipo puede estar localizado en tierra, en mar, en aviones o en satélites espaciales y, cuando se organiza como un todo mediante un control central para un conjunto específico de misiones, constituye un complejo defensivo.

El más importante de estos complejos es el Sistema de Alarma Avanzada de Misiles Balísticos (BMEWS, Ballistic Missiles Early Warning System), una red de radares de alarma y seguimiento con bases en Alaska, Groenlandia y Reino Unido. Este equipo podía detectar un misil a una distancia tan lejana como los 4.800 kilómetros y dar la alarma de un ataque sobre Estados Unidos con 15 minutos de antelación.

¹⁰² *Ibidem.*

3. Las fuerzas de despliegue rápido. (Rapid Deployment Force) que se armó con 200 mil hombres para actuar en casos de crisis en países del Tercer Mundo.

4. La Iniciativa de Defensa Estratégica¹⁰³: Iniciativa de Defensa Estratégica (Strategic Defense Initiative-SDI), programa estadounidense de Investigación militar para el desarrollo de un sistema defensivo de misiles antibalísticos (Antiballistic Missile - ABM), propuesto en primer lugar por el presidente Ronald Reagan en marzo de 1983. La administración Reagan se empleó a fondo para conseguir la aceptación de la IDS en Estados Unidos y por sus aliados en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN).

Tal como fue descrito en un principio, el sistema proporcionaría una protección total contra un ataque nuclear. El concepto de la IDS abría una nítida brecha en la estrategia nuclear seguida desde el comienzo de la carrera nuclear. Esa estrategia se basaba en el concepto de disuasión mediante la amenaza de la represalia. Más específicamente, el sistema IDS habría infringido el tratado ABM (Tratado sobre Misiles Antibalísticos) de 1972. Por ésta y otras razones, la propuesta de la IDS se vio criticada al sugerir un paso adelante en la carrera armamentista.

Desde la II Guerra Mundial se han utilizado gases como el lacrimógeno en guerras limitadas, por ejemplo en la guerra de

¹⁰³ Proyecto también conocido como "Guerra de las Galaxias".

Vietnam; también es empleado por la policía para reprimir motines. El uso de agentes más mortíferos, como el gas mostaza o nervioso, ha sido condenado por la mayoría de los países, aunque semejantes armas permanecen en arsenales y se cuenta con evidencias de que fueron utilizadas por Irak durante la Guerra Irano-iraquí, en la década de 1980, así como contra los kurdos del norte de su territorio.

El rearme de la Administración Reagan no sólo respondió a la óptica de estrategia militar sino al complejo militar industrial que resultó favorecido. La industria bélica se conformó por diversas corporaciones beneficiadas con este despliegue de fuerza militar y gracias al carácter oligopólico de la mayoría de las empresas, éstas determinaron los precios y percibieron grandes ganancias. "Se habla de un número de 10 mil compañías vinculadas a la producción de armamentos. De éstas, entre las más beneficiadas se encuentran: General Dynamics, Rockwell, McDonnell Douglas, Litton, Martin Marieta, Lockheed, Boeing, Gruman, Raytheon y FMC."¹⁰⁴

"A menudo la justificación de las invasiones estadounidenses ha sido la de 'proteger' a los ciudadanos."¹⁰⁵ El enorme presupuesto militar de Reagan provocó un movimiento nacional en contra de las armas nucleares. En la vanguardia de este movimiento se encontraban las mujeres. "...dos mil mujeres se reunieron en Washington, se dirigieron en manifestación hacia el Pentágono y

¹⁰⁴ Mario Dehesa, "Las dimensiones del rearme militar" *id. por.*, Sergio Dueñas, *op. cit.*, p. 255-256.

¹⁰⁵ Howard Zinn, *op. cit.*, p. 436. *Vid.* también James Petras y Morris Morley, *¿Imperio o República? Poderío mundial y decadencia nacional de Estados Unidos*, Ed. Siglo XXI, México, 1998, p. 19.

formaron un gran anillo a su alrededor [...] Ciento cuarenta mujeres fueron arrestadas...¹⁰⁶ En 1982 se manifestaron alrededor de un millón de personas en contra de la carrera armamentista.

El miedo a los accidentes nucleares llevo a considerar las centrales nucleares como un peligro para sus familias. El sentimiento antimilitarista se reflejó en la resistencia al reclutamiento.

Con la esperanza de intimidar esta oposición, la administración Reagan empezó a procesar a aquellos que se resistían al reclutamiento.¹⁰⁷ Interprete de los mitos de Hollywood, Ronald Reagan, desplegó todas sus cualidades para convencer a sus compatriotas de los clásicos peligros del comunismo.¹⁰⁸

Su política bélica se reflejó en la negación a la firma del Tratado SALT II, el embargo de grano a la Unión Soviética por la Invasión a Afganistán, las sanciones económicas a Polonia, las tensiones en Oriente Medio, la alianza con Israel, el problema árabe-israelí; el apoyo económico y militar a El Salvador y Nicaragua, la Invasión de Granada, etc., entre otras.

El discurso social que manejó la administración de Reagan se pudo observar desde su discurso de "Paz y Seguridad de los Ochenta", pero con mayor claridad se pudo apreciar en el "Discurso

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 447.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 450.

¹⁰⁸ Juan José Hernández Alonso, op. cit., p. 385.

de Toma de Posesión de la Presidencia de Estados Unidos” del cual reproduciré algunos párrafos.¹⁰⁹

...Estados Unidos se enfrenta a una afluencia económica de grandes proporciones. Padece una de las inflaciones más largas y continuadas de nuestra historia nacional. [...] A los que trabajan, se les niega la justa retribución por su labor mediante un sistema contributivo que minimiza los logros y evita que mantengamos una plena productividad. [...] ésta no ha seguido al mismo paso del gasto público. [...] El continuar esta larga tendencia es garantizar enormes trastornos sociales, culturales, políticos y económicos.

No es ninguna coincidencia que nuestros problemas presentes corran parejos con la Intervención y la intrusión en nuestra vida que son resultados de un crecimiento innecesario y excesivo del gobierno.

Es tiempo de que nos demos cuenta de que somos una nación demasiado grande para limitarnos a pequeños sueños. No estamos condenados... a una inevitable decadencia.

...comencemos una era de renovación nacional. Renovemos nuestra determinación, nuestro valor y nuestra fortaleza. Y renovemos nuestra fe y nuestra esperanza. Tenemos todo el derecho a soñar nuestros sueños heroicos.

Los que dicen que vivimos una época sin héroes... no saben dónde mirar [...] Son los empresarios con fe en sí mismos, los cuales crean nuevos trabajos, nueva riqueza, y oportunidad. Son los individuos y familias cuyos impuestos respaldan al gobierno y cuya ayuda voluntaria respalda a las iglesias, las organizaciones de caridad, la cultura, las artes y la educación. Su patriotismo es callado, pero profundo. Sus valores sostienen nuestra vida nacional.

¹⁰⁹ Discurso de Toma de Posesión de la Presidencia de Estados Unidos por Ronald Reagan el 20 de Enero de 1981. Texto integrado en Cuadernos Semestrales. Estados Unidos: perspectiva latinoamericana, No. 9, México, CIDE, pp. 333-337.

He usado las palabras 'son' al referirme a éstos héroes. Empero podría decir 'ustedes' porque me dirijo a los héroes de quienes hablo [...] Sus sueños, sus esperanzas y sus metas serán los sueños, las esperanzas y las metas de este gobierno. Dios mediante.

...me propongo eliminar los obstáculos que han retardado nuestra economía y reducido la productividad [...] Es tiempo de reavivar a este gigante industrial, de colocar al gobierno dentro de sus medios y de aligerar nuestra punitiva carga tributaria.

Nuestro país está en peligro, pero no hay que desesperar [...] de ustedes depende la suerte de América.

... los estadounidenses de hoy estamos dispuestos a actuar a la altura de nosotros mismos, dispuestos a hacer lo que sea preciso para asegurar la felicidad y la libertad para nosotros, nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos.

En cuanto a los enemigos de la libertad, los que son nuestros adversarios potenciales, les recordamos que la aspiración más alta del pueblo estadounidense es la paz. Negociaremos por ella, nos sacrificaremos por ella; no nos rendiremos por ella, ni ahora nunca.

Nuestra paciencia no debe tomarse en sentido erróneo [...] Cuando se requiera acción...actuaremos.

...tenemos que darnos cuenta de que ningún arma en los arsenales del mundo es tan formidable como la voluntad y el valor moral de los hombres libres.

Somos una nación que se rige por Dios, y creo que Dios ha tenido en sus designios que fuéramos libres. La crisis que encaramos hoy día [...] requiere de nuestro mejor esfuerzo, nuestra voluntad de creer en nosotros mismos y de creer en nuestra capacidad de realizar grandes obras; de creer que juntos, con la ayuda de Dios, podemos y habremos de resolver los problemas...

Y después de todo, ¿por qué no hemos de creer todo eso? Somos estadounidenses. Dios les bendiga...

Reagan prometió un nuevo comienzo y un liderazgo firme al pueblo norteamericano y así lo hizo. Atacó el estado de bienestar y la seguridad social, los impuestos al capital y los altos ingresos, la regulación estatal, el uso de la política fiscal como estímulo a la demanda, el posicionamiento del "gran gobierno".

Las restricciones a la iniciativa privada habían provocado una pérdida de la competitividad; la falta de liderazgo internacional había causado una situación de inseguridad nacional, por lo que apeló al "pueblo"; la crisis de la gran industria y el deterioro de las ciudades por la pobreza urbana habían ocasionado la ocupación de centros urbanos por los sectores más pobres y el abandono de los sectores medios de las ciudades a los suburbios habían creado descontento. Esto, aunado al subsidio de la agricultura, permitió que se dieran nuevas perspectivas con respecto a romper con los moldes anteriores y crear una nueva forma de vida.

Reagan apeló al nuevo y próspero individualista, que procedía del Oeste, se abrieron nuevos espacios a la iniciativa privada y se restablecieron un conjunto de valores tradicionales que habían sido dejado de lado durante el proceso de modernización de las décadas anteriores.

El capital financiero e industrial, los sectores medios enriquecidos, el nacionalismo extremo y el fundamentalismo religioso fueron los elementos para que la sociedad creyera en una "nueva" era, en un nuevo "comienzo". Para revitalizar la economía y

reducir la inflación manejó un proyecto económico que constó de cuatro objetivos:

- 1.- Reducción impositiva de la tasa de crecimiento real.
- 2.- Crecimiento monetario lento y sostenido para evitar la inflación
- 3.- Reforma regulatoria para quitar trabas a la inversión privada.
- 4.- Disminución de los gastos federales a excepción de los gastos de defensa, para reducir el déficit fiscal.¹¹⁰

Con la aprobación de la Economic Recovery Tax Act de 1981 hubo reducción de impuestos fiscales, que implicó la redistribución del ingreso favoreciendo a los sectores de más altos ingresos por los de menor ingreso.

...cada vez se deducía más a los cheques salariales de los pobres y las clases medias, pero cuando los salarios superaban los \$ 42,000 ya no se deducían más. Los que ganaban \$500, 000 al año pagaban los mismos impuestos a la seguridad social que los que ganaban \$50,000 al año.¹¹¹

Esto produjo una alta tasa de desempleo (11%) y un grave estancamiento a la economía, "...era una sociedad basada en clases en la que el 1% de la población poseía el 33% de la riqueza y una

¹¹⁰ Sergio Dueñas, *op. cit.*, p. 174.

¹¹¹ Howard Zinn, *op. cit.*, p. 430.

sociedad que poseía una subclase de 30 a 40 millones de personas que vivían en la pobreza.¹¹²

En cuanto a la política monetaria se restringió el volumen de moneda circulante, lo cual permitió el descenso inflacionario. La disminución de los gastos federales con la política de confrontación con la URSS creció en forma desproporcionada y las finanzas públicas no tuvieron equilibrio.

En respuesta al argumento de que la ayuda del gobierno no era necesaria, los gastos de salud y seguridad social quedaron en manos de las grandes corporaciones y de la ayuda que éstas les pudieran brindar. "...la economía' -una forma resumida de referirse a los beneficios de las corporaciones- se impuso a la preocupación por los trabajadores o los consumidores."¹¹³

Las consecuencias de los recortes presupuestarios alcanzaron hasta a los sobrevivientes de Vietnam. "...se privó a 350, 000 personas de los beneficios de la seguridad social por Incapacidad física o mental [...] más de 16 millones de estadounidenses se quedaron sin el seguro médico, que a menudo iba asociado al hecho de tener empleo."¹¹⁴

¹¹² *Ibidem*, p. 455. *Vid.* también James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, p. 89.

¹¹³ *Ibidem*, p. 426.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 428.

El empobrecimiento fue general, pero afectó en mayor proporción a las clases bajas, los negros, los hispanos, las mujeres y los jóvenes.¹¹⁵ La pobreza vino acompañada de violencia familiar, crimen callejero y droga. La segregación de raza y clase se hizo ver en la educación.

Se dejaron de administrar fondos federales para las artes, "En Nueva York dos teatros históricos de Broadway fueron derrumbados, para dejar sitio a un hotel de lujo de 50 pisos..."¹¹⁶ Los recortes presupuestarios desencadenaron huelgas en todo el país. Los propietarios de casa que estaban sin trabajo dejaron de pagar sus hipotecas, los ciudadanos negros se levantaron en protesta. "El índice de desempleo entre jóvenes afroamericanos habían sobrepasado el 50% y la única respuesta de la administración Reagan a la pobreza era la construcción de más cárceles."¹¹⁷ La población latina del país aumento en la misma proporción que la población afroamericana (12%), y la política los afectó seriamente.

La idea de los salvadores se incorporó a la cultura estadounidense más allá del fenómeno político. El sistema de control se infiltró con suma complejidad en los sistemas de votación, laboral, Iglesia, familia, escuela y de los medios de comunicación. El 1% de la nación

¹¹⁵ El número de personas pobres en los principales centros de población creció de 5.7 % en 1970 a 43% en 1987. En James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 452.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 453. Petras y Morley afirman que debido a la asignación de recursos en áreas de gasto militar, expansión corporativa y el rescate de instituciones financieras entre otras generaron la desarticulación de la clase trabajadora lo cual llevó a un aumento de los delitos y la respuesta del gobierno a este hecho fue construir más prisiones. James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, p. 116.

poseía una tercera parte de la riqueza, el resto se distribuyó en el 99% de la población, lo cuál creó enfrentamiento entre razas y clases. Estos recursos que la élite acaparó llevaron a la población al enfrentamiento.

Con la retórica del "pueblo" el gobierno representó los intereses de los estadounidenses y enarboló símbolos como la bandera, el patriotismo, la democracia, el interés nacional, la defensa nacional y la seguridad nacional como eslogan de la cultura estadounidense.

Los acontecimientos de la Guerra de Vietnam y el Watergate desencadenaron la revuelta de los sectores de población que suponían dominados y apareció un radicalismo en su contra. El objetivo fue la restauración para contrarrestar la incertidumbre y la alineación presentada. El *establishment*, compuesto por ejecutivos, generales, y políticos; decidieron mantener la unidad nacional en donde el gobierno representa a todo el pueblo y el enemigo está en el extranjero, donde los desastres económicos y la guerra deben ser corregidas por este núcleo.

Al mismo tiempo, el enemigo interno se controló por la lealtad de miles de personas a las que se les otorgaron pequeñas recompensas para que el sistema siguiera funcionando, personas que tenían empleo y de alguna forma privilegiadas, se convirtieron en guardianes del sistema y formaron alianza con la élite: los intelectuales, los propietarios, los contribuyentes, los trabajadores especializados, los profesionales, los funcionarios del gobierno, etc.

