



UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
FACULTAD CIENCIAS DE LA SALUD  
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES  
MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES



**RELATO CINEMATOGRAFICO BÉLICO DE HOLLYWOOD POST 9/11  
DESDE LA MULTIMODALIDAD**

Autora: Paula Pirela  
Tutor: Dr. Francisco Ardiles

Valencia, julio de 2023



UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
FACULTAD CIENCIAS DE LA SALUD  
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES  
MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES



**RELATO CINEMATOGRAFICO BÉLICO DE HOLLYWOOD POST 9/11  
DESDE LA MULTIMODALIDAD**

Tesis presentada como requisito para optar al título de Doctora  
en Ciencias Sociales Mención Estudios Culturales

Autora: Paula Pirela

Tutor: Dr. Francisco Ardiles

Valencia julio de 2023

Universidad de Carabobo



Valencia – Venezuela

Facultad de Ciencias de la Salud



Dirección de Asuntos Estudiantiles  
Sede Carabobo

## ACTA DE DISCUSIÓN DE TESIS DOCTORAL

En atención a lo dispuesto en los Artículos 145, 147, 148 y 149 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, quienes suscribimos como Jurado designado por el Consejo de la Facultad de Ciencias de la Salud, de acuerdo a lo previsto en el Artículo 146 del citado Reglamento, para estudiar la Tesis Doctoral titulada:

### RELATO CINEMATOGRAFICO BELICO DE HOLLYWOOD POST 9/11 DESDE LA MULTIMODALIDAD

Presentada para optar al grado de **Doctora en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales** por el (la) aspirante:

**PIRELA P., PAULA E.**  
C.I. V- 13898843

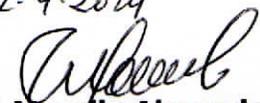
Habiendo examinado el Trabajo presentado, bajo la tutoría del profesor(a): **Francisco Ardiles** C.I. 12.028.125, decidimos que el mismo está **APROBADO**.

Acta que se expide en valencia, en fecha: **02/04/2024**.

  
**Dr. (a) Isabel Falcon**  
(Presidente)  
5-375731

  
**Dr.(a) Francisco Ardiles**  
C.I. 12 028 125  
Fecha 2-4-2024

  
**Dr.(a) Laura Chirinos**  
C.I. 14 028 344  
Fecha 2-4-2024

  
**Dr. (a) Morella Alvarado Miquilena**  
C.I. 6125697  
Fecha 2-4-2024

  
**Dr. (a) Edgar Figueroa**  
C.I. 4.121.612  
Fecha 2-4-2024



TG-CS: 124-22

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a mis hijas Diana y Patricia por su amor y motivación para concluir este capítulo de mi vida. A mi compañero de vida Pedro León, por ser mi aliado y ser siempre apoyo. A mi madre Egleé y mi padre Alfonso, por su inmenso corazón, a ustedes les debo todo. Mis hermanas Patricia y Rebecca sin su apoyo no hubiese podido terminar este trabajo. A las amistades que se forjaron durante el doctorado. Esther, Carmen, Kharla, Ale, Marijo, Sol, Eudel, Franklin, José Sánchez. A mi amigo y siempre fuente de conocimiento Luis Delgado. Quiero agradecer especialmente a mi tía Roraima por ser un referente muy especial en mi vida, además de inocularme el amor al cine. A la Profa Lilia Ortiz, por su inmensa solidaridad y siempre creer en mí. A quien fue mi tutor inicial el Prof. Gustavo Fernández, por su claridad y amor a las ideas. A la Dra. Mitzy Flores Sequera, quien se empeñó a ayudarnos a culminar la tesis e iluminar nuevos caminos. Gracias al universo y a mis ancestros por permitirme culminar esta meta en mi vida.

Gracias, infinitas gracias a todas y a todos.

## ÍNDICE GENERAL

Páginas Preliminares	i-v
Índice General	v
Introducción	1
Justificación	10
Antecedentes	12

### I CONTEXTO EPISTÉMICO-GEO HISTÓRICO

Giro Decolonial	16
Modernidad-Colonialidad	22
Críticas a la Decolonialidad y la Postcolonialidad	27
Intersección Decolonial Marxista	29
Orientalismo, el espejismo de Oriente	33
Islamofobia	37
Ficción nuestra razón de ser	40
Surgimiento del Islam	51
Petróleo y Medio Oriente	58
Predominancia de EE. UU en el Medio Oriente	65
Irak	68
La Política del Miedo	71

**II DISCURSO FÍLMICO**

v

Teoría del Cine. Una aproximación	74
Semiótica del cine	81
Lenguaje cinematográfico	83

**III****CINE Y POLÍTICA**

Ideología, Discurso y Poder	94
Cine: industria cultural y propaganda	100
Washington y Hollywood	106

**IV****GÉNERO TÓXICO**

Género Bélico	109
El Enemigo necesario	115
Wéstern género mito e ideología	118

**V****LA MULTIMODALIDAD COMO MÉTODO ANALÍTICO**

Consideraciones generales	120
Análisis Multimodal	124
Análisis multimodal a la película <i>American Sniper</i>	133
Análisis multimodal a la película <i>The Hurt Locker</i>	218
Análisis multimodal a la película <i>American Soldiers</i>	280
<b>IDEAS FINALES</b>	299
<b>REFERENCIAS</b>	306



UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD  
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS  
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES  
MENCIÓN: ESTUDIOS CULTURALES



**RELATO CINEMATOGRAFICO BELICO DE HOLLYWOOD POST 9/11  
DESDE LA MULTIMODALIDAD**

Autora: Paula Pirela  
Tutor: Dr. Francisco Ardiles  
Fecha: 2023

**RESUMEN**

Estados Unidos posee la industria bélica y cinematográfica más potente del mundo por sus dimensiones presupuestarias y tecnológicas. Después del ataque del 9/11 de 2001 EE. UU declaró la Guerra contra el Terror, así mismo la industria hollywoodense, encargada de representar los ideales estadounidenses, comenzó a producir películas sobre esta nueva guerra. Los enemigos declarados son los árabes-musulmanes. El cine es un espacio de construcción de referentes simbólicos, es un eficaz transmisor de códigos culturales. Esta investigación, da cuenta de cómo Hollywood, como parte de un sistema global proyecta una entidad enemiga, con raíces en el conflicto milenario entre cristianos y musulmanes, para sus propios intereses coloniales, económicos y geopolíticos. Esta indagación se realiza desde una mirada postcolonial basada en las ideas de Edward Said y decolonial atendiendo a las reflexiones que al respecto se han construido desde América Latina. Para el análisis de las teorías del discurso cinematográfico me apoyo en autores como: David Bordwell (1989, 1996, 2008) Jeanine Basinger (2003) y otros. Para el análisis geopolítico histórico debo mencionar al sociólogo Amin Maalouf (1989) y para el análisis multimodal a la Dra. Janina Wildfeuer (2014). Las películas seleccionadas para el estudio son: *American Soldiers* (2005); *The Hurt Locker* (2009) y *American Sniper* (2014). Discurso hegemónico de tendencia islamófoba que promueve la idea que árabe y terrorista son prácticamente sinónimos. Amparándose en antecedentes históricos de la conflictividad militar y religiosa entre Occidente y Oriente pretende ser un justificativo ético para la continuación de la guerra.

**Palabras clave:** Cine, Ideología, Islamofobia, Decolonialidad, Multimodalidad.



## WAR CINEMATOGRAPHIC STORY OF HOLLYWOOD

### POST 9/11 FROM MULTIMODALITY



Autor: Paula Pirela

Tutor: Dr. Francisco Ardiles

#### ABSTRACT

The United States has the most powerful war and film industry in the world due to its budgetary and technological dimensions. After the 9/11 attack in 2001, the United States declared the War on Terror, and the Hollywood industry, in charge of representing American ideals, began to produce films about this new war. The declared enemies are the Arab-Muslims. Cinema is a space for the construction of symbolic references, it is an effective transmitter of cultural codes. This research explains how Hollywood, as part of a global system, projects an enemy entity, with roots in the millennia-old conflict between Christians and Muslims, for its own colonial, economic and geopolitical interests. This investigation is carried out from a postcolonial perspective based on the ideas of Edward Said and a decolonial perspective based on the reflections that have been constructed in this regard from Latin America. For the analysis of the theories of cinematographic discourse I rely on authors such as: David Bordwell (1989, 1996, 2008) Jeanine Basinger (2003) and others. For the historical geopolitical analysis I must mention the sociologist Amin Maalouf (1989) and for the multimodal analysis Dr. Janina Wildfeuer (2014). The films selected for the study are: *American Soldiers* (2005); *The Hurt Locker* (2009) and *American Sniper* (2014). Hegemonic discourse with an Islamophobic tendency that promotes the idea that Arab and terrorist are practically synonymous. Based on historical antecedents of military and religious conflict between the West and the East, it aims to be an ethical justification for the continuation of the war.

Keywords: Cinema, Ideology, Islamophobia, Decoloniality, Multimodality.

## INTRODUCCIÓN

*El Apolo de Delfos era una fuerza tan real como cualquiera otra*  
Marx

*no soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones*  
Mariátegui

Uno de los temas que forma parte del núcleo de los estudios culturales gira en torno a lo que algunos autores han llamado construcción de subjetividades (Sotolongo, Delgado), sentido común (Gramsci), prácticas de sentido (Cairo y Franzé), imaginarios sociales (Schutz, Castoriadis, Anderson) y representaciones colectivas (Durkheim, Moscovici). Las ciencias sociales (antropología, sociología, política) se han dedicado a estudiar este tema desde distintas perspectivas teóricas (positivismo, materialismo, culturalismo, teoría social crítica, etc.), mientras los estudios culturales proponen una aproximación interdisciplinaria para una mejor aprehensión de la problemática, por lo tanto, pensar la relación entre cultura, economía y política es uno de sus rasgos distintivos.

Desde inicios del siglo XX, el cine es uno de los dispositivos culturales más influyentes en la construcción de sentidos, en el despliegue de la colonialidad del poder, del saber y del ser. Ardiles (2013, p.11) lo catalogó un “exclusivo disparador de prácticas sociales”. Aunque en la última década el cine se ha visto rezagado por las últimas tecnologías (como internet, redes sociales, celulares inteligentes, TV por cable, etc.), sin duda que sigue teniendo un lugar relevante en la construcción de referentes simbólicos. Pablo Iglesias (2013) asegura que “la estética propia del lenguaje cinematográfico puede alcanzar mayores niveles de valor epistémico que los restos de la cultura audiovisual” (p. 15), mientras que Román Gubern (2014), experto en historia del cine, expone lo siguiente:

Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor. (p. 11)

Desde hace más de 120 años el cine ha estado cambiando al mundo y el mundo cambiando al cine. El cine es un fenómeno con fuertes implicaciones en el constructo identitario, pues impacta la forma cómo nos vemos, cómo vemos al otro y cómo interactuamos. Es, entonces, una fuente de producción de sentidos, de imaginarios, de consensos hegemónicos, de conocimientos teóricos y de verdades políticas (Iglesias, 2013).

Sabido es el uso que ha tenido este medio audiovisual en la historia mundial como vehículo propagandístico para favorecer algún bando en particular. Vale la pena preguntarse hasta qué punto influye en nuestra concepción sobre los hechos históricos y, en particular, sobre los conflictos armados y cómo se representa al otro, pues indudablemente que, como fuente histórica, el cine ha tenido un lugar relevante, principalmente en las películas basadas en conflictos armados.

En relación con esto, Zizek (2009) planteó que esta disciplina artística “tiene una enorme capacidad de universalizar los significados construyendo la interpretación de nuestras experiencias históricas como resultado de un choque ideológico” (p. 17). Lo cultural no está separado de su dimensión política-económica, por lo cual la cultura amerita ser entendida como “zona de atravesamientos entre discurso, significación, identidades, poder, hegemonía, subjetividad e imaginarios” (Richard, 2010, p. 12). En este sentido, los estudios culturales

representan un camino para comprender (y/o problematizar) la relación y tensión entre economía, política y cultura.

En la década de los 30 del siglo pasado, la Escuela de Fráncfort se dedicó a analizar los entonces nuevos medios de comunicación masivos, en particular al cine, pues el avance tecnológico representaba un cambio extraordinario en la sociedad industrial. Una referencia obligatoria, en relación con esto, es la obra de Walter Benjamin (1892-1940) *La función de la reproducibilidad de la obra de arte* (2003, publicada originalmente en 1936); allí el autor razona sobre el origen técnico que hace posible la obra de arte y la obra de arte en sí:

Quando las obras de arte y otros productos culturales se divorcian de su origen único, aunque local, permiten que muchas más personas lo utilicen. La reproducción implica un cambio del énfasis en la comprensión del arte, desde la expresión singular hasta la comunicación social. Por vez primera en la historia del mundo, la reproducción mecánica emancipa a la obra de arte de su dependencia parásita en el ritual. Cada vez en mayor grado, la obra de arte reproducida se convierte en la obra de arte diseñada para la reproducibilidad ...la función del arte en su totalidad se revierte. (Benjamín, 2003, p. 390)

Para este filósofo alemán, la obra de arte ya no se fundamenta en la autenticidad de la obra sino en los medios técnicos que hacen posible su reproducción, circulación y consumo, es decir, en su praxis política. La obra de arte (el cine, en este caso) se convierte en un artefacto de comunicación de masas impresionante debido a su capacidad de reproducción. La obra de arte - observaba Benjamín- adquiere otra aura, ya no está subordinada al ritual, ya que es despojada de la tradición, por lo tanto, ésta se convierte en el arte más revolucionario. Sin embargo, apunta

Benjamín, el cine, en su significado social, además de sus formas más positivas, y justamente en ellas, no se puede concebir, sin su lado destructivo, catártico.

Todo relato es un hecho de interpretación. El relato de la guerra nunca es un acto totalmente objetivo y mucho menos neutro. Desde el primer relato histórico escrito conocido de un conflicto armado, como es *Historia de la Guerra del Peloponeso* (431-404 a. C.), de Tucídides, se advierte el carácter subjetivo, político. El lugar de la enunciación, en este caso ateniense, es la que refleja su visión del conflicto: cualidades negativas para los espartanos y exaltadas virtudes cuando describe el pueblo de Atenas. El historiador W. R. Connor considera a Tucídides “un artista que responde, selecciona y ordena con destreza su material, y desarrolla su potencial simbólico y emocional” (1984, p. 231). Siguiendo esta tradición, el cine bélico, por consiguiente, muestra una interpretación de un conflicto determinado, un punto de vista de los acontecimientos.

Sobre esta mirada parcial, Platón (en Patricio de Azcárate, 1872) reflexionaba:

el pintor es un imitador distante de la verdad (...) también es el carácter de los poetas y de los autores de tragedias; todos son imitadores, todos se alejan igualmente de la verdad (...) su arte los condena a solo presentar fantasmas y sombras de lo verdadero (p. 57).

En consecuencia, puede decirse que una película, sea bélica o no, así como una pintura sobre la guerra de España, es una forma de representar la historia, se convierte en relato e incluso en un documento histórico, con interpretaciones que no son completamente objetivas, sino que están atravesadas por cosmovisiones, ideologías, marcos axiológicos, entre otros.

Hoy, la meca del cine sigue siendo Hollywood, ya que pese a la importancia creciente que tiene la industria cinematográfica china, india, turca o coreana, todavía su nivel de internacionalización es limitado, en tanto los Estados Unidos siguen controlando las grandes

corporaciones de la distribución y las salas de cine a nivel global. Indudablemente es Hollywood quien sigue definiendo en buena medida el canon en el mundo de las películas, ya que penetra en todos los países, sectores, culturas, clases y estamentos sociales. Cada año, las películas estadounidenses se cuentan entre las más vistas; de las diez primeras en la lista de las más taquilleras, diez son de los grandes estudios (Nigra, 2020; Vega Durán, 2020). Eso sin contar las veces que estas películas son mostradas por televisión y quienes las ven en el hogar a través de las diferentes plataformas (Netflix, Disney, Prime, Max, etc.).

Producto de esta presencia casi omnímoda, existe toda una constelación de imágenes acerca de las guerras (como la II Guerra Mundial) que hemos ido acumulando y que forma un imaginario sobre estos sucesos históricos. Burke (2001) lo denomina *Historiofotía*, a la cual define como la “representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y del discurso cinematográfico” (p. 235). Dicha historiofotía constituye muchas veces la única fuente de información sobre algún acontecimiento histórico.