En los años setenta y ochenta... tuvo lugar un... aumento en el número de crímenes [...] Saltaban a la vista los contrastes entre la riqueza y la pobreza, la cultura de la posesión y el frenesí publicitario. También existía una feroz competencia económica en la que la violencia legal del estado y el robo legal de corporaciones se veían acompañados por los crímenes ilegales de los pobres.¹¹⁸

Se gastaron miles de millones de dólares en la construcción de rascacielos de acero, en armas de destrucción, en pagos de sueldos exorbitantes a los profesionales de la guerra por sobre la construcción de parques o el pago a artistas, escritores o trabajadores. Debido a los experimentos militares y la codicia militar se descuidó,

El agua que bebía la gente, el aire que respiraba, las partículas de polvo de los edificios donde trabajaba, habían sido contaminados -en silencio y a lo largo de los años- por un sistema desesperado por crecer y obtener beneficios que no había tenido en cuenta la seguridad y la salud de los seres humanos.¹¹⁹

En suma, Reagan optó por el incremento del arsenal nuclear de los Estados Unidos como única medida política de conciliación con la Unión Soviética y como medio de contrarrestar la competencia con esa nación contra la carrera armamentista, que a su juicio había propiciado una inseguridad nacional y un peligro en contra de la nación.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 481.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 481.

Para conseguirlo instó a la ciudadanía a recuperar la moral de una gran potencia mundial, tanto al exterior como al interior, con el florecimiento de la economía, así como con la recuperación de los valores tradicionales del individuo por sobre la colectividad, la familia por sobre la unión libre o el divorcio, la posición de la mujer como parte importante de la familia pero no en igualdad de condiciones, el desarrollo tecnológico ante el descuido del medio ambiente y la demostración de fuerzas de poder con la carrera armamentista, que lograrían de este país una "gran nación".

En Reagan confluyeron "...el pensamiento religioso fundamentalista y los invertebrados temores nacionales que consideraban al comunismo la bestia negra del "American Way of Life".¹²⁰

¹²⁰ Juan José Hernández, *op. cit.*, p. 385.

CAPITULO 3

BLADE RUNNER

Contrariamente a lo que se imagina la mayoría de la gente, los estudios no son empresas de espectáculos. En tanto que filiales de coproducción cuya razón de ser es la obtención de beneficios su papel consiste en aportar dividendos a los accionistas.

NED TANEN¹²¹

3.1 CONTEXTO DE LA PELÍCULA.

El cine estadounidense lo producen, distribuyen y explotan un gran número de empresas. Se trata de las *majors* (majors companies) o los estudios que ejercen el control sobre la economía del cine norteamericano. Ubicados en Hollywood y en su periferia durante los años 1910 a 1920, los estudios se establecieron en lo que hoy es el centro de Los Ángeles, California.

Sobre estos terrenos, las majors han acumulado una inversión inmobiliaria por un total de mil millones de dólares, que incluyen edificios de oficinas, zonas de estacionamientos, estudios de grabación, estudios de rodaje y construcciones destinadas a efectos especiales.¹²²

¹²¹ Ned Tanen presidente de los estudios "Universal" en 1984. *Sight and Sound*, 1984, *cit. post.*, José Añegros, *El dinero fácil de Hollywood*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000, p. 25.

¹²² Según declaraciones de las majors en 1993. *Ibidem*, p. 29.

En 1908 se conformó la Motion Picture Patents Company (MPPC), conjuntando las 16 patentes de tecnología para producción y exhibición de películas cinematográficas y con la exclusividad de la compañía Eastman Kodak para la provisión de película virgen. "A esto se le denominó "The Trust" (monopolio o cartel)...buscó controlar cada segmento de la industria y...estableció un sistema para otorgar licencias y cobrar las respectivas regalías..."¹²³

En 1910, la MPPC integró a los distribuidores concesionados en una sola entidad corporativa: la General Film Company, con el fin de impedir la competencia extranjera, aunque incluía a empresas como Pathé, Méliès y Gaumont, las únicas que podían competir con el mercado estadounidense.

Con la monopolización comenzaron a surgir grupos independientes para impedirlo con una legislación antimonopolios, sobre todo de países europeos a los que no se les permitía la entrada de sus producciones. Sin embargo, esto no tuvo éxito debido a la 1ª. Guerra Mundial de 1914-1918 cuando el cine estadounidense se constituyó en el principal mercado.

De 1916 a 1926 la industria norteamericana se concentró en unas pocas empresas que controlaban la producción, distribución y la exhibición: Fox, MGM, Paramount, Warner Brothers, Columbia, Universal y United Artists. Con la unión de éstos estudios se conformó

¹²³ History of motion picture. "Early growth of the film industry" en *Enciclopedia Británica*, 2002, Edición en CD-Rom, p. 3.

en 1922 la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), con William Hays al frente y con cargo político en la Administración de correos (Postmaster General) y que sirvió de enlace de los intereses corporativos de la cinematografía estadounidense frente al gobierno.

Con la entrada de Estados Unidos a la II Guerra Mundial se dio una competencia para que las burocracias gubernamentales pudieran ejercer control sobre la industria,¹²⁴ sin embargo, el control fue negociado de manera que hubiera por un lado, una conveniencia política, y por la otra, ganancia económica.

La MPPDA se constituiría en la actual Motion Picture Association of America (MPAA) con Jack Valenti a la cabeza, manejaría la industria; y la American Film Marketing Association (AFMA) que reúne a la mayor parte de las empresas independientes (no afiliadas a las majors) de producción y distribución cinematográfica.¹²⁵

En el transcurso de los años ochenta y comienzos de los noventa se producen confrontaciones financieras por el control de Hollywood, en las que se enfrentan grupos de comunicación, bancos, empresas de televisión y fabricantes de electrónica.

¹²⁴ La Oficina de Información de Guerra (Office of War Information) creada por Roosevelt en 1942 y encabezada por Elmer Davis en Nueva York, en 1942; la oficina Buró de Asuntos Cinematográficos (Bureau of Motion Picture Affairs) y la Oficina de Censura (Office of Censorship), en Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood goes to War*, The Free Press, 1987, p. 58.

¹²⁵ www.mppda.org y www.afma.com visitadas el 15-XII-03.

Joel Auëgros dice que el control de Hollywood por capitales ajenos a la Industria proviene desde casi el Inicio del mismo, "La lucha de los primeros independientes contra el Trust Edison o la introducción del sonoro necesitaron enormes inversiones. "Los capitales necesarios fueron movlizados por los bancos de la costa este. Desde los años treinta éstos mantienen una posición dominante dentro de las empresas de Hollywood."¹²⁶

También este autor señala dos grandes periodos de recomposición de Hollywood:

MAJORS	AÑOS SESENTA	AÑOS 1980-1990
WARNER	1969 NATIONAL KINNEY SERVICE	1989 TIME WARNER
PARAMOUNT	1966 GULF + WESTERN	1994 VIACOM
UNIVERSAL	1968 MCA	1990 MATSUSHITA 1995 SEAGRAM
FOX		1986 NEWS CORP
MGM	1969 TRACINDA	1991 CREDIT LYONNAIS
COLUMBIA		1989 SONY

El cambio producido en 1960 se debió a la internacionalización de los productos culturales estadounidenses y el creciente incremento de los televisores en los hogares de Estados Unidos. Las películas y la televisión norteamericana estaban en expansión.

¹²⁶ Joel Auëgros, *op. cit.*, p. 26.

A finales de los años sesenta, en un contexto de crisis en Hollywood y de creciente internacionalización de una televisión en plena expansión, la pequeña pantalla parece haber tomado el relevo del cine en la hegemonía estadounidense sobre los medios de comunicación.¹²⁷

Este periodo fue de diversificación de las empresas cinematográficas. El periodo de los años ochenta experimentó una recentralización de las empresas cinematográficas en su sector de origen. Para 1971, 45% de los norteamericanos poseían un televisor de color, el 73 % de los espectadores tenía entre 12 y 29 años y la asistencia semanal al cine desciende considerablemente.¹²⁸ Para 1972, la televisión por cable (HBO) y para 1975, la aparición de las video caseteras Sony Betamax en Estados Unidos.

Para 1977, el mercado de video caseteras se amplió y lanza el formato VHS. Las ventas de ese año ascienden a 250,000 aparatos.¹²⁹ Para 1980, el 80 % de los norteamericanos tienen televisión a color, las video caseteras alcanzan ventas de 500,00 aparatos y 12 millones de ventas de cintas vírgenes.¹³⁰

La competencia representada por la televisión, el video y los medios digitales permitió que la audiencia del cine perdiera terreno sobre la programación de la televisión. A la par, el mercado japonés

¹²⁷ Flichy P., *Las multinacionales del audiovisual*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 214.

¹²⁸ Bertrand Tavernier y Jean Pierre Coursodon, *50 años de cine norteamericano*, T. 11, Ed. Akal, 1997, pp. 106-108.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 123-125.

era el fabricante y distribuidor de alta tecnología en sistema de televisores y video caseteras que se suministraron en todo el mundo, colocándose la hegemonía japonesa y con los Estados Unidos el manejo de las telecomunicaciones.

La oleada de adquisiciones, fusiones y absorciones de las majors se orientó a construir grupos multimedia integrados, en la medida de incorporar todos los servicios: venta y distribución de discos y medios electrónicos; la venta y distribución en el mercado de video; la distribución de programas y películas para la televisión por cable y satelital y la compra de salas de cine.

Las compañías cinematográficas se vieron en problemas de déficit comercial por lo que algunas se declaraban en quiebra y otras eran absorbidas por otras grandes empresas. Kirk Kerkorian, propietario de Metro Golden Mayer desde 1969, vendió 24 % de su participación y se da una fusión con United Artists, comprada ésta última por Transamérica en 380 millones de dólares, transformándose en MGM/United Artists Entertainment.

El magnate petrolero Marin Davis compró las acciones de FOX por 700 millones de dólares. Coca-cola compró Columbia por 700 millones de dólares. JVC, distribuidor de video caseteras, invirtió 100 millones en una nueva compañía: Largo Entertainment con lo cual "...la

mayor absorción de una compañía japonesa provocó estupor y un amplio sentimiento de xenofobia."¹³¹

Posteriormente Sony, primer fabricante japonés de videos, compró Columbia Pictures por 3.4 billones de dólares.

La Inversión de Sony era gigantesca, pero tenía sentido [...] la derrota de video doméstico Betamax frente a VHS enseñó a Akio Morita, Presidente de Sony... que no es rentable vender magnetoscopios sin un amplio stock cinematográfico o visual. [...] compra que proporcionaría a Sony un rico catálogo para sustentar el lanzamiento de nuevos equipos de disco compacto, la estrategia era correcta: en los 2 años sucesivos la venta subió de casi 3 millones a 6.5 millones.¹³²

Al comenzar la década de los ochenta, los estudios obtenían el 80% de sus ingresos de la exhibición en cines y el 20% de los mercados subsidiarios de video y televisión. Al final de la década... el porcentaje de la exhibición en salas ha descendido al 30% mientras los mercados subsidiarios representan ahora el 70%.¹³³

Conjuntamente surgieron producciones Independientes, donde su actividad versa desde producción de film para su explotación en video hasta las que se convirtieron en grandes compañías: Orion, Tri-Star y Cannon, por ejemplo, que compitieron con las majors, no en igualdad de circunstancias, o se asociaron con ellas para utilizar su red de distribución.

¹³¹ José Luis Guarnier, *Historia del cine americano. Hollywood 1961-1992*. V. 111, Barcelona, Ed. Laertes, 2000, p. 235.

¹³² *Ibidem*, pp. 166, 235-236.

¹³³ *Ibidem*, p. 232-233.

José Luis Guarner afirma que las transacciones y la transformación de los estudios tuvieron como consecuencia la "despersonalización de los productos". "El *look* Inconfundible que, en otro tiempo, poseían los films MGM, Warner o Fox, por ejemplo, se esfuma completamente a lo largo de los ochenta."¹³⁴ El motivo lo relaciona con el cambio o el nuevo papel que juegan los nuevos ejecutivos que representan a los estudios, ya que dice que los magnates Warner, Mayer, Zanuck como copropietarios del estudio tenían una mentalidad empresarial que los comprometía con las decisiones tomadas sobre qué filmes hacer.

... los presidentes de los estudios de hoy no son más que ejecutivos de alto nivel, empleados de lujo responsables de una gestión ante los financieros o las corporaciones -de los dueños- que les contrataron¹³⁵

Estos hombres, que podían ser removidos sin ningún miramiento, eran banqueros, abogados, economistas editores, agentes que sólo tuvieron vida breve al frente de los estudios. Menciona como ejemplo a Ned Tanen, que se mantuvo 10 años frente a Universal y luego pasó a Paramount; y el caso de David Puttnam, productor Inglés que marcó las nuevas estructuras de poder en Hollywood, tanto por las producciones costosas así como por la cotización excesiva de los artistas; las producciones hechas lo más apresuradas posibles para la recuperación inmediata de la inversión y el favorecer a productores de origen inglés: "... el costo promedio de un film había aumentado

¹³⁴ *Ibidem*, p. 169.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 169.

FALLA DE ORIGEN

FALTA LA PÁGINA

85

En este rubro se encuentran las series de *Rocky*, de John G. Avildsen (1976), *Rocky II* (1979) Sylvester Stallone, *Rocky III* (1981) Sylvester Stallone, *Rocky IV* (1985) Sylvester Stallone y *Rocky V* (1990) John G. Avildsen; la serie *Rambo: first blood* (1982) Ted Kotcheff, *Rambo: first blood Part II* (1985) George P. Cosmatos, *Rambo III* (1988) Peter McDonald; la serie *The Terminator* (1984) James Cameron, *El exterminador, Terminator 2: Judgment day* (1991) *Terminator 2: el día del juicio*; *Robocop* (1987) Paul Verhoeven; la serie *Superman* (1978) de Richard Donner, *Superman II* (1980) de Richard Lester y Richard Donner, *Superman III* (1983) Richard Lester, *Superman IV* (1987) Sydney J. Furie; y la serie de *Raiders of the Lost Ark* (1981) Steven Spielberg, *Los cazadores del Arca perdida*, e *Indiana Jones and the Temple Of Doom* (1984) Steven Spielberg, *Indiana Jones y el templo de la perdición*, *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) Steven Spielberg, *Indiana Jones y la última cruzada*¹³⁹; los westerns y thrillers.

Personajes como Rocky Balboa y John Rambo se vuelven íconos del superhombre que ganarían las batallas de América que los soldados estadounidenses habían perdido.

Su héroe por excelencia sería el totémico Sylvester Stallone, reencarnado del simpático *underdog* Rocky Balboa, en el correoso John Rambo [...] El éxito... había tocado una fibra sensible en la América de

¹³⁹ Los datos de las películas se obtuvieron en www.mpa.org/moviematings/search/index.htm bajado el 16-XII-03.

Reagan, ansiosa de fuerza tras el débil mandato de Carter.¹⁴⁰

Douglas Brode¹⁴¹ menciona que estos héroes, después de la elección de Ronald Reagan, evocan actitudes patriotas. "En Superman II (1980), Christopher Reeves siempre lleva las barras y estrellas por delante; en Rocky IV (1985), Stallone se envolvía literalmente en la bandera americana."