Tal es el peso de la cinematografía en la construcción de imaginarios sociales sobre los hechos del pasado, que en 2016 en una encuesta realizada por el ICM Research por encargo de la agencia Sputnik (2015) en Alemania, Francia y el Reino Unido, se arrojaron los siguientes datos en torno a la II Guerra Mundial: el 61% de los franceses, el 52% de los alemanes y el 16% de los británicos consideraron que el papel de EE. UU. fue el más importante en la liberación de Europa del nazi-fascismo. Siendo un dato curioso, que el 46% de los británicos señalaron que Europa fue liberada por las FF.AA. del Reino Unido. En este sentido, tan solo el 13% de los europeos cree que el Ejército Rojo jugó un papel clave en la liberación europea, aun cuando los soviéticos a un costo de millones de muertes y bajas liberaron el 50% del territorio de este continente (16 países

poblados por 120 millones de personas) para tomar finalmente Berlín rindiendo al alto mando alemán (Arancón, 2017; Sputnik, 2015).

Debe destacarse, que previamente el Instituto Francés de Opinión Pública (RT, 2015) realizó sondeos en Francia en los años 1945, 1994 y 2004 para medir la evolución histórica de la opinión pública con respecto a cuál fue la nación que más contribuyó a la derrota de la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial, siendo el resultado fundamental lo siguiente, si en 1945 el 57% de la población francesa consideraba a la Unión Soviética como la principal responsable de la victoria de los aliados, en 2015 este número se había invertido totalmente a favor de los Estados Unidos (Arancón, 2017; RT, 2015).

Ahora bien, con respecto a la representación de los conflictos bélicos, conviene hacer, a efectos metodológicos, una primera diferenciación entre aquellos que tienen como referente un conflicto ocurrido en la realidad y aquellos en los que se narra una acción que tiene lugar en un conflicto imaginario, potencial o hipotético, es decir, de carácter ficcional.

Para referirnos al mundo ficcional citaremos a la Dra. Isabel Falcón (2017) quien asegura que este:

... funciona generalmente a imagen y semejanza del mundo real. Se trata de un universo espacio temporal coherente poblado de objetos y de individuos que posee sus propias leyes. Se opone a la mimesis y se refiere al mundo ficticio en el que se sitúa los personajes, las situaciones y eventos narrados en una obra dramática. (p. 182)

Queda claro, entonces, que la ficción puede ser una vía para comprender la realidad inclusive más que el cine documental. Con respecto a esto, Zizek, en su libro *Visión de Paralelo* (2005), comenta algo muy interesante: “En el nivel más radical solo puede representarse lo real de la experiencia subjetiva a través del disfraz de la ficción” (p. 47). Captar lo inverosímil de

experiencias tan atroces como las vividas en conflictos bélicos, campos de concentración, etc., es imposible a través del cine documental porque éste es limitado, la ficción surge de la imposibilidad del cine documental para representar la realidad. Es necesaria una mediación para acercarse a la realidad. Hay que recordar que existe una diferencia entre ficción y ficticio, así como entre verdadero y falso. Como plantea Zavala (2014), “toda verdad es una ficción” (p. 14), es decir, la ficción tiene un estatuto de verdad que se sustenta en sus propias condiciones de enunciación. En cambio, lo ficticio está en oposición a lo verdadero. La ficción no es ficticia. La ficción engloba su lógica de verdades.

Para Conrad (1925), la ficción puede ser una forma más cercana a los acontecimientos, pues asegura que:

La ficción es historia, o no es nada. Pero también es más que eso; se para en terreno más firme, basándose en la realidad de las formas y en la observación de fenómenos sociales, mientras que la historia se basa en documentos, la lectura de impresión y escritura a mano en impresiones de segunda mano. Así la ficción está más cerca de la verdad (p. 17).

La verdad es siempre una interpretación según nuestro marco de valores. Esta interpretación inaugura mi interés por investigar la producción cinematográfica posterior al hecho terrorista ocurrido en EE. UU. el 11 de septiembre de 2001, también conocido como el 9/11. Me interesa estudiar la narrativa de Hollywood en las películas bélicas posterior a esta fecha, específicamente las ambientadas en Irak. ¿Por qué Irak? Los miembros de Al Qaeda –el grupo terrorista al que se le atribuyó el ataque– no tenían relación con Irak. El gobierno de Bush, en coalición con Inglaterra y otros países, sin tener pruebas reales, desataron una campaña que afirmaba que el presidente iraquí Saddam Hussein tenía armas de destrucción masiva. En relación a lo anterior, ya en 2008, en un artículo de investigación Charles Lewis y Mark

Reading-Smith desde el Center for Public Integrity, denunciaban que entre octubre de 2001 y agosto de 2003, tanto el presidente George W. Bush como funcionarios de alto perfil tales como el vicepresidente Dick Cheney, la asesora de seguridad nacional Condoleezza Rice, el secretario de Estado Colin Powell, el secretario de Defensa Donald Rumsfeld, entre otros, emitieron al menos 935 declaraciones falsas en torno a la amenaza a la seguridad nacional planteada por el gobierno de Saddam Hussein, ya que este supuestamente poseía armas de destrucción masiva (o estaba tratando de producirlas u obtenerlas) y mantenía vínculos con Al Qaeda, toda una campaña propagandista orquestada para ganar a la opinión pública a la guerra bajo pretextos falsos. Lo más lamentable de esto, es que esta campaña fue acompañada decididamente por otros gobiernos como los de Tony Blair y José María Aznar. La verdad es que ya para 1991, Irak había desmantelado sus arsenales de armas de destrucción masiva (Lewis y Reading-Smith, 2008).

Al respecto, Eric Hobsbawm (2012) señala que esta política exterior errada ha tenido consecuencias negativas para la administración norteamericana:

Ha sido la política megalómana de Estados Unidos a raíz de los atentados del 11 de septiembre lo que ha socavado, en gran medida, los pilares políticos e ideológicos de su antigua influencia hegemónica, dejando al país sin más instrumentos que una fuerza militar realmente aterradora para consolidar la herencia del período posterior a la guerra fría. (p. 62)

A pesar de no contar con la aprobación de la ONU, los Estados Unidos al frente de una coalición, atacaron militarmente a Irak en el 2003. A la ofensiva militar se sumó una campaña brutal contra el mundo del islam o cualquier cosa que se le pareciera, una embestida comparable con las cruzadas, como expresó en su momento Said: “El islam pasó a ser un símbolo del terror, de devastación, de lo demoníaco y de hordas de odiados bárbaros” (2008, p. 93).

En este contexto, se ha recrudecido una islamofobia, principalmente en EE. UU. y en Europa, repercutiendo en Latinoamérica. Lo que conocemos de los pueblos musulmanes generalmente es a través de los medios de comunicación occidentales, por lo cual, nos llega una imagen distorsionada, manipulada, atravesada por la vieja colonialidad. Al respecto Deepa Kumar (2012), señala que posterior al 11 de septiembre de 2001 se incrementó política e ideológicamente el racismo anti musulmán ya que este se convirtió en el fundamento de la ampliación y fortalecimiento del Estado de seguridad nacional, no solo en Estados Unidos, sino en otros países occidentales. Las prácticas de vigilancia masiva e intrusiva y la elaboración de perfiles raciales se expandieron de forma inusitada, convirtiendo a los musulmanes en “población sospechosa” e inferiorizada como parte de la zona del no-ser (Grosfoguel, 2012).

Por todo esto, considero importante hacer este cuestionamiento al *Mainstream* que, de manera interesada, ha promovido una nueva escalada colonial de islamofobia en la que se ha tergiversado la verdad de los pueblos de un área del planeta subyugada durante buena parte del siglo XX y lo que va del XXI. Propongo esta investigación sobre cómo Hollywood, siendo parte del patrón de poder mundial colonial-moderno, cuyo hegemon hoy son los Estados Unidos, proyecta una entidad enemiga para sus propios intereses económicos y geopolíticos, con raíces en el conflicto milenario entre cristianos y musulmanes.

En este sentido, nos hemos planteado responder, de qué forma el relato cinematográfico bélico de Hollywood post 9/11 se ha convertido en una herramienta fundamental en el despliegue de la colonialidad del poder y de la geoestrategia imperial en el Medio Oriente.

A continuación, los propósitos de mi investigación son los siguientes:

## **Objetivo General**

Analizar desde una perspectiva decolonial y un enfoque metodológico multimodal el relato cinematográfico bélico de Hollywood post 9/11 en función de develar críticamente la geoestrategia estadounidense en el Medio Oriente.

Para ello me propongo los siguientes objetivos específicos:

- Contextualizar la guerra en Irak desde un enfoque geo-histórico.
- Relacionar el discurso político de la Casa Blanca con la narrativa fílmica hollywoodense del cine bélico post 9/11.
- Analizar críticamente desde la multimodalidad las producciones cinematográficas *American Soldiers* (2005), *The Hurt Locker* (2008) y *American Sniper* (2014).