Segundo, las películas de "tecnofantasia", donde productores como Steven Spielberg y George Lucas tendrían un papel importante para despegar con el laboratorio de efectos especiales. En este rubro sobresalió Spielberg con películas como *Raiders of the Lost Ark* (1981) *Los cazadores del Arca perdida* y el serial de Indiana Jones, donde el héroe al estilo cow boy lucha contra el mal para bien de la nación. *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982) *E.T. EL Extraterrestre*, filme que representó la recaudación más importante: "Universal: gracias a E.T. el estudio obtiene unos ingresos equivalentes al 30% de la recaudación total del año".¹⁴²

George Lucas, con La trilogía de *La guerra de las Galaxias (Star Wars) The Empire Strikes Back* (1980) *El imperio Contraataca* y *Return of the Jedi* (1983) *El retorno del Jedi*, donde los personajes y sus aventuras están por debajo de la profusión de los

¹⁴⁰ Jose Luis Guarnier, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴¹ Douglas Brode, *Las películas de los años 80's*, España, Ed. Paidós, 1993, p. 9.

¹⁴² Bertrand Tavernier, *op. cit.*, p. 131.

efectos especiales. La influencia de estos dos hombres propició la saga de las películas más notorias de fantasía de la década. "Spielberg no se limitó a ser un artesano de la fantasía. Al igual que Lucas acabaría por crear una verdadera fábrica de fantasías..."¹⁴³

Robert Zemeckis, colaborador de Spielberg, realizó la serie de *Back to the Future* (1988-1990) *Regreso al Futuro*, *Who Framed Roger Rabbit?* (1988) *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*; Tobe Hooper quien dirigió *Poltergeist* (1982) o Joe Dante quien dirigió *Gremlins* (1983), entre otras.

Tercero, la comedia donde el autor comenta que éste cine fue "...puro escapismo, de evasión absoluta, de Inconciencia generalizada [...] Y en ese contexto donde el ruido es más importante que el ingenio, donde la acción tiene más peso que la reflexión, donde la apariencia cuenta más que la sustancia..."¹⁴⁴ y es por ello que lo califica como el declive de la comedia.

No obstante es aquí donde se puede observar que películas como *Arthur* (1981) de Steve Gordon, *Arturo el soltero de oro*, *Lost in America*, (1985) de Albert Brooks, *Perdido en América*, *Fatal Attraction* (1987) de Adrian Lyne, *Atracción fatal* o *Wall Street* (1987) de Oliver Stone, donde se aprecia la sociedad del momento.

¹⁴³ José Luis Guarnier, *op. cit.*, p. 185.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 188.

Dentro de este contexto cinematográfico se encuentra *Blade Runner*¹⁴⁵ (1982) del Director Ridley Scott. *Blade Runner* está catalogada como género de ciencia-ficción. Aunque no están claramente definidos los límites de este género, pues se dice que es un sub-género del cine de aventuras, sí se contempla que su aparición se debió al género literario y que el cine lo ha enriquecido al incorporar elementos particulares.

La ciencia-ficción, según la enciclopedia,¹⁴⁶ se ocupa de sucesos que aún no han tenido lugar, ofreciendo un análisis racional de sus causas y consecuencias. La ciencia-ficción aborda los efectos que los cambios producen sobre las personas en particular y sobre la especie humana en general. Sus temas van entre el mundo del futuro, los viajes a través del espacio o el tiempo, la vida en otros planetas y las crisis generadas por la tecnología o la presencia de criaturas y entornos extraños.

El género de la ciencia-ficción fascinó a los cineastas desde los primeros días del cine.¹⁴⁷ La mayoría de las películas de ciencia-ficción son adaptaciones de novelas o cómics. A diferencia de la

¹⁴⁵ Ver ficha técnica aneja al final.

¹⁴⁶ Grupo Independent JPEG y Juan Álvarez Miranda *et al*, *Asesora, Microsoft Encarta Enciclopedia Program Manager*, U.S.A., C.D. 1993-2001.

¹⁴⁷ La primera muestra de cine fantástico, si bien no puede considerarse ciencia-ficción propiamente dicha, fue *Le voyans dans la lune, El viaje a la luna* (1902), del cineasta francés Georges Méliès. El fondo movimiento expresionista alemán produjo en el cine dos obras maestras: *El gabinete del Doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene, y *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang. A partir de 1960 las películas de ciencia-ficción se centraron ante todo en las aventuras espaciales, cosechando un éxito sin precedentes hasta la fecha.

literatura, la ciencia-ficción cinematográfica se preocupó principalmente por crear monstruos alienígenos, lo que propició el nacimiento de un género conocido como cine de terror.

Las películas basadas en seres de otros planetas, criaturas mutantes, o humanas carentes de alma, eran por lo general melodramas estereotipados. Entre los temas más frecuentes en la ciencia-ficción cinematográfica figuran la falibilidad de los científicos, la urgente necesidad de cooperar en el ámbito internacional contra posibles invasiones extraterrestres, la hostilidad de la gente hacia cualquier criatura extraña y los aspectos perversos de la tecnología.

Autores como Joan Bassa y Ramon Freixas definen al cine de ficción no como un subgénero sino un género que debe ser reivindicado como categoría Intelectual y sin negar su relación con el cine Fantástico. Por otro lado, hacen una recopilación de las principales definiciones del género y llegan a la conclusión de que para una aproximación más certera se deben tomar en cuenta tres factores: lo verosímil, lo mítico, y la ciencia; ya que la adhesión de películas a éste género tiene en común su heterogeneidad. Así definen ciencia-ficción como:

... inscrito en lo Fantástico, comporta una irrupción de lo Imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá en ambos supuestos, un rol mítico.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Joan Bassa y Ramon Freixas, *El cine de ciencia ficción*, España, Ed. Paidós, 1993, p. 31.

En la década de los sesenta y particularmente desde 1968 el cine ciencia-ficción en Estados Unidos estuvo marcado por los acontecimientos de los movimientos radicales acaecidos, así como la guerra de Vietnam. La película *The planet of the apes*, (1968) Franklin J. Schattner, *El planeta de los Simios*, portaría un discurso un tanto radical pues presenta una serie de valores casi subversivos. Stanley Kubrick con *2001: Odyssey Space* (1968) *2001: Odisea del espacio*, donde se muestra un análisis dialéctico de la "realidad" y *Nigth of the living dead* (1968) de George A. Romero, *La noche de los muertos vivientes*, donde se ofrece una parábola de la lucha del hombre por la supervivencia en una sociedad deshumanizada.

En los setenta y ochenta las películas tuvieron grandes batallas en el espacio, extraterrestres, juegos de video o alienígenas que invaden el planeta, regreso del futuro, guerra termonuclear mundial, entre otras más. Películas como *Star Wars*, Guerra de las Galaxias de George Lucas, *Alien* (1979) *Alien el octavo pasajero* de Ridley Scott, *War Games* (1982) *Juegos de Guerra* de John Badham, *Tron* (1982) *Star Trek IV: The voyage home* (1986) de Leonard Nimoy, *Star Trek IV: el viaje a casa*, *Back to the Future* (1985) de Robert Zemeckis, *Regreso al Futuro*; son algunos ejemplos.

Blade Runner tuvo dos versiones: Ridley Scott, director de la película, presentó la primera versión de película *Blade Runner* (1982) con la voz en off de Deckard (Harrison Ford) de un monólogo interior donde se plantea que ya no ejerce su trabajo de *Blade Runner* por considerarlo como "asesino" o "cazabonificaciones" y un

final feliz, donde se observa a Deckard y Rachel (Sean Young) abandonando la ciudad oscura y desapareciendo. Ésto se eliminó en la siguiente versión. Diez años después se estrenaba en los cines *Blade Runner. The director's cut* (1992) *Blade Runner, La versión del director*, tal y como supuestamente había previsto Ridley Scott que fuera la obra total.

En esta versión se eliminaron las voces en off, anteriormente incluidas al personaje de Harrison Ford, y el final feliz. Por otra parte, se introdujo la imagen de un unicornio, al parecer de otra película, aunque, la obra quedó prácticamente igual a excepción de éstos cambios.

La película, originalmente, tenía esas modificaciones; sin embargo, los productores¹⁴⁹ consideraron que el argumento no era comprensible y el mensaje era fuerte, por lo que le obligaron a introducir la voz en off y un final feliz para matizar el intranquilizante final. Hampton Fancher¹⁵⁰ expresa lo siguiente:

Aunque escribí el primer guión y tenía un crédito como productor de la película, deserté durante la preproducción — ya había llevado demasiadas reescrituras y me desligue del proyecto. Sabía que *Blade Runner* excedía del presupuesto asignado¹⁵¹ y

¹⁴⁹ Los productores Michael Deeley e Ivor Powell de Warner —Columbia, Ladd Company y Sir Run Run Shaw productora asociada.

¹⁵⁰ Hampton Fancher, escritor del guión original, cit. pos. Periódico El Nacional, Suplemento dominical, un artículo de Lance Loud, *Los secretos de Blade Runner*, México, 1993, pp. 12-15.

¹⁵¹ Alan Raymond reportero asignado por la cadena ABC para hacer un documental sobre la película dice que fue un alto presupuesto, que inicialmente se le habían asignado 20 millones de dólares y que excedió en tres veces ese presupuesto. *Ibidem*, p. 12.

estaba atrasada en relación a lo programado, y que hacia el término de la postproducción Ridley Scott había perdido poder sobre el film y los dueños habían agregado una narración en off y le habían adosado un final 'por siempre-felices'. No he pagado 32 millones de dólares para ver una obra Incomprensible.¹⁵²

Murray Chapman¹⁵³ dice que en las funciones de preestreno se le calificó de ambigua. "...*Blade Runner* fue juzgada como demasiado oscura y ambigua". Carlos Bonfil menciona:

El año 1982 era, para el público estadounidense y para la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood, el año de E.T. (Spielberg). La visión pesimista del futuro propuesta por *Blade Runner* era un riesgo comercial y una refutación de las idílicas ensañaciones del reaganismo. Las 'mejoras' Impuestas por los productores buscaban un filme aséptico, menos 'confuso' y en donde la plataforma (lo verdaderamente Impugnador) no distrajera.¹⁵⁴

Michael Deeley, sin embargo, parecía preocupado por la viabilidad comercial de la película – él quería una suerte de 'Flash Gordon en el Cine Negro'. Yo percibí un ambiente de preocupación.¹⁵⁵

La película se basó en la novela de Phillip K. Dick,¹⁵⁶ **Do Androids Dream of Electric Sheep?** (1969)¹⁵⁷, *¿Sueñan los*

¹⁵²Expresó uno de los productores del film. Bertrand Tavernier y Jean Pierre Coursodon, *op. cit.*, T. II p. 962.

¹⁵³Murray Chapman, *cit. pas.*, Werner Faulstich, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁴Carlos Bonfil, *Blade Runner, la versión del director* en Periódico La Jornada, Sección Cultural, 1993, p. 27.

¹⁵⁵Alan Raymond, en Lance Loud, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁶ Nació en Chicago en 1928, pero pasó la mayor parte de su vida en California, donde se desarrolla la mayor parte de sus historias. Respecto a títulos concretos, quizá los más conocidos sean *Ubik* (1969) y, sobre todo, *El hombre en el castillo* (1962), ambos centrados en el tema de los

androides con ovejas eléctricas? Aunque la película es más una versión libre que una adaptación, se retoman los personajes (y no todos) y algunas partes de la novela, así como el motivo central, pero la versión filmica es completamente distinta a la novela.

Algunos ejemplos a mencionar son los siguientes: En la novela se nos habla de una guerra mundial que ha provocado un desastre ecológico. Nadie recuerda las causas de la guerra y nadie sabe quién la ganó. Los animales se extinguieron, la sociedad se degradó. En la película no se habla de una guerra pasada.

Uno de los problemas que más afectó a la población fue la muerte súbita de casi todos los animales durante la guerra. Nadie pudo hacer nada y a ningún gobierno pareció importarle. A causa de esto, una extraña convención social se ha extendido entre estos últimos terrestres: tener animales. Fuera de los apartamentos, cada familia tiene una especie de jardín con su propio animal; el status crece dependiendo de la cantidad de animales de la especie que queden, de su belleza y de su tamaño.

universos alternativos. La primera trata de los últimos sueños de un hombre que aún no sabe que su cuerpo ha fallecido y que aún no ha alcanzado la muerte cerebral. Es el universo alternativo de nuestra propia realidad mental en un duro enfrentamiento con nuestro subconsciente y con la misma muerte. En una dirección diferente. El hombre en el castillo plantea la vida cotidiana en los Estados Unidos desde una perspectiva original: Alemania ganó la Segunda Guerra Mundial.

¹⁵⁷ Philip K. Dick, *Do androids of electric sheep?* United States of America, Ed. Del Rey Book, 1996, p. 244. La versión consultada está en inglés, aunque del autor hay otras obras en versión española, ésta no se encontró.

En la película sólo se hace referencia de manera secundaria y en tanto pista para encontrar a los replicantes. La novela pretende fijarse en la decadencia hacia la que se dirige la humanidad, incapaz de vivir por sí misma, dependiente de mecanismos ajenos a su propia naturaleza para obtener sensaciones que debería poseer cualquier ser humano de forma natural.

La sociedad de la película sufre una decadencia mayor a todos los niveles. Los seres humanos de *Blade Runner* no tienen aspiraciones (salvo, sí acaso, Tyrell) ni conviven con otros seres humanos. La sociedad parece detenida, todo se mueve por inercia. Los personajes también están planteados de manera diferente en la novela y la película. Werner Flausslich dice con respecto a esto lo siguiente.

Por lo que respecta a las fuentes, *Blade Runner* es mucho más autónoma de lo que quisieran aceptar muchos críticos. Partes importantes de la historia, así como el motivo central, se basan en la novela de Philip K. Dick... aunque Scott dejó fuera de la película amplias partes del libro; por tanto no se puede hablar de una 'adaptación' fílmica.¹⁵⁸

En el artículo de Lance Loud "Los secretos de *Blade Runner*",¹⁵⁹ con los comentarios que hacen cada una de las personas que participaron en la producción, se deja entrever que el trabajo de Ridley Scott se encuentra en toda la película, desde la creación de la escenografía, la elección de los lugares de filmación y los artistas

¹⁵⁸ Werner Flausslich, *op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁹ Lance Loud, *op. cit.*, pp. 12-15.

participantes (Incluidos los extras), hasta el decorado de cada escena y de los objetos necesarios para la realización del film.

Ridley Scott ¹⁶⁰ nació en Shields, Northumberland, Inglaterra, el 30 de noviembre de 1937. Pasó tiempo en Londres, Cumbria, Gales y Alemania antes de regresar al noreste de Inglaterra para vivir en Stockton-on-Tees. Sobresalió en diseño gráfico y pintura en el Colegio de Arte de West Hartlepool, talentos que luego se convertirían en elementos clave de su estilo cinematográfico, y estudió en la Real Academia de Arte de Londres, donde completó su primera película.

Después de graduarse con honores, Scott recibió una beca de viaje a los Estados Unidos, donde obtuvo experiencia trabajando con los documentalistas laureados Richard Leacock y D.A. Pennebaker mientras trabajaba en Time Life. Al regresar al Reino Unido, se unió a la cadena de Televisión BBC como diseñador de producción y, en un año, llegó a dirigir muchos de los programas de televisión más populares de la red televisiva.

En 1967 se marchó para formar su propia compañía, RSA (Ridley Scott Associates), que pronto se convirtió en una de las empresas de producción de comerciales más exitosas de Europa, y subsecuentemente, agregó sucursales en Nueva York y Los Ángeles. Scott dirigió más de 3.000 comerciales, incluyendo el cautivante corto

¹⁶⁰ La biografía de Ridley Scott y los datos de sus películas fueron recopilados en varios sitios de Internet: www.Hollywood.com/Inc., www.hispavista.com/cine, www.filmoguis.com, www.mpa.org, www.cinefantastico.com/directo3.htm, www.warnerbros.com, consultados en el mes de diciembre de 2003.

de Chanel, "Share the Fantasy" y un memorable comercial de "Apple Computer" que salió al aire durante las finales del Super Bowl de fútbol americano en 1984. Su labor recolectó premios en los Festivales de Cine de Cannes y Venecia y fue laureada por el Club de Directores de Arte de Nueva York. RSA todavía posee gran reputación en el mercado global y representa a algunos de los directores más aclamados de cine y publicidad.

Scott saltó de la producción de comerciales al cine en 1978 con *The Duellists*, *Los Duellistas*, una saga sobre la guerra napoleónica que le obtuvo el premio del jurado en Cannes. Su segunda película, la impresionante obra de suspenso y ciencia-ficción, *Allen* (1979) *Allen, el octavo pasajero*, le permitió retratar cinematográficamente un posible futuro horroroso y le ganó un premio Oscar a los mejores efectos visuales. La siguiente película de Scott, la obra maestra del cine, *Blade Runner* (1982), protagonizada por Harrison Ford, todavía es considerado un hito de la cinematografía contemporánea. Nominada por la Academia¹⁶¹ por su dirección de arte y efectos visuales, se convirtió en la película más "joven" que ha sido honrada con su inclusión en los Archivos Nacionales de cine.

Luego Scott dirigió la fantasía *Legend* (1985) *Leyenda*, protagonizada por Tom Cruise; la película de suspenso urbano, *Someone to Watch Over Me* (1987) *La sombra del testigo*, con Tom

¹⁶¹ Obtuvo el Hugo Award for best science fiction film en 1982, el British Academy of Film and Television y el British Critic's Circle special technical award. *Cit. por*, Werner Faulstich, *op. cit.*, p. 125.

Berenguer; y la película épica e Intercultural de gánsteres, *Black Rain* (1989), con Michael Douglas y Andy Garcia.

En 1987 formó Percy Main Productions para desarrollar y producir largometrajes. Su primer proyecto, que él mismo dirigió, fue *Thelma & Louise* (1991), protagonizada por Susan Sarandon y Geena Davis. La película recibió cinco nominaciones de la Academia, incluyendo la primera nominación de Scott para el premio al mejor director, obtuvo el premio Oscar al mejor guión original, y ganó nominaciones de BAFTA (British Academy of Film and Television Award) para los premios a la mejor película y al mejor director. Luego Scott dirigió la épica histórica, *1492: Conquest of Paradise* (1992) *1492: La conquista del paraíso*, y *The Browning Version*, producida por Scott y protagonizada por Albert Finney y Greta Scacchi.

En 1995, con su hermano Tony (también un cineasta exitoso), formó Scott Free Productions, la cual produjo *White Squall* (1996), *G.I. Jane* (1997) *La teniente O'Neill*, *Gladiator*¹⁶² (2000) *Gladiator* y la taquillera continuación de *Hannibal* (2001), *Black Hawk Down* (2001) *Black Hawk derribado*, todas dirigidas por Scott, así como *Clay Pigeons* y *Where the Money Is*, la astuta comedia protagonizada por Paul Newman. Entre sus futuros proyectos está el drama histórico *Tripoli*, que transcurre en el siglo XIX, protagonizada por Russell Crowe y Ben Kingsley y que será dirigida por Scott.

¹⁶² *Gladiator* ganó 5 premios Oscar, Globo de Oro y el premio BAFTA y del Gremio de Directores, en <http://www.warnerbross.es/web/main> bajado el 17-XII-03.

La compañía también produjo la serie antológica de Showtime, laureada con el premio CableACE; *The Hunger*, adaptada de la película de Tony Scott de 1983, y la película para televisión de HBO, ganadora de un Emmy y un Globo de Oro, RKO 281, protagonizada por Liev Schreiber, quien interpreta a Orson Welles. Scott Free también fue productora ejecutiva de *The Gathering Storm*, para HBO, una película para televisión ganadora de un Emmy y un Globo de Oro, que retrata la vida de Winston Churchill.

Recientemente, Scott Free Productions firmó un contrato de desarrollo de dos años con el canal estadounidense CBS. Scott es codirector de la junta de Mill Film, una de las empresas de producción digital y postproducción más importantes de Londres. Fundada en 1987, cuenta entre sus logros su labor de efectos visuales en películas tales como *Shakespeare in Love*, *Babe: Pig in the City*, *Pitch Black*, *Cats & Dogs*, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, *Lara Croft: Tomb Raider* y docenas más. Mill Film fue laureada con un premio de la Academia por sus efectos visuales para la película de Scott, *Gladiator*. Scott también es codirector de la junta de Pinewood-Shepperton Holdings, Ltd., el estudio de Londres donde se filmó *Alien* y que provee a 42 estudios, escenografías y exteriores, más servicios de postproducción y apoyo laureados. Los hermanos Scott (como parte de un consorcio) adquirieron Shepperton Studios en 1995, que se fusionó con Pinewood estudios en el 2001. En reconocimiento a su contribución a las artes, Scott fue nombrado *Sir Ridley Scott*, caballero de la reina en enero del 2003.

Capítulo 4

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL DISCURSO DE RONALD REAGAN Y LA PELÍCULA BLADE RUNNER

4.1 PLANTEAMIENTO DEL ANÁLISIS.

La tesis central de Jacques Aumont en su libro "Análisis del film"¹⁶³ es que no hay un esquema "universal" de análisis. Éste puede realizarse desde la óptica estética, semiológica, psicológica, sociológica, histórica, etc. En términos concretos, plantea que cada film puede utilizar un esquema específico o una combinación de esquemas según sea necesario para la aproximación que el estudio requiera. Por otro lado, menciona que:

...la mirada que uno proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, esa imagen o parte de la imagen, en esa situación.¹⁶⁴

Sin embargo, también plantea que los análisis que toman referencias exteriores al film todavía causan controversia por no centrar el análisis total en el film. No obstante, menciona que para llevar a cabo un análisis de este tipo se debe estudiar el film para descomponerlo en elementos que se observen y permitan encontrar

¹⁶³ Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Ed. Paidós, 1990, pp. 311.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 19.

la representación socio-histórica requerida, dejando de lado elementos quizá estéticos que para el estudio en cuestión no sean importantes.¹⁶⁵

Como se expresó en el capítulo 1, la intención de este estudio es tratar de encontrar huellas que nos permitan un acercamiento al momento histórico de su producción, y en ese sentido poder presentar elementos dentro del film que permitan ese acercamiento. En la medida en que el estudio se centra en una aproximación histórica se hará una comparación del discurso fílmico con respecto al discurso que manejó Ronald Reagan en su mandato presidencial.

4.2 ESQUEMA DE ANÁLISIS.

Blade Runner ha sido analizada desde su perspectiva estética, por el gran manejo de imágenes, de luces, decorados, actores y tema. Esto le llevó a considerarse como película de culto, como la mejor cinta realizada, así como una de las piezas fundamentales de la ciencia-ficción contemporánea comparable con *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang o con *Odisea del espacio 2001* (1968) de Stanley Kubrick.

En este sentido, y considerando que la película contiene un manejo completo del lenguaje cinematográfico, obviaremos referirnos a su manejo estético, sólo se hará en los casos que así se considere

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 18-19.

necesario. El enfoque que se tomará es de carácter histórico, centrandolo a la película dentro del contexto histórico de la época de su producción y del discurso filmico proporcionado, y comparándolo con el discurso bélico y social de la época de Ronald Reagan.

De esta forma la lectura que se hará será la siguiente: los ejes temáticos de la película, como son el avance tecnológico, la violencia y la sociedad, lo cual nos lleva a la lectura histórica de la película y su comparación con el discurso bélico y social de la época. Y como segundo punto se hará una lectura cinematográfica de la historia, recurriendo a las películas que significativamente apoyen el contexto donde se incluye el film.

4.3 EL AVANCE TECNOLÓGICO EN BLADE RUNNER.

Desde el comienzo de la película, después de los créditos, hay una explicación escrita (prólogo) donde se nos informa que la tecnología ha llegado al grado en el cual el humano y la máquina (nexus) se confunden, pues, físicamente son iguales con la diferencia de que son más hábiles y con mayor fuerza física. La diferencia con los seres humanos estriba en que los nexus sólo viven 4 años y no tienen sentimientos. Sólo se puede reconocer a los replicos por la prueba de empatía Voight-kamp. La prueba que se le realiza a Leon y a Rachel para saber si son replicantes.

Este avance tecnológico ha permitido que la población de la tierra emigre a otros planetas mediante el uso de los replicantes en

actividades militares de defensa y colonización. La responsable de este avance tecnológico es la Corporación Tyrell. El film muestra una pirámide donde la punta la ocupa el Dr. Tyrell, dueño de la corporación. Desde ahí se observa toda la ciudad. En la escena donde se le hace la prueba a Rachel, podemos observar que hay un búho artificial que atraviesa el salón, Deckard pregunta si es muy caro a lo que Rachel responde afirmativamente. El espacio del mismo es de gran amplitud, con techos altos, figuras de gran tamaño y la mesa donde se sientan Rachel y Deckard para realizar la prueba es extensa, lo que representa el poder económico y la magnificencia del lugar.

En esta misma escena, se observa que es el único lugar donde se aprecia la luz solar y un gran ventanal donde se ve el cielo. Por contraparte, en la ciudad no se distingue el día de la noche, hay una oscuridad permanente y las únicas luces que se aprecian son las del "spinner", el vehículo volador de la policía y los anuncios de publicidad que tienen luz neón.

Los anuncios publicitarios tienen una constante dentro de la película. A lo largo del film hay un continuo bombardeo de marcas publicitarias. Coca-cola, Jovan, Atari, Atratron, Budweiser, Pan Am, Citizen, TDK, RCA, Koss, Polaroid, Solhitz, entre otras y las antenas parabólicas que se encuentran en las azoteas de los edificios.

La gran pantalla (anuncio parlante y móvil) con la presencia constante de la imagen de una japonesa que anuncia pastillas y

cigarros; y la insistente invitación a emigrar a las colonias. Está presente, en la lucha que se da entre Deckard y Roy, TDK. De igual forma, los objetos japoneses abundan en la película.

Como mencionamos anteriormente, en la pantalla gigante aparece constantemente una japonesa anunciando varias cosas. En la escena donde están J. F. Sebastián, Roy y Priss convenciendo al primero de que los lleve con Tyrell, aparecen unas figuras típicas de japoneses. En el departamento de Deckard, en la mesa hay un bonsai. Además que el personaje de Chew, el diseñador genético de ojos, es japonés, así como se observan los periódicos con escritura en japonés.

En la escena de la prueba a Rachel, cuando Deckard descubre que ella es replicante, Tyrell le informa que ella es un experimento, que no tiene fecha de caducidad. También le aclara que la meta de la corporación Tyrell es el comercio. Este comercio le permite invertir en la Bolsa, ya que en la escena donde Roy y J. F. Sebastián llegan a su dormitorio, Tyrell está haciendo unas transacciones. Tyrell dice: "66,000 acciones de Prosser y Ankopitch. Vende a Entrada Azul."

La figura misma de Tyrell es de autosuficiencia, solemne y sentencioso. De carácter fuerte, inteligente, controlador y con vestimenta conservadora y fina. En el ámbito visual, los planos en los que aparece son cerrados y ocupa el centro de la imagen.

En contraste con todo este desarrollo tecnológico el ambiente que priva en la ciudad es de suciedad, desencanto y de reacomodo del

desecho por el avance de la tecnología. Los grandes edificios de la periferia están deshabitados, el centro de la ciudad está atiborrado de gente, gente indigente y de clases marginales que no han podido emigrar a las colonias, pero que mediante los anuncios parlantes se les invita a alcanzar ese sueño y a vivir en un mundo limpio.

Con estos elementos que el discurso fílmico proporciona en cuanto al desarrollo tecnológico el mensaje resulta amenazante. Dentro del avance que implica el desarrollo tecnológico también implica riesgos. Riesgos ambientales, riesgos como sociedad, pues abre una brecha económica y social.

El beneficio es sólo para pocas personas. Tyrell representa al poder, el poder de las corporaciones, el que gobierna sobre la humanidad desde una pirámide, el edificio más alto de la ciudad. Visualmente podemos ver como la ciudad es una extensión de la pirámide. Tyrell representa los sistemas financieros, la ambición sin límites del poder, del conocimiento y el símbolo de progreso de la humanidad.

Ronald Reagan hizo alusión en su discurso de Toma de Posesión a los empresarios, los nombra "héroes" que crean trabajo, riqueza y oportunidades, a los que el sistema contributivo anterior "minimizó sus logros" y la productividad. También menciona que son éstos los que, con sus contribuciones fiscales, apoyan al gobierno, respaldan

de manera voluntaria a las organizaciones de cultura, artes, iglesia y ayuda caritativa.¹⁶⁶

De igual manera hizo alusión a los valores que comportan y la bandera del patriotismo "profundo" que enarbolan. Reagan apoyó a los industriales bajándoles los impuestos y delegando casi todas las áreas de acción federal en ellos.

Los dos únicos campos en el que el Estado Federal ejerce realmente un control son el de la alimentación y el de los productos farmacéuticos, sometidos a la poderosa Food and Drug Administration, y las operaciones de la Bolsa, sometidas a la vigilancia de la SEC o Security Exchange Comisión, en teoría mucho más severa que la Comisión Nacional Bancaria de otros países.¹⁶⁷

Volcados al comercio, los norteamericanos han hecho inevitable, de la tecnología, una religión sucedánea. Los expertos ocupan en ella puestos claves tanto en la política como en la industria, el comercio, las bellas artes o el arte de maquillarse. Pero se trata de expertos entregados íntimamente al beneficio de su empresa o de la empresa llamada Norteamérica.¹⁶⁸

El *Big Business*, como se le llamó, hizo eco de las grandes fortunas y los grandes negocios que se efectuaron en esa época.

...en los primeros años de los ochenta, de los formidables éxitos y fortunas aún más formidables de los Boesky, Tabor, Levine, Wigton Freeman,

¹⁶⁶ Vid. Capítulo II.

¹⁶⁷ Gerald Massadié, *La crisis del mito Norteamericano. Ráquiem por Superman*, México, Ed. Diana, 1993, p. 253.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 289.

Siegel y demás.¹⁶⁹ "El personaje que más dio de qué hablar en los ochenta fue Donald Trump, que vendió y edificó gran parte de Manhattan antes de que los japoneses pusieran sus garras en ella..."¹⁷⁰

La definición de corporación es la siguiente: "En el mundo anglosajón, el término coincide con el concepto de sociedad anónima de gran volumen, tanto de capital como de negocios, que suele enmarcarse en una estructura empresarial de conglomerado."¹⁷¹ Estas corporaciones dividen su capital en participaciones o acciones que compran individuos particulares; y a su vez, éstas se compran o se venden en mercados bursátiles.

Con respecto al manejo de las empresas dentro de la actividad financiera, podemos decir que:

De 1980 a 1985 aproximadamente, el volumen de negocios tratados en Wall Street se duplicó. En quince días, el total de las transacciones realizadas en Wall Street equivale en valor a la totalidad del comercio mundial anual. Y, a partir de 1982, los inversionistas de la Bolsa de Nueva York cobraron 50 millones de dólares, esto es la mitad de la deuda total de los PED, es decir, la quinta parte de la totalidad de la deuda exterior norteamericana.¹⁷²

Paradójicamente, desde finales de los setentas, Japón empezó a tener injerencia en la economía norteamericana.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 268.

¹⁷⁰ Douglas Brode, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷¹ Grupo Independent JPEG y Juan Álvarez Miranda *et al.*, *Asesoría, Microsoft Encarta Enciclopedia Program Manager*, U.S.A, 1993-2001.