## **JUSTIFICACIÓN**

Hoy no hay duda, que el cine es una de las mejores formas de contar historias, con una capacidad de persuasión única, por no decir hipnótica. La industria cultural tiene un poder de convencimiento y persuasión significativo. Aunque los relatos y discursos, siempre se mediatizan a través de la realidad concreta de los sujetos, por lo cual hay intersticios para la crítica y la autonomía, en gran medida se impone como hegemónica una cultura mediática colonial, una cultura que crea verdades que se asumen como parte de nuestros imaginarios. La industria cultural atesora un gran peso en la configuración de la autopercepción y la apreciación de los otros.

El cine reproduce concepciones que corresponden a un contexto histórico, a una forma de entender el mundo y sus dinámicas sociales y, como producto cultural, puede mostrarnos en qué modelo de sociedad se sitúa, siendo susceptible de distintos tipos de interpretaciones. Esta

situación es similar a lo que acontece en el ámbito literario. Las novelas europeas del siglo XIX han sido estudiadas no solo por su dimensión literaria, sino también desde el punto de vista político y económico. Tal es el caso del intelectual Edward Said, quien realizó un estudio sobre las obras clásicas en la literatura y aseguraba que

... la novela es una pintura de la realidad, de hecho, elabora y sostiene una realidad que hereda de otras novelas, a las que rearma y vuelve a poblar de acuerdo con la situación de su creador, sus dones y predilecciones. (1993, p. 133)

Por consiguiente, la novela no solo muestra una forma de comprender el mundo, sino que trata de convencer al lector, de cómo debe ser el mundo; de tal forma que un texto narrativo audiovisual, una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación y al mismo tiempo de prescripción. El poder de una película reside en que da la sensación al espectador de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos tal como estos son, empero como advierte Burke, “una película de cine, y no solo el cine propiamente histórico, es siempre el resultado de una lectura determinada de los acontecimientos que se quieren narrar, condicionada por una perspectiva específica” (2001, p. 232). Esta temática es de interés para los estudios culturales, ya que el análisis crítico de los relatos y discursos políticos en el cine son una de las principales vetas de reflexión de esta área de estudio.

Analizar los relatos cinematográficos de los grandes estudios de Hollywood, con respecto a las intervenciones militares norteamericanas después del 9/11, permite comprender el discurso ideológico propagandístico de una sociedad que no escatima esfuerzos ni desaprovecha ningún medio ni espacio para apuntalar sus intenciones hegemónicas, coloniales, expansionistas e intervencionistas (Stonor Saunders, 1999); aunque este expansionismo no debe ser entendido de manera tradicional, en términos territoriales sino en términos de participación y control de los

mercados, y en control de los procesos de subjetivación de las sociedades, ya que en buena parte de los conflictos en los que intervienen los Estados Unidos así como otras potencias occidentales a lo largo del mundo, siempre hay una motivación de naturaleza económica, a la par que política e ideológica.

Este orden, siendo el cine uno de los generadores de imaginarios más importantes de la industria cultural, es pertinente analizar en el cine bélico de Hollywood cómo se presentan los conflictos armados en los que participan los EE. UU. Ya que la mayoría de estas películas, concebidas como entretenimiento, son, a veces, la única fuente de información sobre las causas y consecuencias de distintos conflictos armados para millones de espectadores en todo el mundo.

El principal aporte de esta investigación será brindar un análisis decolonial del discurso ideológico de los argumentos que son presentados de manera explícita y verbal, o de manera menos obvia (simbólica), con respecto a la intervención estadounidense en otros países (en particular, Irak) después del 9/11 en un conjunto de películas destacadas. Esta mirada exhaustiva a una serie de obras cinematográficas permitirá comprender cuál es el discurso imperante a partir del cual se imponen agendas políticas coloniales mediante la manipulación o distorsión de los hechos que, en parte, podrían explicar y justificar las motivaciones de los conflictos en Medio Oriente.

### **Antecedentes**

Son numerosos los estudios relacionados con el cine. Podemos empezar por mencionar una tesis doctoral del programa al cual pertenezco: *Aproximación teórica a la estética de la discursividad social urbana del cine latinoamericano contemporáneo. Un Estudio de la Cinematografía Latinoamericana Contemporánea* (2013) del Dr. Francisco Ardiles, quien es, además, mi tutor en la presente tesis. El autor realiza una epistemología del cine basada en los

principios de complejidad y dialogía apoyándose, principalmente, en el teórico del lenguaje Mijaíl Bajtin.

En segundo lugar, vale la pena mencionar la tesis de la Dra. Isabel Falcón, *Aportes para la construcción de una hermenéutica estético-política de la fotografía venezolana a inicios del siglo XXI* (2017), la cual es de interés por tocar el tema de la ideología en el arte. Esta tesis también pertenece al programa de Estudios Culturales del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo.

En cuanto a investigaciones más cercanas a mi tema de estudio, se puede mencionar el trabajo de María Julia Richmond (2011), titulado *Propaganda y Cine: una relación encubierta. Un recorrido desde la Segunda Guerra Mundial hasta las Guerras pos-atentados*. La autora aborda el tema de la propaganda en el cine norteamericano, enfocándose en tres películas emblemáticas durante períodos de gran activismo belicista para los Estados Unidos: la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y las guerras posteriores a los atentados de septiembre del 2001.

Entre sus conclusiones, la autora destaca que “desde la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad y en distintos contextos Estados Unidos viene sistemáticamente utilizando estrategias propagandísticas para defenderse del enemigo de turno, pero siempre bajo los mismos argumentos” (p. 51). Tales argumentos se reducen básicamente a mostrar que los Estados Unidos son el ideal de libertad y que hay que combatir contra los enemigos que quieren acabar con su modelo de civilización. Sin embargo, no deja de haber ciertas paradojas dentro del cine norteamericano que obedecen a las transformaciones del tablero geopolítico, ya que, por ejemplo, mientras en *Rambo III* se muestra a los combatientes afganos como valientes y aguerridos (aliados para ese momento en contra de la Unión Soviética), años después son presentados como enemigos.

Otra obra de suma importancia que recoge y sistematiza películas y series en las que se representa al árabe de forma estereotipada es el texto de Jack Shaheen (2009), *Reel Bad Arabs. How Hollywood vilified people*; allí el autor resalta que antes del 11 de septiembre existía un número importante de películas en las que se representaba al árabe como un ser negativo y despiadado. Este trabajo, fundamentado en el análisis de más de 900 películas, muestra cómo se hace creer a los espectadores que los árabes y musulmanes son fanáticos religiosos despiadados e incivilizados a través de representaciones comunes de militantes islámicos secuestrando o violando; luchando indiscriminadamente contra los judíos y cristianos; y demostrando apego enfermizo por la riqueza y el poder.

Debe destacarse que Shaheen ya denunciaba en 1997 en su texto *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*, los estereotipos antes mencionados, por lo cual los eventos del 9/11 lo que hicieron fue radicalizar tendencias antes existentes en el cine estadounidense. Este mismo autor, en su otro trabajo de 2007 denominado, *Guilty. Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*, resalta que estas representaciones deshumanizantes de los árabes y musulmanes en el cine devinieron en un apoyo masivo a la invasión de Irak (aun cuando también hubo masivas movilizaciones en contra), legitimando el exterminio de civiles iraquíes y los crímenes de odio contra los árabes (o personas que parecen árabes) en los Estados Unidos.

También es importante señalar *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 11/9* de Evelyn Alsultany (2012), este trabajo muestra como luego de los eventos del 11 de septiembre de 2001, se registró un incremento en la incidencia de crímenes de odio y políticas de seguridad dirigidas a árabes y musulmanes, así como también un intento de desplegar representaciones comprensivas de árabes y musulmanes en los medios estadounidenses desde una óptica multicultural simplificada. Esto implicará que en las películas aparecerán

árabes terroristas y representaciones positivas árabes, pero ambas unilaterales y estereotipadas que pueden ser fundamento de desigualdad y exclusión.

Por otro lado, debemos destacar el texto editado por Gema Martín Muñoz y Ramón Grosfoguel (2012) *La islamofobia a debate: La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*, ya que en este trabajo se compilan una serie de estudios fundamentales para nuestra investigación, en especial la reflexión denominada *El terror y la política de contención: análisis del discurso de la guerra contra el terror y los mecanismos del poder* de Farish A. Noor, donde se enfatiza que este discurso binario guerrerista islamóforo constituye un instrumento clave para extender la presencia diplomática, militar y cultural de los Estados Unidos a gran parte del mundo.