¹⁷² PED. (Países en Vías de Desarrollo) Masasadié, *op. cit.*, p. 265.

A principios de los ochenta, Japón ya se había instalado en la producción de pequeñas series diversificadas, basadas más o menos en la amortización en un tiempo de las máquinas-herramienta, mientras que los norteamericanos, que no habían cesado de reforzar sus cadenas gigantes, se sorprendían ante la invasión japonesa.¹⁷³

En lo comercial y financiero, Japón se había convertido en la segunda economía del mundo occidental y el principal competidor de Estados Unidos. "En efecto, entre 1950 y 1980, en tan sólo tres décadas, Japón, con un crecimiento promedio de 8%, logró modificar su ubicación en el sistema económico internacional."¹⁷⁴

En el campo financiero, Japón ha conseguido convertirse en el acreedor más importante del mundo [...] La Internacionalización financiera de Japón se ha ido realizando a través de una estrategia dual de los bancos japoneses. Una inversión en E.U.A de 135 mil millones de dólares, por lo que asegura que Japón financia gran parte de la deuda del gobierno norteamericano. La penetración de los bancos nipones a través de la compra de instituciones financieras en el exterior o de la apertura de oficinas y sucursales.¹⁷⁵

Massadié¹⁷⁶ apunta lo siguiente:

¹⁷³ *Ibidem.*, p. 280.

¹⁷⁴ Sergio Dueñas, *op. cit.*, p. 311.

¹⁷⁵ *Ibidem.*, p. 313-314. *Vid.* también James Petras y Morris Morley *op. cit.*, p. 46. Se menciona que Japón controlaba 5 de los 10 bancos más grandes de California y controlaban el mercado de préstamos en un 25%, además de contar con el 10% de los activos de los bancos estadounidenses en todo el país.

¹⁷⁶ Massadié, *op. cit.*, p. 263. *Vid.* también James Petras y Morrison Morley, *op. cit.*, pp. 53-54. Los autores mencionan que la competitividad industrial estadounidense disminuyó en varios sectores de 1980 a 1990 y por contraparte, la participación de Japón y Alemania tuvo un crecimiento considerable.

... la gravedad de la crisis norteamericana no se debe exclusivamente a un déficit financiero, sino igualmente al hecho de que el instrumento mismo de la producción, es decir de la prosperidad norteamericana, está en decadencia o en trance de ser transferido al extranjero, esencialmente al Japonés.

Y agrega que para 1985, la tasa de inversiones norteamericana era menor, en menos de la mitad a la de Japón e inferior a la de Alemania.

Paralelamente, Japón compra de nueva cuenta secciones enteras de la industria y de las finanzas norteamericanas: de 1984 a 1987, sus inversiones en el extranjero pasaron de 48 a 130 mil millones de dólares, de los cuales más de la mitad son en títulos y bonos del tesoro norteamericano.¹⁷⁷

Massadlé también menciona que no se pueden calcular las pérdidas en materia de exportación norteamericana, desde que surgió Japón y otros países surasiáticos como potencias industriales. De igual manera afirma que la industria de la óptica y la fabricación de televisores fueron asfixiadas por los japoneses, aunque aún seguían aportando la tecnología a gran parte del mundo.

...pero se comprende mucho menos que los norteamericanos abandonaran la electrónica y la óptica a los japoneses. Todavía grandes proveedores de tecnología al resto del mundo, Estados Unidos conserva la ilusión forjada en los tres primeros

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 263. *Vid.* también James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, p. 50.

cuartos del siglo XX, la de su supremacía casi absoluta en tecnología.¹⁷⁸

Otro indicio de la época donde se inserta la película los podemos señalar con los anuncios publicitarios. Como se mencionó en párrafos anteriores, hay un bombardeo constante de los mismos; otra huella la encontramos en los televisores que aparecen en la calle y en el departamento de Deckard y en la escena final, cuando busca a Rachel.

"Murray Chapman hace notar que en la película no se encuentran menos de 29 logotipos de conocidas empresas y productos como forma de posicionarse en el mercado, de ANACO y Atari a Budweiser, Coca-cola y Marlboro, pasando por PanAm, Polaroid y Wakamoto"¹⁷⁹

En 1980, se da inicio a la venta del videodisco mediante dos sistemas: "...el disco óptico láser de Phillips (fabricado por Magnavox y Pioneer) y el sistema RCA que utiliza cabeza de diamante (fabricada por RCA pero también por Hitachi, Toshiba y Zenith)",¹⁸⁰ además de que en 1977 éstas mismas compañías había lanzado al mercado las videograbadoras con formato VHS.

En 1981, "Los ingresos de la Warner Communications aumentan 350% en relación con el año anterior, debido sobre todo al éxito del

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 276.

¹⁷⁹ Murray Chapman, *cit. por*, Werner Faulstich, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁰ Bertrand Tavernier, *op. cit.*, p. 119 y 125.

videojuego Atari.¹⁸¹ Y Coca-cola fue uno de los que compró los estudios Columbia por la cantidad de \$700 millones de dólares.

A partir de 1974, la compañía Western Union lanzó el primer satélite de difusión, el Westar I. En 1979, Warner-Amex lanzó The Movie Chanel, un servicio de pago transmitido por el satélite Satcom I. A partir de 1980, las empresas cinematográficas crean cadenas de pago por cable: Cinemax, HBO, de Time Inc., CBS Chanel de Disney (cadena cultural financiada por la publicidad), etc.

En el capítulo III se expuso el gran impacto de la televisión en Norteamérica y del número de aparatos que en ésta época cada norteamericano tenía. A partir de la década de los setentas la televisión se conformó como parte de la sociedad, los espectadores pasaban horas frente al aparato y se identificaban con lo observado. Massadiè cita un ejemplo con respecto a Michael Jackson, cuando hizo su aparición con un guante blanco, y cómo después en la calle se podía observar a varios jóvenes con un sólo guante blanco en la mano.

La publicidad juega un papel muy importante en el sistema capitalista. La televisión funciona básicamente sobre este presupuesto. "...la televisión sirve para difundir la publicidad, la publicidad sirve al comercio y el comercio es bueno para el país. Pues

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 128.

en Estados Unidos es casi un deber patriótico consumir los anuncios publicitarios.¹⁸²

4.4 LA VIOLENCIA.

La violencia en *Blade Runner* la percibimos desde el inicio de la película. En el prólogo se informa que los réplicas no pueden entrar a la tierra debido a un "motín" suscitado en las colonias, por lo cual, se crearon los escuadrones especiales de policías llamados "Blade Runners" cuya orden de tirar a matar, sin que esto fuera tomado como ejecución, sino como "retiro".

La ciudad que observamos inmediatamente después de la explicación escrita es violenta. La panorámica sobre la ciudad de Los Ángeles, convertida en una megalópolis, es de una inmensidad que desborda la pantalla. Llamadas que emergen de la ciudad, humos de vehículos y alcantarillas, el calor que recubre la atmósfera pesada, la lluvia constante, enormes edificios, una oscuridad que contrasta con las luces de los vehículos policíacos y con la luz neón de los anuncios.

La secuencia donde Holden es asesinado por Leon de dos disparos, al practicarle la prueba Voight- Kamp, le confiere a los réplicas una figura peligrosa, una máquina mortal y por tanto, violenta. El mismo aparato, un haz de luz es dirigido a la pupila del

¹⁸² Gerald Massadié, *op. cit.*, p. 172.

ojo y un disco queda adherido a la mejilla del sujeto, mientras un fuelle se dilata y se comprime, adquiere un aspecto violento.

La aparición de Gaff para llevar a Deckard a la oficina de Bryant es coercitiva, como también la aceptación de la orden de matar a los replicantes que llegaron a la tierra. Asimismo, cuando Bryant le enseña a los replicantes que se debe "esfumarse", muestra a éstos como las máquinas que fueron creadas para la lucha, el combate, la defensa y la colonización de otros planetas.

Deckard mismo, al ejercer su función de Blade Runner es violento, frío, implacable. La muerte de Chew congelado, cuando Leon y Roy lo visitan para llegar a Tyrell. La persecución de Deckard a Zhora, en un juego de fuerzas y que culmina con los disparos que le hacen, a la segunda, atravesar los cristales de los aparadores de las tiendas. La muerte de Leon cuando Rachel le dispara para salvar a Deckard. La muerte de Tyrell a manos de Roy y la de Sebastian. La muerte de Priss cuando se enfrenta a Deckard en el departamento de Sebastián.

Básicamente, toda la película tiene referencias hacia la violencia que termina con la muerte. Pero aquí llegamos a un punto donde se puede cuestionar acerca del arma que se usa en el film y que podría parecer algo poco útil o fuera de contexto dentro de una historia que nos refiere al gran avance tecnológico al que ha llegado la sociedad.

Los mismos Nexus representan el adelanto técnico, simbolizan el progreso hacia donde la humanidad camina, pero a la vez, representan el peligro que éste mismo avance representa para la sociedad. La imagen de los coches aéreos es otro ejemplo. Por qué entonces una arma de gran calibre en lugar de usar quizá una pistola láser como en la obra de Phillip K. Dick. Quizá, el arma puede mostrar el daño que puede ocasionar contra el ser humano.

Las balas que atraviesan el cuerpo de Zhora resaltan el desgarramiento del cuerpo visto a través del impermeable transparente; los disparos a Priss muestran el daño mortal que puede causar un artefacto creado por el hombre.

El discurso fílmico con respecto a la violencia en el film lo inunda de principio a fin. La prohibición de los replicantes, amotinados contra la tierra, simboliza a una sociedad que no permite, ni requiere a aquellos que luchan por una libertad que no es la misma que opera en su sociedad. Las conquistas a las colonias simbolizan a los países que, por no tener un avance industrial acelerado, cuentan con un mejor ambiente para vivir y además se les dota de tecnología para su funcionamiento.

Pero esto implicó una lucha para la conquista de las mismas. El Nexus Roy Batty representa el poder de la tecnología, al que se le teme por ser fuerte, frío e inteligente. En el enfrentamiento que

tienen Roy y Deckard, el primero le llama "hombrecito", lo cual implica una indiferencia hacia los seres humanos que considera inferiores con respecto a la grandeza de la fuerza bélica. Los replicantes son armas mortales que sirven para la conquista y la destrucción.

Howard Zinn refiere que en los años 70, el Tribunal había declarado inconstitucional la pena de muerte. Al tomar Ronald Reagan la presidencia, con William Rehnquist como Juez Supremo, se volvió a introducir la pena de muerte.¹⁸³

Ronald Reagan apeló, en su discurso de Paz y seguridad de los Ochenta, al pueblo norteamericano para poder llevar a cabo el rearme de la nación y garantizar la "paz". Aprovechó el secuestro de los empleados de la embajada norteamericana en Teherán para llegar al sentimiento de la gente. Promovió la "libertad" del pueblo estadounidense por sobre la dictadura que ejercía el comunismo de la Unión Soviética.

Asimismo, condena a los "enemigos" de la libertad como adversarios "potenciales" y que ponen en peligro la paz; por lo cual, cuando se requiriera de acción, "actuaremos". Y agrega, que deben demostrar su liderazgo y superioridad a los países del Tercer mundo.

¹⁸³ Howard Zinn, *op. cit.*, p. 424.

Reagan canceló las negociaciones para detener las pruebas nucleares, con el temor que comunicó al pueblo norteamericano de que la Unión Soviética los sobrepasaba en todos los aspectos de la fuerza militar. La carrera armamentista, basada en la aplicación de investigación y construcción de armas nucleares, fue espectacular.

El aumento al presupuesto militar confirma la actitud bélica de los Estados Unidos y el despliegue de poderío hacia los países del Tercer mundo le ayudaría a mantener el mito de su supremacía militar.¹⁸⁴

"Uno de los programas favoritos de la administración Reagan era el de Star Wars (Guerra de las Galaxias), en el que se gastaron miles de millones, supuestamente para la creación de un escudo en el espacio que detuviera en el aire a los misiles nucleares enemigos".¹⁸⁵

El enorme presupuesto militar de Reagan provocó un movimiento nacional en contra de las armas nucleares. En la vanguardia del movimiento pacifista estuvieron las mujeres que al manifestarse en el Pentágono fueron arrestadas. En las universidades americanas el descontento iba en aumento. Más de 60,000 norteamericanos firmaron *The Pledge of Resistance* (El juramento de resistencia) para tomar cualquier medida, incluyendo la desobediencia civil. "Con la esperanza de intimidar a esta oposición, la administración

¹⁸⁴ "...el gasto militar y los programas de la CIA en el mundo alcanzaron niveles sin precedente, facilitados por la satanización que hizo la Casa Blanca de jefes de gobierno vistos como hostiles a los intereses imperiales de Estados Unidos, en particular en Centroamérica y el Medio Oriente." James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁵ Howard Zinn, *op. cit.* p. 432. *Vid.* Capítulo II.

Reagan empezó a procesar a aquellos que se resistían al reclutamiento¹⁸⁶

Massadié menciona que al Interior de Estados Unidos se mantuvieron en manos privadas "...120 millones de armas de fuego, verdadero récord mundial, puesto que representa por término medio un arma por cada dos norteamericanos"¹⁸⁷ y agrega que, según investigadores de la Universidad de Tennessee, tres cuartas partes de estas armas eran para protección personal.

La encuesta también reveló que el índice de muertes por arma de fuego entre 1978 y 1983 alcanzó a 743 de los cuales 333 fueron suicidios, 50 homicidios, 12 muertes accidentales, 3 por causas indeterminadas y el resto cometidos por dos malhechores. Las medidas tomadas para restringir la venta de armas de fuego se vieron trunadas por el control que ejerció un grupo en el congreso, apoyando a National Rifle Association.¹⁸⁸

4.5 LA SOCIEDAD EN BLADE RUNNER.

La sociedad que presenta Blade Runner nos remite a la separación tajante de clases. Tyrell como científico, magnate financiero, creador y representante del poder, aunado a que vive en la punta más alta de la pirámide, el edificio más alto de la ciudad, y donde ésta se

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 450-451.

¹⁸⁷ Massadié, *op.cit.*, p. 145.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 145.

convierte en extensión de la ciudad, simboliza el control no sólo económico sino político.

A su lado se encuentra la fuerza policíaca, representantes de la ley, que son el punto más alto de la autoridad. Los Blade Runner son policías comandados por el Capitán Bryant, Holden y Deckard que cumplen las funciones de vigilar, controlar y mantener el orden en la ciudad. La policía es coercitiva y vigilante del orden preestablecido. Pero al mismo tiempo, protectora del mercado negro de animales artificiales. En la secuencia donde Deckard analiza la escama encontrada en el hotel de Leon y se dirige con Abdul para saber quién la compró, hay un tráfico de animales en extinción y un módulo de policía que presencia este suceso sin inmutarse.

En la escena, donde contemplamos la ciudad por primera vez, aparecen dos ojos. Uno enorme, por el que se ve la ciudad, y que invita o alude a verlo de manera crítica. El otro ojo, es un poco más pequeño, se distingue el ojo de Holden. Simboliza a la policía que todo lo vigila para que funcione según el orden social, en donde, se es libre en la medida en la que lo permite ese marco predeterminado.

Los que han alcanzado el sueño dorado de emigrar a las colonias son privilegiados. Por contraparte, los que no han alcanzado ese sueño son las clases marginales y los indigentes que habitan por todos lados; a los cuales constantemente se les invita a emigrar a las colonias y a realizar su sueño de vivir cómodamente y en un ambiente limpio.

Las clases marginales compuestas por una multitud de latinos, árabes, orientales, anglo-punks, hippies, krishnas, negros, judíos, se arremolinan en el centro de la ciudad, produciendo una importante sensación de atiborramiento, indiferente a lo que le rodea, y en especial, indiferencia por la gran cantidad de indigencia que hay en las calles.