De la misma manera, el trabajo de investigación de León Byron denominado *Presencias Musulmanas en el Cine Comercial de Hollywood de 1988 a 2014: Realidades y Ficciones*, del año 2018, es un antecedente importante para comprender el fenómeno de la representación del árabe en el cine. Este trabajo nos ayuda a tener varias miradas sobre el tema a investigar en tanto que el autor mantiene una posición menos firme con respecto a la forma negativa en que los árabes son representados, como cuando afirma: “el tratamiento del Otro musulmán por parte de Hollywood no ha sido el más justo ni adecuado” (p. 182).

*Representación de musulmanes en un modo desdeñoso en el cine de Hollywood* (Muslim in contemptuous mode: existing a representation of Hollywood films), de Shabana Nazar, Abida Noreen y Nayyer Mustafa (2019) constituye otro antecedente. Este estudio se apoya en las ideas planteadas en el libro *Orientalismo* de Said y por medio del análisis de contenido, analiza la naturaleza de la representación del musulmán en el cine de Hollywood en una serie de películas.

La investigación afirma que la imagen del musulmán es negativa y fundamentalista, especulando que es antiamericana y con un bajo nivel de instrucción o incivilizado.

También debe señalarse, que en 2021, la Iniciativa de Inclusión Annenberg de la Universidad del Sur de California, publicó el informe *Missing & Maligned: The Reality of Muslims in Popular Global Movies*, elaborado por Al-Baab Khan, Katherine Pieper, Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Kevin Yao y Artur Tofanen. En este documento se analizan las 200 películas más populares producidas entre 2017-2019 en los EE. UU., Reino Unido, Australia y Nueva Zelanda. Lo primero que destaca es que los musulmanes apenas aparecen en el 9,5% de dichas películas, siendo a su vez representados mayoritariamente como vinculados a la violencia, por cual el 19% de los personajes principales y secundarios musulmanes murieron al final de la película en más de la mitad de los casos por medios violentos.

De igual forma, debe hacerse mención a la tesis doctoral de Darío Berciano Garrido (2021), *Árabes y musulmanes en la ficción seriada estadounidense (2017-2021), Un modelo de representación desde la hegemonía cultural*, en la cual se analiza a través de una metodología sustentada en la teoría de la narrativa filmica, junto con un amplio análisis de contenido, la construcción y representación estereotipada de los personajes árabes y/o musulmanes en las series estadounidenses *Homeland*, *The Looming Tower*, *Jack Ryan* y *Strike Back: Retribution*, como enemigos fundamentales de acuerdo a la propaganda occidental.

## CONTEXTO EPISTEMICO – GEO HISTORICO

### **El Giro Decolonial**

La naturaleza de mi investigación parte de una postura teórica decolonial, entendida como crítica a una forma de pensamiento y de dominación que se sustenta en las relaciones de poder colonial, la cual surge en el momento cuando los europeos llegan a lo que hoy llamamos América, a finales del siglo XV.

La Teoría Decolonial o Giro Decolonial surge como planteamiento teórico de la red Modernidad – Colonialidad, la cual estuvo conformada por autores latinoamericanos como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Fernando Coronil, Nelson Maldonado-Torres, María Lugones, Rita Laura Segato, entre otros. Este grupo de autores ha construido una serie de argumentaciones, categorías y conceptualizaciones en torno a la problematización de la Modernidad.

El filósofo Enrique Dussel declara, en *Siete Ensayos de la Filosofía de la Liberación* (p.5, 2020), haber propuesto el tema al menos veinte años antes de que surgiera formalmente el movimiento decolonial, es decir, a finales de la década de los 60. Y es que la teoría decolonial en América Latina tiene dos grandes raíces históricas, por un lado, la Filosofía de la Liberación, adelantada por el propio Dussel, Arturo Roig, entre otros pensadores.

Por otro lado, la Teoría de la Dependencia, adaptación heterodoxa del Materialismo Histórico construida teóricamente en nuestra región durante los años 60 y 70 del siglo XX. Este cuerpo teórico formuló un conjunto de categorías fundamentales para caracterizar el desarrollo capitalista dependiente en este continente. Conceptos como Dependencia, Economía de Puerto, Economía de Enclave, Intercambio Desigual, Economía Periférica, Neocolonialismo son algunos de los elementos fundamentales de esta caja de herramientas. Ludovico Silva (1983) expresa que sus máximos exponentes fueron: André Gunder Frank (Alemania); Alonso Aguilar y Fernando Carmona (México); Armando Córdoba, Héctor Malavé Mata, Héctor Silva Michelena, D.F.

Maza Zavala (Venezuela); Fernando Henrique Cardoso y Theotonio dos Santos (Brasil); Aníbal Quijano y José López Soria (Perú), etc. También vale la pena mencionar la obra del egipcio Samir Amin, quien desde otro contexto continental llegó a conclusiones similares a la Teoría de la Dependencia, con sus aportes sobre el análisis del desarrollo desigual y la acumulación capitalista a escala mundial.

De igual forma, debemos destacar la impronta de la perspectiva crítica del análisis del sistema-mundo desarrollada por Immanuel Wallerstein (2007), la cual convoca a no aislar ningún objeto de estudio histórico del devenir histórico mundial, es decir, deben contextualizarse internacionalmente los fenómenos locales, regionales y nacionales para comprenderlos mejor, sobre todo en un momento donde la mundialización del capital alcanza niveles insospechados. Debe advertirse que de acuerdo con Ramón Grosfoguel (2018) tanto las teorías del Sistema mundo como las decoloniales tienen entre sus fuentes fundamentales, los marxismos negros contruidos por pensadores afrocaribeños tales como Oliver C. Cox, Cedric J. Robinson, entre otros, quienes a través de categorías como el *capitalismo racial* prefiguraban ya conceptos como la colonialidad del poder de Aníbal Quijano.

Finalmente, otro antecedente de la reflexión decolonial que debe destacarse, son los debates poscoloniales y de la subalternidad que se desarrollaron en la academia estadounidense durante los años 80 y 90, bajo el influjo de la obra seminal *Orientalismo* del palestino Edward Said publicada en 1978. En este sentido, académicos latinoamericanos en las universidades norteamericanas tales como Mignolo, Quijano, Lugones, Coronil, Grosfoguel, Beverley, entre otros, entraron en contacto con la obra de pensadoras y pensadores de la India residenciados en Estados Unidos tales como Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Gayatri Chakravorty Spivak, Dipesh Chakrabarty, Homi K. Bhabha, etc., quienes a través de una relectura de la obra de Antonio Gramsci, revolucionaron los estudios culturales, en favor de una comprensión de los sujetos

subalternos y las dinámicas hegemónicas y contrahegemónicas en las cuales se encuentran inmersos.

Ahora bien, hay que señalar que los autores de la red Modernidad-Colonialidad han manifestado sus discrepancias, tanto en lo teórico como en lo político. Sin embargo, este grupo de investigadores conformaron una referencia teórica para comprender las relaciones de poder global existente.

Una de las principales críticas que se hace desde la Teoría Decolonial es la narrativa etnocéntrica que construye Europa de sí misma. Dussel explica muy bien cómo Europa ha impuesto una narrativa histórica sesgada. El filósofo argentino-mexicano realiza un análisis crítico de la historia falsa eurocentrada que se ha instaurado durante siglos como una verdad en buena parte de los espacios académicos signados por la colonialidad del saber. Esta invención discursiva histórica, explica Dussel, se inició con los románticos alemanes, en particular con el filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), quien afirmaba que la Historia (el espíritu del desarrollo) se desplaza de Oriente a Occidente. Según este pensador germánico, la historia en su infancia se inicia en la antigua China, de ahí pasa a la India, luego al imperio persa, hasta llegar al mundo helenístico, es decir, los griegos y luego a los romanos. Para Hegel, Europa, en particular Alemania, se constituye centro y fin de la historia universal.

La historia que hemos aprendido y se sigue enseñando mayoritariamente en las instituciones académicas es una historia eurocentrada, pues oculta las grandes civilizaciones que existieron en el mundo y sus valiosos aportes a la humanidad. Esta historia no cuenta cómo Europa fue realmente periferia de un mundo con grandes civilizaciones en desarrollo, como China, India y, en especial, la expansión musulmana entre el siglo VII y XV. Europa estuvo sitiada por los musulmanes por más de ocho siglos, aunque esto se omita la mayor parte del

tiempo. La expansión del islam cubría parte del territorio europeo, de África y Asia; y fue en enero de 1492 cuando los españoles pudieron expulsar a los árabes de la península europea (Dussel, 2009).

La Edad Media no se debe entender como un periodo mundial, como la historización europea intenta mostrar; la Edad Media fue solo una fase propia del devenir europeo. En China, India, los países árabes y lo que llamamos hoy América no sobrevino esa época de oscurantismo; al contrario, estaban en su máximo esplendor: China, con sus grandes avances tecnológicos, económicos y políticos; el mundo islámico, en su mejor momento de expansión, con grandes avances científicos, filosóficos y culturales. A pesar de esto, aprendemos una historia distorsionada en la que repetimos la historia sesgada del colonizador europeo (Dussel, 2009).

Europa no pudo vencer a los musulmanes en las cruzadas por más de dos siglos. Su supuesto objetivo era llegar a Tierra Santa, pero realmente lo que buscaba era llegar a las rutas del centro geoeconómico euroasiático (la Ruta de la Seda). Por eso los españoles buscaron una nueva ruta para la India y terminaron llegando a lo que ellos llamaron Indias Occidentales, que conocemos hoy como América. Este hecho inició una etapa mundial totalmente diferente. Gracias a la colonización de América, Europa conquistó el Atlántico, lo que le dio una gran ventaja con respecto a sus adversarios, quienes solo dominaban el Mediterráneo. Europa dejó de ser periferia de los árabes y de los chinos y pasó a convertirse en centro del sistema mundial (Dussel, 2000, 2008, 2014).

Dussel, en el primer capítulo de *Marx y Modernidad* (2008, pp. 18-23), analiza el desarrollo histórico de las civilizaciones antiguas. Este autor distingue cuatro grandes sistemas interregionales desde la antigüedad, en donde se puede ver cómo la historia va, a diferencia de lo que decía Hegel, en sentido Oeste – Este:

- Primer Sistema Interregional es Egipto (3.000 a. C.) y Mesopotamia (4.000 años a. C.): la civilización de El Nilo se relaciona con la de El Tigris y El Éufrates y, como resultado, surge en Biblos el alfabeto.
- Segundo Sistema Interregional es el euro asiático, donde ocurre la conexión del Mediterráneo y el norte de África con la China. Son los arios, los medos y los persas; después, los griegos, los romanos, los celtas, los germanos; China (2000 a. C.) e India (2.500 a. C.). El centro de este sistema estaba en Kabul. Parte de estos pueblos (más de 10.000 años atrás) migran por el Estrecho de Bering hacia lo que hoy se llama América, formando las culturas mesoamericanas (Aztecas, Incas, Mayas).
- El Tercer Sistema Interregional está conformado por los musulmanes que se expandieron por el norte de África, Europa y Asia. Centro de un apogeo científico, político y cultural, esta región tuvo un gran desarrollo del pensamiento filosófico, matemático, astronómico, de la medicina y de otras disciplinas. Se distinguieron filósofos como Avicena, Ibn Jaldún, Al-Juarismi, entre muchos otros. “Bagdad había sido por 500 años la ciudad más poblada de la Tierra y el centro del sistema indoeuropeo (...). La filosofía de Aristóteles se estudió primero en Alepo en el siglo IX, cuatro siglos antes que en París” (Dussel, 2008, p. 21).
- El Cuarto Sistema interregional se conformaría como el Primer Sistema-Mundo, es decir, se inicia la Modernidad. Es la llegada de los españoles a lo que será América. Este viaje, que buscaba la India, va a unir el Atlántico. Los tres sistemas interculturales anteriores se limitaban a la región euroasiática-africana. En 1492 Europa va a empezar a ser centro mundial, gracias a la colonización de América. Se inicia la Primera Modernidad (Dussel, 2008, 2009) España se convirtió en el centro del Sistema-Mundo gracias a la extracción de recursos

materiales y humanos de las colonias. La modernidad, según Dussel, es la colonialidad del sur global.

La segunda modernidad –explica Dussel (2008)– ocurre en Flandes. Ámsterdam fue una colonia española independizada en 1610. El rey Carlos de España nació en Flandes, hablaba alemán, sus asesores eran de Flandes. Muchos de los tesoros (oro y plata) extraídos de América se fueron a Holanda, en donde se crea la Compañía de Indias Orientales y la Compañía de Indias Occidentales. No les interesa imponer religión ni lengua, solo el comercio. Es la simplificación mercantil que se había originado en un primer momento en España, ahora más eficiente y rentable. Surge el capitalismo mercantil y adinerado. No es casual que sea en Holanda que aparezca el enunciado dualista del filósofo Descartes (1596-1650) “Yo pienso, luego soy”.

### **La Modernidad- Colonialidad**

La Modernidad se inicia cuando Europa se encuentra con “el Otro”, para violentarlo, someterlo, conquistarlo. Los indígenas son la parte dominada, constitutiva, originaria de la Modernidad, puesto que sin periferia no hay centro. Surge el *yo conquisto*, casi dos siglos antes del *yo pienso* de Descartes. En la conquista, el Otro, el indígena, no fue descubierta, sino encubierto (Dussel, 1994, p. 8).

Dussel apunta que Colón es el primer hombre moderno: “Es el primero que sale oficialmente de la Europa latina, anti musulmana, para iniciar la constitución de la experiencia existencial de una Europa Occidental, atlántica, centro de la historia” (1994, p. 30). De tal modo que el mito de la Modernidad nace en ese momento histórico. Adicionalmente, Dussel señala que Colón esperaba encontrarse con una península de China y, además, musulmana; por tal razón, se llevó un traductor árabe. Su expectativa era encontrar al sujeto asiático. La India era el centro conocido, según el imaginario de entonces de los navegantes del Mediterráneo. La experiencia

de Colón, sin embargo, hizo que el Otro no fuera descubierto, sino que, por el contrario, desapareció: “el indio no fue descubierto como Otro, sino como lo mismo, ya conocido (el asiático) y solo re-conocido (negado entonces como Otro) en-cubierto” (Dussel, 1994, p. 31).

En este encubrimiento del Otro es que Europa deja de ser una provincia rodeada por los musulmanes para convertirse en el centro de la historia mundial. Se genera una autoconciencia diferente de la propia Europa. Paradójicamente, lo que se conoce como descubrimiento de América es realmente el descubrimiento de Europa, ya no como una particularidad sino como una universalidad ecuménica. El ego moderno nace en esta auto-constitución ante los otros dominados. Dussel (1994) insiste en que el Otro, en su diferencia, es negado como Otro, es obligado a incorporarse en la Totalidad dominadora como cosa.

En la colonización de América, Europa se constituye centro y origen del mito de la Modernidad y pretende imponer una única forma de civilización: cristiana, jerarquizada, dependiente del centro europeo. Con el pretexto de expandir la cristiandad, se desata la mayor violencia sobre los pueblos originarios. Los colonizadores europeos consideraron a los indígenas como salvajes, casi no-humanos. Según el discurso de la Modernidad, la violencia que se ejerce sobre el Otro es para su propio beneficio, para civilizar al bárbaro. El Otro es culpable de la violencia que recibe por parte del dominador. El sujeto moderno es inocente porque es su obligación civilizar al Otro. Eduardo Galeano relata en *Las venas abiertas de América Latina* (2004) que los capitanes de la conquista exhortaban a los indios a convertirse a la religión católica bajo la siguiente amenaza:

Si no lo hiciéreis, o en ello dilación maliciosamente pusiéreis, certífícoos que con la ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros y os haré guerra por todas las partes y manera que yo pudiere, y os sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de Su

Majestad y tomaré vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos, y como tales los venderé, y dispondré de ellos como Su Majestad mandare, y os tomaré vuestros bienes y os haré todos los males y daños que pudiere. (p. 29)

La idea de una pretendida virtud de bondad del dominador nos recuerda a la intelectual argelino-francesa Houria Bouteldja (2017), quien reflexiona en torno a cómo se asienta la idea de que el oprimido es culpable por su opresión. El conquistador cumple esa pesada misión de “civilizar” lo que Kipling llamó *la carga del hombre blanco*

Yo los veo, los frecuento, los observo. Todos ustedes tienen esa cara de inocencia. Ahí reside su última victoria, haber logrado exonerarse de toda culpa. (...) Nosotros somos culpables, ustedes inocentes. (...) Ustedes son ángeles porque tienen el poder para declararse ángeles y el de convertirnos en bárbaros. (...) El indígena expoliado es vulgar, el Blanco expoliador es refinado. En una punta de la cadena está la barbarie, en la otra la civilización. Es bueno eso de ser inocente: permite jugar a la candidez y estar siempre del lado amable. (Houria, 2017, p. 37)

Esta retórica de salvación es repetitiva en los centros de poder mundial: los españoles también argumentaban que la Conquista era un proyecto emancipatorio porque permite salir al bárbaro de su estado de inmadurez, de su barbarie. Es el mismo argumento que se ha usado para las invasiones en todo el mundo: por el bien de los pueblos, para salvarlos, para liberarlos. Un discurso casi mesiánico. El mal necesario para entrar en el estado civilizatorio deseado lleva consigo una cantidad de muertos. Entonces, el sufrimiento producido al Otro es justificado, ya que es para salvar a inocentes (o a un grupo de inocentes) que valen más que otros inocentes. Como en el caso de la invasión de Irak (2003), donde se ataca un país para evitar que se usen

armas de destrucción masiva (que nunca consiguieron), dejando un saldo de miles de personas fallecidas y un país destruido.