Los replicantes (esclavos), seres que se crearon para los trabajos de colonización, exploración y lucha por la conquista de las colonias, además de utilizarlos en diversas actividades sustituyen la fuerza laboral de una sociedad. Ésta es totalmente individualista y lo percibimos porque está carente de relaciones entre los individuos.

Deckard representa al héroe que se enfrenta contra el mal. Vive solo en el piso 97 de un edificio. Sale al balcón de su departamento con una copa en la mano y se asoma a la ciudad que está solitaria, vacía y asfixiante en medio de esas grandes construcciones. Sebastián vive solo en el edificio Bradbury, como ingeniero genético y se fabrica amigos de juguete con los cuales acompaña la soledad que priva en su departamento. Tyrell vive solo en su pirámide.

Las mujeres de la película son Rachel, Zhora y Priss. Zhora es una mujer sensual que trabaja en el bar de Taffey Lewis, ubicado en un barrio bajo. El anunciante del espectáculo donde se presenta Zhora le dice al público: ¡Vean como la hace gozar! La serpiente que antaño

corrompió al hombre. Ella simboliza el erotismo de la mujer, y al mismo tiempo, es condenada por la sociedad. Es Inmoral y lujuriosa. Es la diversión mundana, es el sexo que con tal libertad se ejerce y que es reprochado por los nuevos valores de la sociedad.

Priss, fabricada como modelo de placer para entretenimiento en las bases militares, es símbolo de placer sensual y al mismo tiempo, peligrosa. Y por último, Rachel, la replicante que desarrolla sentimientos y que se enamora de Deckard. La mujer que es el experimento de Tyrell. La mujer que le cuestiona a Deckard acerca de si su trabajo es positivo y a la que Deckard le procura protección. En la escena donde se realiza la prueba hay una pregunta referida a una mujer desnuda y Rachel responde que si quiere saber si es réplica o lesbiana. En otra parte de la película, Deckard le obliga a Rachel a decirle que lo ama, que lo desea, se aprecia un juego de fuerzas en el que Deckard domina.

Sin embargo, la contraparte es representada por los replicantes, en los que se establece una relación de pareja: Roy y Priss. Cuando Deckard mata a Priss, Roy la besa, expresa el dolor de haberla perdido. Se aferran a sus recuerdos, representados por las fotografías, como en el caso de Leon y Rachel. Las fotografías representan los recuerdos de una sociedad, de una familia. Éstos se les implantan como único medio para poder controlarlos. Para que lo creado no se salga de lo establecido. Pero además con el fin de implantarles un mundo falseado, irreal.

Por último, es una sociedad que comporta un patrón religioso. Dios es el creador del artefacto más sofisticado. Dios representado en la figura de Tyrell, que ha creado su obra tecnológica perfecta. El enfrentamiento de Roy con Tyrell, en donde éste último, reclama a su creador, la perfección que le hizo soñar: la vida. Tyrell lo llama "hijo prodigo", hijo predilecto. Roy lo llama "Padre". Tyrell se autonombra "Dios de la biomecánica" y desilusionándolo de que el mundo creado es solamente eso, una creación, una ilusión. Dios impone los límites.

Reagan en su discurso de Toma de posesión aludió a la crisis que enfrentaba su gobierno. Les dijo que la Intervención del gobierno en el desarrollo económico, era el motor por el que iban directo a la decadencia. Les incitó a la renovación nacional, al valor, fortaleza, y fe. A no dejar los sueños heroicos que habían forjado la nación.

Les dijo que la nación está en peligro que de ellos depende la suerte de América. El individuo es el que sostiene la vida nacional, el futuro de la libertad y de las familias. La nación que se rige por Dios y Dios ha decidido que sea un país libre.

Reagan al bajar los impuestos y eliminar los subsidios de la seguridad social creó los elementos para que la población sufriera la pobreza. Massadé afirma que el hambre había desaparecido prácticamente de los Estados Unidos en 1970, gracias a la asistencia

social federal. En 1981, los cupones de comida (Food Coupons) redujeron en 19 millones el número de beneficiados.

La administración eliminó de un plumazo 12 millones de dólares de ayuda alimenticia, privando así casi a un millón y medio de niños de la única comida consistente, que según las autoridades norteamericanas, toman al día: la que se les había servido en la escuela.¹⁸⁹

El aumento de las personas que quedaron sin hogar fue alarmante. La gente vivía en las calles y los refugios, que desde la Gran depresión se habían dejado de ver, volvieron a surgir. El paisaje urbano tuvo un drástico cambio.

El espectáculo desmoralizador de la gente que duerme en las bancas públicas cuando hace buen tiempo, en los sótanos cuando hace frío, y para la que los municipios han abierto refugios (que tampoco se habían vuelto a ver desde la Gran Crisis), constituye un rasgo nuevo del paisaje urbano en Norteamérica.¹⁹⁰

La depauperización de Norteamérica trajo consigo la disminución del poder adquisitivo del trabajador norteamericano. A los que más ganaban, menos impuestos, mejores ganancias. Aunado a esto, la inmigración causó un elemento explosivo en la sociedad norteamericana.

Los suburbios de grandes ciudades como Los Angeles, San Francisco y Miami se han vuelto casi

¹⁸⁹ Massadié, *op. cit.* p. 60.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 62. *Vid.* también James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, pp. 111-114. Coinciden en que las políticas desregulatorias y las reducciones en el presupuesto social transformaron las ciudades importantes de Estados Unidos en lugares de pobreza e indigencia.

Intransitables para cualquier norteamericano medio. Guerras de bandas –cuyos miembros, armados con metralletas Uzi, tienen a veces menos de diez años-, asaltos a mano armada y otras violencias, sin hablar, naturalmente, del intenso tráfico de droga, han creado una situación que todo mundo allá, empezando por la policía, está de acuerdo en reconocer como malsana.¹⁹¹

La sociedad comenzó a adoptar el proyecto individualista de la época por la búsqueda del mayor confort intelectual, del dinero y del placer. “La aparición en... la cultura norteamericana de una expresión cuya formulación, por demás simplista, alcanzó un éxito inmediato: The Me Generation, la generación del Yo.”¹⁹²

El prestigio de Donald Trump o Ahmet Ertegun, dos de los más famosos financieros de la época, marcaron las costumbres de los norteamericanos del “Be with It” (estar con, ir con la corriente) de ser popular y aunado con “Adjust and be positive” (ajustarse y ser positivo) que dominó el psiquismo individualista de la época. “El *laissez faire* de rigor en el Big Business prevaleció finalmente sobre las costumbres corrientes, con un asombro de provocación, si no es que con un fuerte matiz de exhibicionismo.”¹⁹³

Lo anteriormente citado, junto con el Star System ayudado por los hacedores de imagen (Image Makers), penetró con la ayuda de las redes electrónicas, no solamente en el ámbito político sino en el

¹⁹¹ Maasadiq, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹² *Ibidem*, p. 71.

¹⁹³ *Ibidem*, pp. 73-74.

inconsciente colectivo norteamericano. "A fin de cuentas, los presidentes más populares no siempre fueron los más eficientes, sino los que ante todo derrocharon optimismo e inocencia; en aproximadamente medio siglo sólo hubo tres: Roosevelt, Kennedy y Reagan, éste último hasta 1987."¹⁹⁴

El norteamericano experimenta una necesidad constante de proyección de su ideal, que encuentra tanto en la representación de la felicidad sin paliativos que la publicidad televisiva receta cada cuarto de hora sin provocar la mínima protesta --sin contar la de algunos intelectuales de poca audiencia-- como en las Disneylandias y en la Reaganlandia.¹⁹⁵

Por contraparte, este individualismo desencadenó una marcada soledad.¹⁹⁶ El individuo solitario se aferró a salidas falsas como paliativo para su soledad. El alcoholismo y la drogadicción se extendieron en Norteamérica. "El bar permite igualmente irrumpir la soledad, por la familiaridad que se ha establecido entre el dueño y los clientes habituales. [...] la forma continental del alcoholismo comporta igualmente un aspecto social."¹⁹⁷

Y no solamente eso, las ciudades de igual manera, aunque contradictoriamente llenas de gente, contienen un alre de soledad.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 90.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 90.

¹⁹⁶ "Algunos se han convertido prácticamente en prisioneros voluntarios en sus apartamentos de lujo [...] En todo el país, los miembros de la clase alta se han aislado más que nunca del resto de la sociedad". James Petras y Morris Morley, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁷ Massadè, *op. cit.*, p. 93.

...los arquitectos que construyen esos grandes conjuntos <a la americana> que acaban por convertirse en pistas de la soledad [...] Al caer la noche, pues, se ve a decenas de miles de noúmenos de la soledad, manejando solos al volante, que se recetan su buena hora de automóvil... para ir a cenar a la ciudad.¹⁹⁸

Por último, la posición de la mujer tiene que ver con la renovación moral aludida por Reagan, y que cayó en el puritanismo instituido como controlador, tanto de la vida privada como de la vida pública, y lo cual formó parte de las ambiciones políticas del fundamentalismo. Las ambiciones de este grupo giraban en torno a hacer, o rehacer, de Norteamérica un país cristiano dentro del espacio multicultural (católico, musulmán, judío o ateo) imperante.

De la misma forma querían imponer la oración obligatoria en las escuelas, eliminar la enseñanza de la teoría de la evolución de las especies (Darwinismo)¹⁹⁹, prohibir el aborto y la educación sexual e influir en que la proclamación de los derechos cívicos de la igualdad y los derechos para la mujer, para que no se llevaran a cabo.

Con la aparición de la enfermedad de SIDA, el homosexualismo se confinó a un desafío de la moral pública y se consideró como castigo de "Dios". "Cosa de la que no habría que dudar, puesto que los jefes

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 94.

¹⁹⁹ El darwinismo, apoyado por la aparición del bolchevismo en Rusia, fue considerada como teoría diabólica y adoptada por los fundamentalistas en torno a que el "mal" procedía del extranjero.

fundamentalistas reciben sus informaciones directamente del cielo."²⁰⁰

Sin embargo, en un país donde los fundamentalistas constituían apenas unos 30 millones de personas, pudieron permeare la estructura del país debido a que sus miembros activos eran influyentes y los ricos de sus comunidades; y gracias, a la asociación de éstos en las esferas políticas del país.

Jerry Fallawel, uno de los creadores del Imperio fundamentalista²⁰¹, apoyó con actividades y dinero la candidatura de Ronald Reagan. En 1979 formó parte del Partido Republicano y con el apoyo de otros miembros conformó el movimiento político "Moral Majority" (Mayoría Moral) con una oficina en Washington y que jugó un papel importante para dicha elección.

4.6 CONTEXTUALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Los films realizados a fines de los años setenta y la década de los años ochenta como se apunta en el capítulo 3 de éste trabajo captan la realidad consciente e inconscientemente de la época. Nunca antes Estados Unidos había sufrido una derrota militar como la que le representó la guerra de Vietnam. Los soldados regresaron como "perdedores" además de los que regresaron heridos y los que

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 236.

²⁰¹ Massadié afirma que la religión fundamentalista se convirtió en un imperio ya que abarcó inmuebles, cadenas de televisión, parques de atracciones, hoteles, etc. Massadié *op. cit.*, p. 227.

sufrieron severos trastornos psíquicos. El país necesitaba otros héroes para desarrollar su orgullo colectivo, así como para reivindicar su prestigio internacional. Aunado a ello, la falta de credibilidad del pueblo norteamericano en sus gobernantes, por el caso Watergate, permitió que estos films se dirigieran a los "perdedores" sociales.

La guerra de Vietnam arrancó pues, jirones enteros, sucios, del Sueño Americano e introdujo una grieta dolorosa y determinante en la psique norteamericana [...] La crisis terminal del mandato presidencial de Richard Nixon, en 1974, no era precisamente como para restaurar el Sueño. Todo aquel que estuvo en Norteamérica en esa época puede atestiguar que Estados Unidos vivió bajo el reinado de la vergüenza, en un estado de ánimo que oscilaba entre la indignidad y la rebeldía.²⁰²

El advenimiento de la era Reagan exigía un héroe cinematográfico que personificara y proyectara la mentalidad social de la época. Ese héroe interpretado por el actor Sylvester Stallone en *Rocky* (1976), era un héroe populista e individualista capaz de acceder al triunfo por voluntad y fuerza propia.

Peter Hoff menciona que en este contexto se estaban organizando los festejos por el bicentenario de la Independencia de Estados Unidos y de la primera Constitución civil de la historia de la humanidad y a la cual se incorporaron los derechos humanos, por lo que se debía revitalizar la moral de los Estados Unidos. El personaje de Rocky cumplió con "... el llamamiento a la participación individual

²⁰² Gerard Massadié, *op. cit.*, p. 133.

para el 'renacimiento nacional' de Estados Unidos. La historia individual era el medio en el que se plasmaba el ideal patriota".²⁰³

La toma de posesión del presidente Reagan, en 1981, representó más que el cambio de poder del partido Demócrata al Republicano. Reagan trajo consigo un profundo cambio en los valores reforzando la idea del enemigo, su conservadora reconstitución de la sociedad estadounidense y sus nuevos héroes.

Rambo. First Blood. (1982)²⁰⁴ El desequilibrado veterano de Vietnam constituye su encarnación simbólica. Rambo utilizó la violencia, la venganza personal y creó un nuevo tipo de héroe, una figura de identificación que rompió con todos los esquemas de las películas de veteranos. Rambo quería eliminar el trauma de Vietnam y a su manera vengaba el mancillado espíritu estadounidense para que las banderas patrióticas volvieran a ondear.²⁰⁵ "De ahí, tal vez la aparición en los años ochenta de mitos susceptibles de dar un poco de confianza al público: los <Rocky > y demás <Rambo>, fantasmas desconcentrados de heroísmo pueril."²⁰⁶

Las series de películas que le siguieron a Rocky y Rambo aludieron al héroe norteamericano capaz de enfrentar solo todos los peligros que la nación tenía. En **Rocky III** (1981) se enfrenta al Black Power representado en la figura de "Clubber" (representante de

²⁰³ Peter Hoff, "La guerra fría: Rocky IV (1985)", en Werner Faulstich, *op. cit.*, pp.187-188.

²⁰⁴ Véase sinopsis al final.

²⁰⁵ Rocky II recaudó 43 millones de dólares, *cit. par.*, Bertrand Tavernier, *op. cit.*, p. 123.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 134.

la autoafirmación negra) Ideología que amenazaba con dividir a la sociedad multicultural norteamericana. *En Rocky IV* (1985) se enfrentaría a la máquina insensible de "Ivan Drago" (representante del Imperio del mal, la U.R.S.S.) para salvar al "Mundo Libre".

En la serie de *Rambo II* (1985), de George P. Cosmatos, el superhombre musculoso se enfrentaría a toda Camboya para rescatar a los soldados estadounidenses desaparecidos durante la guerra. El fin era exterminar a sus enemigos, lo cual se representó en las matanzas y asesinatos que se muestran en la película cada 20 minutos, además de esquivar todas las balas y amenazas de los contrarios. Él sólo realizaría lo que había sido imposible para las fuerzas estadounidenses. Este personaje recató el resentimiento que los norteamericanos vivieron en la década de los 80.