El profesor venezolano Oswaldo Espinoza (2020) hace un recuento de los principios del colonialismo (colonialidad cosmológica) y expone algunas de las certezas civilizatorias en las que se sostiene la Modernidad, entre las cuales estarían:

1. El antropocentrismo: el hombre como ente superior a todos los demás seres vivos. En el libro judeocristiano Génesis, el hombre es la máxima obra de la creación, por lo tanto, se asume que el hombre está por encima de toda forma de vida.

2. El androcentrismo: Adán, creado a imagen y semejanza de Dios. Primero, el hombre; luego, la mujer (Eva) como una derivación del hombre. Un orden de jerarquía establecido desde el principio. La mujer ha sido relegada a un nivel inferior con respecto al hombre durante siglos, llegando, incluso, a ser asumida como propiedad del hombre.

3. Albocentrismo: partiendo de una aberración de la teoría darwiniana, se considera que ha existido una evolución lineal, en la cual el hombre blanco evolucionó como ser superior a todos los demás. Los no blancos son considerados inferiores con respecto al hombre blanco. No puede olvidarse la discusión sobre si los indígenas poseían o no alma, así como también el trato cruel que han recibido los negros.

4. Eurocentrismo: Europa es contemplada como el punto máximo de la evolución y mal asumida como cuna de la civilización occidental (Hegel).

5. Cristianocentrismo: la fe en Cristo es la única verdadera. Guerras santas se libraron en nombre de un dios cristiano, llevando la espada y la cruz para eliminar cualquier creencia distinta a la fe cristiana (como fue el caso de las creencias de los indígenas o la lucha contra el islam).

Diferentes autores afirman y sustentan que la Modernidad es un modelo civilizatorio que se pretende universal, con un centro y una periferia bien establecida, y que la colonialidad es, por lo tanto, el lado oscuro de la Modernidad; no existe una sin la otra. Para Dussel (2008) y Grosfoguel (2003), 1492 es el momento histórico en el cual surge la Modernidad, la colonialidad, el eurocentrismo y el capitalismo. El capitalismo –explica Dussel– se origina con las riquezas expropiadas de las colonias europeas. La acumulación originaria deriva en el derrumbe económico de China, al no poder competir con el ingreso de riquezas de Europa. La colonización es lo que le otorgará a Europa su centralidad mundial.

El centro del capitalismo –en palabras del mismo Dussel (2009)– fue España en el siglo XVI o la primera Modernidad. Durante la segunda Modernidad (1610), el centro pasa a ser Ámsterdam, con el capitalismo mercantil. Posteriormente se traslada a Inglaterra (1750), con la Revolución Industrial y después de la Segunda Guerra Mundial (1945), Estados Unidos será el nuevo centro del capitalismo mundial. Estados Unidos se consideró imperio desde su origen como nación, como ya he comentado, desde un pensamiento mesiánico. En ese sentido, Said ha afirmado

EE. UU. desde el principio se consideró imperio. Se proclamó que había que construir el territorio norteamericano y se combatió por él con asombroso éxito; había pueblos nativos a los que había que sojuzgar y, en muchos casos, exterminar o desterrar. Y después, mientras la república crecía en el tiempo y en poder hemisférico, aparecieron esas tierras lejanas que se proclamarían vitales para los intereses norteamericanos, en las que había que intervenir y luchar: Filipinas, Caribe, América Central, la Costa Bárbara, partes de Europa y de Oriente Medio, Vietnam o Corea. (Said,1993, p. 42)

En esta etapa capitalista de globalización, después de la Guerra Fría, el escenario mundial ya no es el mismo. Se mantiene una periferia subordinada a intereses económicos mundiales, con matriz ubicada principalmente en Estados Unidos. Los autores Grosfoguel y Castro Gómez (2007) incorporan una nueva etiqueta para comprender las nuevas relaciones geopolíticas, ya que prefieren hablar de Sistema-mundo euro-norteamericano/ capitalista / patriarcal/ moderno/ colonial y de una colonialidad global.

### **Críticas a la Decolonialidad y la Postcolonialidad**

Existe una corriente muy crítica hacia los postulados decoloniales y postcoloniales. Autores como De la Garza (2021) y Urrego (2021) afirman que estas teorías son posturas de índole culturalista que dejan por fuera las implicaciones económicas. Su principal crítica es que se fundamentan en teorías postmodernas sin tomar en cuenta los aportes marxistas:

En efecto, esta corriente se caracterizó por un conjunto de consignas entre las cuales se encuentran: el rechazo a los sistemas filosóficos y la metafísica, la desaparición de los sujetos trascendentes y su sustitución por sujetos fragmentados, el desvanecimiento del papel de los intelectuales, la centralidad del tema cultural y la preponderancia de lo estético, el hedonismo y la ironía privada, la supremacía del tiempo presente, el rechazo a la noción de totalidad y a la historia, la superioridad del análisis textual, etcétera. Esta corriente se hizo hegemónica en las universidades estadounidenses. (Urrego, 2021, p. 24)

De la Garza y Urrego sostienen que estas teorías post y de-coloniales se alejan de los postulados marxistas, por considerarlos eurocéntricos y modernos. Observan que estas teorías decoloniales son relativistas, reducidas a un análisis textualista que no reconoce las relaciones sociales de producción. La dominación no se trataba de las relaciones materiales sino de una concepción discursiva de la realidad, es decir, el dominio es fundamentalmente cognitivo (De la

Garza, 2021, p. 13). Se critica que el eje de análisis no sea el de clases sociales para comprender la desigualdad social, ya que estos autores resaltan otras formas de jerarquía social como la raza, el género y la religión (Quijano, 2014; Dussel, 1994, 2008; Grosfoguel, 2007).

Estas teorías decoloniales y postcoloniales surgen en un momento histórico en donde el marxismo del siglo XX no era muy popular; justamente, en un contexto unipolar, en tanto EE. UU. ya no tenía adversarios suficientemente fuertes y las utopías parecían haberse esfumado (Ashcroft; Griffiths y Tiffin, 2007).

Debido al desplazamiento político-económico que surge luego de la caída del Muro de Berlín (1989) y del Bloque Soviético (1991), se produce un desencanto de los postulados marxistas a nivel general, especialmente en los espacios académicos. El marxismo se vuelve nuevamente el fantasma del que todos huyen. Con el avance del neoliberalismo y el declive de los movimientos de izquierda, las ciencias sociales en buena medida toman un vuelco hacia posturas más conservadoras y en algunos casos postmodernas. Autores como Fukuyama, Huntington y otros proclaman el fin de la historia. En este terreno cobran vida en Europa las teorías postmodernas, en contra de los discursos totalitarios, favoreciendo el sujeto fraccionado y postulando que el lenguaje constituye la realidad. En medio de este cultivo está el Posestructuralismo (Foucault, Derrida y otros) como enfoque epistemológico, ya no tan centrado en el ámbito económico sino más en lo cultural. Se estudia el lenguaje y las diferentes formas de ejercer el poder. Estos intelectuales posestructuralistas provocaron una fuerte influencia en teóricos de distintas universidades europeas y estadounidenses.