Peter Drexler y Lawrence Gunter afirman que el discurso pronunciado por Ronald Reagan el 27 de mayo de 1981 en la academia militar de West Point

... anuncia que el tiempo de las dudas en sí mismos se había acabado y que la guerra en Vietnam había sido una 'causa noble' (a noble cause), de esta manera no sólo le dio una nueva orientación a la política exterior norteamericana, sino que también emitió una señal inequívoca a Hollywood. En los años siguientes, cuando la administración Reagan trató de revisar la derrota en Vietnam por medio de las acciones militares a Centro y Sudamérica, así como en el Medio Oriente, en Hollywood surgió una serie de películas que reescenificaban la guerra

perdida para transformarla, a posteriori, en una victoria.²⁰⁷

Asimismo, mencionan que *Rambo II* se estrenó dos semanas después del décimo aniversario de la toma de Saigón, "... que fue ampliamente difundido por los medios, constituye un ejemplo paradigmático de la negación de la historia por el cine.²⁰⁸ La arbitrariedad con la que aquí se crea un nuevo tipo de héroe corresponde a la falta de escrúpulos con la que se reescribe la historia.²⁰⁹ José Luis Guarnier dice que

Rocky Balboa, Luke Skywalker, Indiana Jones y John Rambo se han convertido en superhéroes frecuentes, que a su vez engendraron otros superhéroes, juveniles como el Rocky adolescente de *The Karate Kid* (1984, *Karate kid*), de John G. Avildsen, mecánicos como el robot de *The Terminator* (1984, *Terminator*), de James Cameron, o una calculada combinación de hombre máquina como el recompuesto héroe de *RoboCop* (1987, *RoboCop*), de Paul Verhoeven".²¹⁰

Raiders of the Lost Ark (1981) *Los Cazadores del Arca Perdida*, de Steven Spielberg, una película de aventuras donde el héroe Indiana Jones (Harrison Ford), un famoso arqueólogo de los años 30, da clases en una Universidad y busca joyas arqueológicas, es encomendado por el gobierno de los Estados Unidos a la misión de

²⁰⁷ Peter Dezider y Lawrence Gunter, "Vietnam en el cine: PLATOON (PELOTÓN) 1986, en Werner Flaustich, *op. cit.*, p. 219.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 219.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 220.

²¹⁰ José Luis Guarnier, *op. cit.*, p. 176.

detener un importante proyecto nazi: el rescate del Arca de la Alianza, donde se guardaron las Tablas de la Ley que Moisés bajó del monte Sinaí. Se reúne con Marion Ravenswood (Karen Allen), quien tiene la clave para llegar al objetivo y juntos pasan una serie de peligros que enfrentan antes de ver la "ira" que emana del Arca, profanada por los nazis y que se revierte en contra de éstos mismos, mediante el castigo divino, por la injusticia de la causa del enemigo.

Indiana Jones es un héroe solitario que revive al vaquero del viejo oeste (sombrero, botas, pistola al cinto, barba, etc.). El enemigo (los nazis) se enfrenta a su revólver de manera implacable, en una guerra sin cuartel como única alternativa para salvarse.

Douglas Brode²¹¹ comenta lo siguiente respecto a que los logros técnicos primaban sobre los argumentos vacíos,

... en lo esencial su crítica era correcta, estaban equivocados al no reconocer la importancia de estas películas como reflexión sobre el estilo político de nuestro tiempo [...] Eligiendo a Reagan, el público había escogido a un líder con una imagen, una manera de actuar y de hablar que no se correspondía con un político profesional de ningún partido, sino un hombre sencillo y franco, de actitud enérgica y de opiniones directas y honestas, un héroe recién salido de las viejas películas que ahora estaba a la cabeza de la nación y que la protegía de las complicaciones y del cinismo para llevarla hacia un futuro tan brillante y optimista como él. En lo fundamental, Indiana Jones es Ronald Reagan y Ronald Reagan es Indiana Jones.

²¹¹Douglas Brode, *op. cit.*, p. 58.

Con las películas anteriormente mencionadas nos podemos dar una idea del contexto de la época de Ronald Reagan. En su discurso de toma de posesión expuesto en el capítulo II de este trabajo hizo mención de la "renovación nacional" de los "héroes", refiriéndose al ciudadano norteamericano cuyos sueños y esperanzas dependen de ellos mismos y del valor "moral" de los hombres que luchan por la libertad en aras de la "felicidad" de América.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

La película *Blade Runner* ofrece una infinidad de elementos para llevar a cabo el estudio de la relación Cine e Historia. Del presente trabajo podemos afirmar que muchos elementos se quedan sin análisis debido a que la extensión podría abarcar muchas cuartillas más. Pero de cualquier manera, se ha generado una aproximación hacia el objetivo del presente trabajo.

Primeramente, se puede afirmar que el cine es un vehículo de aproximación histórica en la medida que permite acercarnos a elementos que, consciente o inconscientemente, se reflejan en él. Independientemente del género al que pertenezcan podemos afirmar, al igual que Marc Ferro, que un filme es testimonio de la época de su producción y el filme de ficción, en particular, también proporciona indicios o huellas que permiten su estudio de manera histórica. Representación creativa, surgido de lo imaginario, el film de ficción toma elementos de la naturaleza y del conjunto social del que participa para elaborar sus creaciones.

Básicamente el discurso fílmico de *Blade Runner* representa creativamente la violencia, los temores, la moral y la constitución de una sociedad en la que la tecnología y el comercio fueron motores básicos en los años ochenta.

Ronald Regan, en su discurso, erigió como valores supremos de la sociedad a la tecnología y el comercio, convirtiéndose en una sociedad tecnocrática por excelencia, basada en el beneficio y la ganancia exclusivamente. El "sueño americano" realizado gracias al dólar. Como consecuencia, aumentó las diferencias sociales y creó una clase subalterna de desfavorecidos extremos, entre los que se desarrolló la violencia y criminalidad, que él mismo, desde la esfera política había apoyado. El mito de Norteamérica, país de ricos donde el nivel de vida de sus habitantes es superior al de los países industrializados, se vio minado por el alto índice de pobreza fabricado en los años ochenta y en plena contradicción para el país que defiende la igualdad de oportunidades.

Ridley Scott representó creativamente en Blade Runner la mentalidad de la época. La sociedad tecnocrática, el comercio como principal motor de la misma y como consecuencia una brutal diferencia de clases sociales. La pobreza reflejada en la indigencia, la población marginal, indiferente y caótica; y por último, la soledad del individuo, los valores y la creciente inmigración como factores explosivos de la sociedad.

Las marcas publicitarias que Scott introduce en el filme son huellas de la lucha de las empresas por posicionarse dentro del mercado empresarial. Los constantes bombardeos publicitarios permiten que el hombre los adopte como parte integrante de su sociedad; y al mismo tiempo, de recordar que la economía se basa

primordialmente en las corporaciones, base principal de preocupación de la época de Reagan.

Scott no hace explícito dentro del film el ascenso industrial japonés, sino únicamente mediante imágenes insistentes proporciona las huellas que permiten descubrir elementos de investigación al respecto. En este sentido, al igual que señala Ferro, el film es susceptible de investigación, pues entreteje una serie de elementos que deben ser leídos e interpretados.

La cultura estadounidense elevó al rango de héroes a los pioneros de la conquista del Oeste. La violencia se presentó como una de las secuelas de su subdesarrollo y como corolario de la época pre-urbana de Estados Unidos. En nombre del mito norteamericano, del origen de la Unión, se conservó el afán de heroísmo y la propensión a la violencia para conservar la "igualdad" y "la libertad".

De igual forma, Ronald Reagan y los conservadores incorporaron a la cultura norteamericana la idea de los salvadores más allá del fenómeno político; y en aras de proteger esta libertad, hicieron un despliegue de poderío militar para hacer patente su supremacía como nación. La investigación tecnológica se avocó, con un enorme presupuesto federal, a la creación de armamento militar y el despliegue de la era nuclear para contener el avance de la Unión Soviética en este rubro; y contra el comunismo, que contravenía las leyes de Dios y de la libertad; pero sobre todo, para obtener las ventajas económicas y políticas que los países del Tercer mundo le

representaban. El intervencionismo debía dejar en claro quién era Estados Unidos en este juego de fuerzas.

Ridley Scott representa este poder en los Nexus (replicantes), creaciones de la tecnología, con aplicaciones para la conquista, colonización y demostración de poder. Para implementar este hecho, la policía cumplía la función de vigilar que se diera así, según las leyes de la sociedad; y en caso contrario, eliminar los obstáculos. Pero en este caso, Scott permite observar la ambigüedad de la tecnología. El enemigo no es una nación, no es una ideología; el enemigo puede ser la misma tecnología que propicia la destrucción del hombre por el hombre.

La estructura tecnológica totalitaria implica riesgos. La era nuclear comportaba los peligros de una guerra. El temor y los miedos de la sociedad se hicieron visibles, ya que el uso de la tecnología de esta manera no garantizaba la felicidad del individuo. Las manifestaciones en contra del uso armamentista, de las armas atómicas, las radiaciones invisibles, fueron reprimidas por el sistema de control e intimidación ejercido en este periodo.

En los años ochenta, los individuos eran presa del miedo que la sola idea de la guerra nuclear producía. Howard Zinn dice al respecto: "En las nuevas condiciones, todos somos rehenes de la tecnología

apocalíptica, de la economía clandestina, de la contaminación terrestre y de las guerras Incontrolables.²¹²

Asimismo, Zinn menciona que debido a la impotencia de la soledad del individuo, de su frustración, del alejamiento de las relaciones interpersonales, del mundo, de su trabajo y de sí mismos llevaron a los más altos índices de alcoholismo, uso y abuso de drogadicción, enfermedades nerviosas y mentales así como el divorcio en mayor porcentaje; y como Massadlè afirma también, al advenimiento del psicoanálisis como paliativo.

El discurso fílmico de Blade Runner muestra esa soledad, la carencia de relaciones entre los humanos, que a pesar de estar entre miles de personas, están solos. Los edificios, grandes construcciones, se encuentran solitarias. Los personajes carentes de relaciones afectivas o de pareja.

Por otra parte, Scott pone en entre dicho a los héroes que surgían en las pantallas cinematográficas. Los superhéroes invencibles, capaces de reequilibrar al mundo sin la ayuda de nadie. La doble moral del personaje de Deckard deja ver que el hombre se rige dentro de un sistema que le es impuesto desde afuera, determinado por causas ajenas al hombre mismo y que le impone la sociedad.

²¹² Howard Zinn, *op. cit.*, p. 479.

Blade Runner es un testimonio que mediante la representación imaginaria fundamenta el transcurso de una acción. Dejamos claro que el filme no pretende constituirse en la "realidad", sino que mediante la representación creativa de la imaginación podemos acceder a huellas que nos refieran al momento de su producción.

En la época de las grandes superproducciones tecnológicas Blade Runner no tuvo el éxito comercial que adquirió E.T Extra-Terrestrial o Star Wars. Blade Runner no recuperó los costos de producción en el momento de su primera exhibición. Sufrió de los agregados de los productores, ya que el mensaje de un futuro violento no representaba un producto comercial que pudiera atraer a un mayor público, pero a la vez, porque era violento representar el sistema mismo que lo generaba.

De esta forma, el filme vale tanto por lo que dice como por lo que calla. El hombre en tanto parte integrante de una sociedad, se encuentra determinado por la sociedad misma, la cultura de su tiempo y de los hombres que la generan. Por tanto, el film como representación creativa de la realidad se ve influido, de manera directa o indirecta por factores determinados y, que a su vez, determinaron el discurso del mismo.

El objetivo del presente estudio gira en torno al hecho de que cualquier filme puede ser susceptible de investigación histórica. El filme de ficción también puede ser útil para acercarnos a la historia mediante el cine. Los estudiosos de las Ciencias Sociales tenemos en

el cine una herramienta que ofrece elementos de investigación, y al mismo tiempo, la posibilidad de acercarnos a conocer la mentalidad de los hombres que realizan los filmes y de la sociedad que los recibe.

El filme debe ser estudiado dentro del contexto social que lo produce ya que en esa medida puede proporcionar elementos que sirvan al estudio del mismo. Y por otra parte, el filme debe ser auxiliado por otras fuentes de investigación tradicionales, para tener una visión completa y que avale nuestra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Andrew, Dudley J.

Las principales teorías cinematográficas

Barcelona, Ed. Gustavo Gill, Col. Punto y Línea. 2ª. Edición, 1978
274 p.

Añegros, Joel

El dinero de Hoollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados.

Barcelona, Ed. Paidós, 2000.
308 p.

Aumont, Jacques y Michel Marie

Análisis del film

Barcelona, Ed. Paidós, 1ª. Edición, 1990.
311 p.

Aumont, Jacques et al

Estética del cine

Barcelona, Ed. Paidós, 1ª. Reimpresión, 1989.
313 p.

Baena, Guillermina y Montero Sergio

Tesis en 30 días

México, Ed. Editores Unidos Mexicanos, lineamientos prácticos y científicos, 20ª. Edición, 2003.
100 p.

Barthes, Roland y Greimas, A. J. *et al*

Análisis estructural del Relato

México, Ed. Premia editora de libros, 3ª. Edición, 1984.
223 p.

Bassa, Joan y Ramon Freixas
El cine de ciencia ficción
Barcelona, Ed. Paidós, 1ª. Edición 1993.
204 p.

Baláz Béla
Evolución y esencia de un arte Nuevo
Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. Comunicación visual, 1978.
259 p.

Bordwell, David
La narración en el cine de ficción
Barcelona, Ed. Paidós, 1999. revisión fecha
364 p.

Borja, Arturo
"Armamentos y política exterior" en
Estados Unidos- Perspectiva latinoamericana,
México, CIDE, Junio 1981.

Borón, Atilio
La administración Reagan y los límites de la hegemonía
norteamericana
Estados Unidos-Perspectiva Latinoamericana No. 9. 1981 CIDE.
México.
31-58 pp.

Brode, Douglas
Las películas de los años 80's
México, Ed. Paidós- Odín ediciones, 1ª. Edición, 1993
287 p.

James Curran et al
Sociedad y Comunicación de Masas
México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981.
529 p.

Castells, Manuel
La crise économique et la société américaine
París, Press Universitaires de France. 1976
213 p.

De Certeau, Michael
Historia y Psicoanálisis
México, Ed. Universidad Iberoamericana, 1ª. Edición. 1995.
160 p.

Dehesa, Mario
Estados Unidos –Perspectiva latinoamericana
México, CIDE, Diciembre 1985.

Dick K. Phillip
Do androids dream of electric sheep?
Estados Unidos de Norteamérica, Ed. Del Rey book, 1996.
244 p.

Dueñas Rodríguez, Sergio Francisco
La hegemonía norteamericana: Establecimiento, declinación y el
proyecto Reagan de revitalización
México, Tesis UNAM Acatlán, 1987
333 p.

Edmonds, Robert et al,
Principios de cine documental,
México, UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos,
1990.
97 p.

"Early growth of the film industry"
History of motion picture
Encyclopedia Británica, Edición en CD-Rom. 2002.

F. Heredero Carlos y Antonio Santamarina

El cine Negro

España, Ed. Paidós, 1996.

298 p.

Faulstich, Werner y Helmut Korte

Cien Años de cine. 1895-1995. Artículo masivo y arte

México, Ed. S. XXI, V.5, 1999

300 p.

Ferro, Marc

Cine e Historia

Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1980.

175 p.

Garza Mercado, Ario

Manual de técnicas de investigación

México, Ed. El Colegio de México, 2ª. Edición, 1972.

p. 187

González Reyna, Susana

Manual de redacción e investigación documental

México, Ed. Trillas, 2ª. Edición, 1982.

181 p.

Grupo Independent JPEG y Juan Álvarez Miranda et al., Asesores,

Microsoft Encarta Enciclopedia Program Manager,

U.S.A, Edición en CD-Room. 1993-2001

Guamer, Jose Luis

Historia del cine Americano. Hollywood 1961-1992

México, Ed. Laertes, 1993.

297 p.

Harbour, William
El pensamiento conservador
Buenos Aires, Ed. Grupo editorial Latinoamericano, 1985
196 p.

Hernández Alonso, Juan
Estados Unidos de América. Historia y Cultura
Salamanca, Ed. Colegio España, 1995.
393 p.

Katz, S. Chaím et alí
Diccionario básico de comunicación
México, Ed. Nueva Imagen, 1ª. Edición, 1980.
513 p.

Le Goff, Jacques y Pierre Nora
Hacer la Historia
Barcelona, Ed. Lala, Colección papel, 451, Vol.1, Vol. II y Vol. III,
1979-1980

Massadiè, Gerard
La crisis del mito norteamericano. Réquiem por Superman
México, Ed. Diana, 1993
326 p.

Nichols, Bill
La representación de la realidad. Questiones y conceptos sobre el documental.
Barcelona, Ed. Paidós, 1991.
389 p.

Niebla, Rogelio
Ronald Reagan's criminal belcosity
[s.l., s.e., s.p.i.] Folleto
35 p.

P. Filtchy,
Las multinacionales del audiovisual
Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1982.
278 p.

Pascual Foronda, Eladio y Regino Echave Díaz, Corrdinadores,
Diccionario de la lengua española,
México, Ediciones Larousse, 2000.
727 p.

Pereyra, Carlos et all
Historia ¿Para qué?
México, Ed. S. XXI, 19ª. Edición, 2002.
245 p.

Petras James y Morris Morley
¿Imperio o República? Poderío mundial y decadencia nacional de Estados Unidos.
México, Ed. S. XXI, 1998.
191 p.

R. Copes Clayton y Gregory D. Black
Hollywood goes to war
E.U.A., Ed. The Free Press. 1987
374 p.

Rios Lozano, Patricia Eugenia de los
Ronald Reagan y la derecha en E. U. A.
México, Tesis UNAM, 1982.
289 p.

Romaguelra I Ramió, Joaquin y Homero Alsina Thevenet
Fuentes y documentos del cine
Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1980
293 p.

Rosentone A. Robert
El pasado en imágenes
Barcelona, Ed. Ariel, 1ª. Edición, 1997.
179 p.

Sadoul Georges,
Historia del cine mundial
México, Ed. S.XXI, 8ª. Edición, 1982.
828 p.

Sorlin, Pierre
Sociología del cine
México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1ª. Edición, 1985.
264 p.

Tavernier, Bertrand y Jean Pierre Courdson
50 años de cine norteamericano
Madrid, Ed. Akal, col. Akal, T. I y II, 1997.

Vela León Juan Antonio
Cine y Mito
España, Ed. Ediciones del Laberinto, 2000.
186 p.

Virraeal, René
La contrarrevolución monetarista
México, Ed. Ediciones Océano, 1984.
559 p.

Zinn, Howard
La otra historia de los Estados Unidos desde 1492 hasta hoy.
México, Ed. S. XXI, 1999.
493 p.

Direcciones de Internet.

www.afma.com
www.cinefantastico.com/directo3htm
www.filmogula.com
www.hispavista.com/cine
www.Hollywood.com.Inc
www.mpa.org
www.mpa.org/movieraitings/search/Index.htm
www.warnerbros.com
www.warnerbross.es/web/main

Periódicos

Bonfil, Carlos
"Blade Runner, la versión del director"
La jornada
Sección cultural, México, 1993.
p.27

Loud, Lance
"Los secretos de Blade Runner"
El Nacional
Suplemento dominical, México, 1993.
12-15 pp.

Romero Batiz, Diego
"Blade Runner"
El sol de México
Sección Escenario, México. 2001
p.3

ANEXO 1

BLADE RUNNER. Ficha técnica

A Warner Bros Pictures release [The Ladd Co.], 6/82, 114 mins. In Color, scope, 70mm and Dolby stereo. *Directed by* Ridley Scott. *Produced by* Michael Deeley. *Screenplay by* Hampton Fancher, David Peoples, *Based on the novel «Do Androids Dream of Electric Sheep?» by* Phillip K. Dick. *Cinematographer,* Jordan Cronenweth. *Production designer,* Lawrence G. Paull. *Associate producer,* Ivor Powell. *Music by* Vangelis. *Supervising editor,* Terry Rawlings. *Executive producers,* Brian Kelly, Hampton Fancher. *Special photographic effects supervisors,* Douglas Trumbull, Richard Yurcich, David Dwyer. *Production executive,* Katherine Haber. *Unit production manager,* John W. Rogers. *1st. assistant directors,* Newton Arnold, Peter Comberg. *Costumes by* Charles Knobe, Michael Kaplan. *Art director,* David Snyder. *Visual futurist,* Syd Mead. *Casting by* Mike Fenton, Jane Feinberg. *Script supervisor,* Anna María Quintana. *Production coordinator,* Vickie Alper. *Location manager,* Michael Neale. *Sound mixer,* Bud Alpero *Set decorators,* Linda DeScenna, Tom Roysden, Leslie Frankenheimer. *Production illustrators,* Sherman Labby, Mentor Huebner, Tom Southwell. *Assistant art director,* Stephen Dane. *Set designers,* Tom Duffield, Bill Skinner, Greg Pickrell, Charles Breen, Louis Mann, David Klasson. *Property master,* Terry Lewis. *Makeup artist,* Marvin Westmore. *Special floor effects supervisor,* Terry Frazee. *Special effects technicians,* Steve Galich, Logan Frazee, William G. Curtis. *Gaffer,* Dick Hart. *Best boy,* Joseph W.

Cardoza Jr. *Key grip,* Carey Griffith. *Construction coordinator,* James F. Orendorf. *Stunt coordinator,* Gary Combs. *Action props,* Mike Fink, Linda Fleisher. *StU photographer,* Stephen Vaughan. *Production assistant,* Bryan Haynes. *Editor,* Marsha Nakashima. *Assistant editor,* William Zabala. *English crew: First assistant editor,* Les Healey. *Sound editor,* Peter Pennell. *Dialogue editor,* Michael Hopkins. *Dubbing mixers,* Graham V. Harstone (pinewood), Gerry Humphries

(Twickenham). *Visual displays* by Dream _est Ine. *Electron Microscope photographs* by David SehraE *Esper sequence*, Filmfex & Lodge/Cheesman. *Titles* by Intralink Film Graphle Design.

Special photographic effects by EEG. *Director of photography*, Dave Stewart. *Optical photography supervisor*, Robert Hall. *Camera men*, Don Baker, Rupert -Benson, Glen Campbell, Charles Cowles, David Hardberger, Ronald Longo, Timothy Maehugh, John Seay, *Matte artist*, Matthew Yurleieh. *Additional matte artist*, Roeso Gioffre. *Assistant matte artist*, Miehele Moen. *Matte photography by*, Robert Bailey, Tama Takahashi, Don Jarel. *Special camera technician*, Alan Harding. *Opticalline up*, Philip Barberlo, Riehard Ripple. *Animation and graphics*, John Wash. *Effects Illustrator*, Tom Cranth_m. *Special projects consultant*, Wayne Smith. *Miniature technician*, Bob Spurloek. *Assistant effects editor*; Miehael Bakauskas, Chief modelmaker, Mark Stetson. *Modelmakers*, Jerry Allen, Sean Casey, Paul Curley, Leslie Ekker, Thomas Field, Vanee Frederiek, William George, K.ristopher Gregg, Robert Johnston, Miehael McMillian, Thomas Phak, Christopher Ross, Robert Wilcox. *Cinetechician*, George Polkinghome. *Stilllab*, Virgil Mirano. *Electronic and mechanical design by*, Evans Wetmore. *Electronic engineering by*, Greg McMurry. *Computa engineering by* Riehard Hollander. *Special engineering consultants*, Bud Elam, David Grafton. *Assistant to David Dryer*, Leora Glass.

Cast

Deckard	HarrisonFord
Batty.....	RutgerHauer
Rachael.....	Sean Young
Gaff	EdwardJames Olmos
Bryant.....	M. EmmetWalsh
Pris	Daryl Hannah
Sebastian	WilliamSanderson
Leon	BrionJames
Tyrell	JoeTurkell
Zhora.....	JoannaCassidy

Chew JamesHong
Holden MorganPaull
Bear Kevin Thompson
Kaiser JohnEdwardAllen
TaffeyLewis HyPyke
Cambodian Lady. Kimiro Hiroshige
SushiMaster RobertOkazaki
Saleslady CarolynDeMirjian

ANEXO 2

SINOPSIS DE LA PELÍCULA RAMBO (FIRST BLOOD) 1982.

John Rambo, (Silvestre Stallone) ex miembro del grupo de las Botas Verdes y un héroe merecedor de la Medalla de Honor del Congreso, visita un pequeño pueblo para ver a sus últimos compañeros sobrevivientes de la guerra de Vietnam. Cuando lo rechazan para volver a enlistarse, sufre un choque emocional, que lo lleva al borde de la desesperación cuando se entera que su amigo, que alguna vez fuera invencible, ha muerto debido a los efectos de agente de guerra Naranja.

Rambo anda merodeando por el lugar y la policía lo arresta al pensar que es un vagabundo, pero Rambo no se somete y la policía lo acosa. Al intentar arrestarlo él se niega a cooperar y, la policía lo desnuda para ver su placa de identificación militar. Ven su cuerpo cicatrizado que es resultado de haber sido prisionero en la guerra de Vietnam.

Cuando Rambo ve la navaja que intentan utilizar revive en su memoria la tortura sufrida en Viet Cong. Instintivamente, comienza a actuar como si estuviera ahí y con furia escapa de la policía. Al correr por la calle golpea a un hombre que va en motocicleta, se la quita y en ella se dirige hacia un área montañosa.

Una vez que llega ahí roba armas de un campamento y queda atrapado en la cima de un risco. Un helicóptero lo detecta y abre fuego en su contra. Él cae a más de 10mts. de altura sobre unos árboles. Avienta una piedra y le hace blanco en el helicóptero, causando la muerte del comisionado. Rambo se siente en su ambiente: en combate

El jefe de la policía, Teasle (Brian Dennehy) observa como Rambo con astucia mata a cada uno de los miembros de su pelotón. Cuando el Coronel de las Boinas Verdes, Sam Trautman (Richard Crenna) quien entrenó personalmente a Rambo, llega al lugar de los hechos le advierte que él "es el mejor" y capaz de sobrevivir en las condiciones mas brutales.

Rambo prepara una carbonera en una mina abandonada. La guardia nacional bombardea con explosivos la mina. Queda atrapado en ella, pero de nuevo, utilizando su agilidad logra escapar a través de un río subterráneo. Ahora, trama su venganza contra Teasle. Roba un camión de la guardias nacional y lo estrella sobre las bombas de una estación de gasolina, creando para las autoridades un caos. Trautman le aconseja a Teasle salir del pueblo por su propia seguridad, pero el jefe le pide que actúe definitivamente.

Rambo espera a Teasle y lo caza al asecho en la penumbra cerca de la cárcel. Hay una lucha entre ellos. Rambo lo hiere salvajemente y cae herido por el techo. Rambo está a punto de matarlo cuando

llega Trautman, quien lo detiene y entonces se enfrenta a ese hombre que es el único que lo entiende.

FIRST BLOOD, I (RAMBO), Ficha técnica.

Executive ProducersMARIO KASSAR and ANDREW
VAJNA
Co-Executive Producer.....HERB NANAS
Producer.....BUZZ FEITSHANS
Directed by.....TED KOTCHEFF
Screenplay by.....MICHAEL KOZOLL, WILLIAM
SACKHEIM and SYL VESTER STALLONE
Based on the novel by.... . DAVID MORRELL
Director of Photography.....ANDREW LASZLO
Production Designer.....WOLF KROEGER
Art Director.....STEPHANE REICHEL
Production Manager PAUL TUCKER
First Assistant Director.....CRAIG HUSTON
Unit Location Manager..... GORDON MARK
Camera Operator.....JIM TURREL
Sound Mixer. ROB YOUNG
Set Decorator.....KIMBERLEY RICHARDSON
Property Master.....BILL THUMM
Costumes by TOM BRONSON

Cast

Rambo.....SYLVESTER STALLONE
Trautman.....RICHARD CRENNAN
Teasle..... BRIAN DENNEHY
Mitch..... DAVID CARUSO
Galt.....JACK STARRETT
Balford.....MICHAEL TALBOTT
Shingleton..... DAVID CROWLEY
Ward.....CHRIS MULKEY
Presten.....DON MACKAY
Lester.....ALF HUMPHREYS
Orval.....JOHN MCLIAM
Kern.....B ILL MCKINNEY
Pi lot.....CHUCK TAMBURRO
Cathcart.....BRUCE BARBOUR

Radio Operator.....CRAIG HUSTON
Lt. Morgen.....PATRICK STACK
Guardsmen.....RAIMUND STAMM
STEPHEN DIMOPOULOS
ROBERT METCALFE

Carolco producciones.
97 min.
USA
Color

ANEXO 3

LISTA DE PELÍCULAS POR ORDEN ALFABÉTICO.

1492: Conquest of Paradise (1992)	Ridley Scott
2001: Odissey Space (1968)	Stanley Kubrick
Allen (1979)	Ridley Scott
Arthur (1981)	Steve Gordon
Back to the Future (1988-1990)	Robert Zemeckis
Black Hawk Down (2001)	Ridley Scott
Black Rain (1989)	Ridley Scott
Blade Runner (1982)	Ridley Scott
E.T. The Extra-Terrestrial (1982)	Steven Spielberg
El gabinete del Doctor Caligari (1919)	Robert Wiene
Fatal Attraction (1987)	Adrian Lyne
G.I. Jane (1997)	Ridley Scott
Gladiator (2000)	Ridley Scott
Gremlins (1983)	Joe Dante
Hannibal (2001)	Ridley Scott
Indiana Jones and the Last Crusade (1989)	Steven Spielberg
Indiana Jones and the Temple Of Doom (1984)	Steven Spielberg
Le voyans dans la lune (1902)	Georges Méliès
Legend (1985)	Ridley Scott
Lost In America (1985)	Albert Brooks
Metrópolis (1926)	Fritz Lang
Nigth of the living dead (1968)	George A. Romero
Poltargelst (1982)	Tobe Hooper
Raiders of the Lost Ark (1981)	Steven Spielberg
Rambo III (1988)	Peter Mcdonald
Rambo: first blood (1982)	Ted Kotcheff
Rambo: first blood Part II (1985)	George P. Cosmatos
Return of the Jedi (1983)	George Lucas
Robocop (1987)	Paul Verhoeven
Rocky (1976)	John G. Avildsen
Rocky II (1979)	Sylvester Stallone
Rocky III (1981)	Sylvester Stallone
Rocky IV (1985)	Sylvester Stallone

Rocky V (1990)	John G. Avildsen
Someone to Watch Over Me (1987)	Ridley Scott
Star Trek IV: The voyage home (1986)	Leonard Nimoy
Superman (1978)	Richard Donner
Superman II (1980)	Richard Lester y Richard Donne
Superman III (1983)	Richard Lester
Superman IV (1987)	Sydney J. Furie
Terminator 2: Judgment day (1991)	James Cameron
The Birth of a Nation (1915)	David Wark Griffith
The Duellists (1978)	Ridley Scott
The Empire Strikes Back (1980)	George Lucas
The planet of the apes (1968)	Franklin J. Schattner
The Terminator (1984)	James Cameron
Thelma & Louise (1991)	Ridley Scott
Tron (1982)	Steven Lisberger
Wall Street (1987)	Oliver Stone
War Games (1982)	John Badham
White Squall (1996),	Ridley Scott
Who Framed Roger Rabbit? (1988)	Robert Zemeckis