Pensadores cuyo origen es el llamado Tercer Mundo, como India y Medio Oriente, se ven influenciados por estas teorías posestructuralistas e incorporan autores de tono marxista, como Gramsci y Althusser, para producir una interpretación a partir de su experiencia colonial. Así

emergen los Estudios Subalternos (Ranjit Guha) y los Estudios Postcoloniales. Entre los teóricos más relevantes dentro del postcolonialismo están Edward Said, Gayatri Spivak y Homi Bhabha.

Con una prolífera producción de textos, congresos, artículos, etc., se expande rápidamente la influencia de estos autores que no desconocen los aportes de intelectuales europeos o estadounidenses, sino que estos se deben estudiar desde una perspectiva desde el sur, revisando, cuestionando esos postulados que se establecen como universales para reconocerlos como una narrativa local que se pretende universal.

### **Intersección Decolonial /Marxista**

Ahora bien, pese a estas críticas a los enfoques decoloniales y postcoloniales, esta investigación está inscrita en el marco teórico decolonial, por considerar que los planteamientos de la red Modernidad- Colonialidad son coherentes con el eje vertebrador de mi indagación. Tal como lo plantean los teóricos de la Modernidad-Colonialidad, desde 1492 se establece un modelo de sistema-mundo que se mantiene con las mismas estructuras: opresores y oprimidos, blancos y no-blancos, centro y periferia.

Al mismo tiempo, es necesario aclarar que no coincido totalmente con lo expuesto por De la Garza y Urrego, ya que muchas de las líneas de pensamiento decolonial y postcolonial representan un desarrollo del materialismo histórico. Los autores decoloniales no niegan el componente de clase ni las implicaciones económicas como origen de las relaciones de poder.

Tanto Dussel como Grosfoguel, Juan José Bautista y otros, reconocen la influencia de los postulados marxistas para el análisis histórico de las relaciones geopolíticas. “Para Marx, el ser humano es libre, autoconsciente y espiritual, hay necesidades del estómago y de la fantasía.

Cuando Marx dice de la fantasía, está diciendo de la creatividad espiritual del hombre, Marx habla del espíritu humano” (Dussel, 2008, p. 44).

Dussel, en una lectura directa de los manuscritos inéditos de Marx en su idioma original, descubre un Marx desconocido para una mayoría y asegura: “Konstantinov preguntaba: ¿Qué es primero? La materia o la conciencia; si digo la conciencia soy idealista, si digo la materia, soy materialista. Marx era materialista. ¿Qué hubiese dicho Marx? Hubiera dicho: primero el sujeto y después la materia” (2008, p. 83). Dussel ha insistido en que el Marx que se ha dado a conocer no es el verdadero Marx. La crítica que ofrece Marx al sistema moderno capitalista es aún muy actual, siempre y cuando estemos conscientes de nuestro lugar de enunciación y de nuestra historia.

Said, uno de los máximos exponentes de la postcolonialidad, sin llegar a ser determinista, estaba muy consiente de cómo la historia y la sociedad influyen en el individuo:

No creo que los escritores estén mecánicamente determinados por la ideología, la clase o la historia económica, pero sí creo que pertenecen en gran medida a la historia de sus sociedades, y son modelados y modelan tal historia y experiencia social en diferentes grados. Tanto la cultura como las formas estéticas que ésta contiene derivan de la experiencia histórica. (Said, 1993, p. 26)

El intelectual de origen palestino reconocía el impacto que la realidad material tiene sobre la cultura: “Cultura que es, en sí misma, resultado de la mediación infinitamente sutil de las realidades materiales, las sólidas circunstancias económicas y las escuetas objetividades” (Said, 1993, p. 307).

Por consiguiente, no es totalmente cierto que los decoloniales y los postcoloniales se deslinden de las teorías marxistas. La mayoría reconoce los aportes del materialismo histórico;

sin embargo, no se puede ignorar que Marx al igual que todos los grandes pensadores y pensadoras, fue también hijo de su tiempo y espacio.

La escuela decolonial y postcolonial, criticada por ser textualista, no cree que la realidad sea un producto del discurso. Por lo menos, no todos “El lenguaje y el discurso no es solo un reflejo de la realidad social sino constituyente de la realidad social” (Escobar, 1999, p. 109). El sentido de la realidad es organizado a través del discurso. El discurso tiene una dimensión política; de ahí la importancia de analizar y de-construir el discurso hegemónico. Dice Said que las narraciones son fundamentales: “El relato es un importante vínculo entre cultura e imperialismo” (1993, p. 35). De modo que no se entiende –como dice Said (1993)– que casi la mayoría de los análisis teóricos no incluyan las intervenciones imperiales de los Estados Unidos como factor que influye en el debate teórico (intervención que sucede a muchos niveles: económico, militar, político, cultural).

El aporte fundamental de los decoloniales es que, además del modelo capitalista, se impone a nivel mundial una matriz colonial de poder (Quijano, 2014). Hay que ir más allá de la clase social pues, según Dussel (2008), además de la clase social, se constituyen otras formas de clasificación social, como la raza, el género y la religión. La modernidad es un proyecto civilizatorio capitalista, clasista, racista, patriarcal y cristianocéntrico. Por eso, además de las categorías de análisis que nos ofrece Marx para entender la lógica del capitalismo, necesitamos de otras herramientas teóricas que Marx no pudo proveer.

Aníbal Quijano nos va a revelar un concepto teórico importante para comprender las relaciones coloniales de poder. El autor peruano afirma que a partir del siglo XVI se establece un patrón mundial de poder en donde el capitalismo, la colonialidad y la Modernidad son ejes constitutivos. En este patrón de poder se consolida una concepción de la humanidad según la

cual “la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos” (2014b, p. 287).

Quijano realiza un aporte muy valioso: el concepto de heterogeneidad de la clasificación social que se ha impuesto a nivel global desde la colonización. La jerarquización de las personas según tres líneas diferentes: clase, género y raza, articuladas en un sistema global. La colonialidad del poder es el eje que las articula en una estructura común (2014b, pp. 313-314). Este aporte, dice Quijano, nos ayuda a entender mejor las formas de diferenciación establecidas a nivel global. A partir de estas clasificaciones, fundamentadas tanto en lo biológico como en lo social, se controla y se organiza el lugar y papel que el individuo y los grupos sociales ocupan en la sociedad. Estas instancias son discontinuas, conflictivas, con lealtades, traiciones, resistencia, persistencia y deserciones. Más adelante, Quijano expone:

La cuestión del poder en el eurocentrismo. Tal como lo conocemos históricamente, el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación / dominación / conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: 1) el trabajo y sus productos; 2) en dependencia del anterior, la “naturaleza” y sus recursos de producción; 3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; 4) la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; 5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios. (2014b, p. 289)

Este marco epistémico decolonial –creo– es el más conveniente para entender las relaciones de poder que se han establecido desde el siglo XV, en donde el hombre blanco cristiano del norte se asume como superior al resto. Esta subjetividad se encuentra instaurada en

nosotros, por medio de los diferentes medios de socialización. Los pueblos árabes, en este sentido, han sido subordinados en esta geopolítica del poder, así como nosotros desde Latinoamérica. Somos parte del Sur global.

### **Orientalismo: El espejismo de Oriente**

Reflexionar sobre la imagen que Occidente ha construido sobre Oriente resulta crucial para esta investigación; por ende, se ha formado una genealogía (ideas, lenguaje, mentalidad) basada en argumentos supuestamente científicos y académicos para describir al otro, en este caso a esa entidad abstracta que es la cultura árabe. Europa y EE. UU. se han relacionado con Oriente desde una posición de poder. Esta relación ha formado la idea que tenemos de Oriente en el imaginario occidental a través de generalizaciones históricas. Un referente medular que ha estudiado el tema es el autor palestino Edward Said y su obra *Orientalismo* (2008, 1<sup>era</sup> ed., 1978), quien señala con mucho tino:

El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales. (p. 20)

Said devela cómo se va formando una concepción general de superioridad en Europa con respecto a otros pueblos, en particular a lo que se denomina Oriente. A principios del siglo XX, eruditos –como Balfour y Cromer– asumen como lugar de enunciación un “nosotros” al que hacen corresponder con el mundo occidental civilizado. Se crea una obligación moral, por parte de Europa, de ocupar el Oriente. Inglaterra se adueña de Egipto, según la lógica de civilizar al bárbaro, “las razas sometidas no podían saber lo que era bueno para ellas” (Said, 2008, p. 65).

Para los académicos europeos, “el oriental es irracional, depravado, infantil, diferente, mientras el europeo es racional, virtuoso, maduro, normal” (Said, 2008, p. 69).

Este mismo autor reflexiona sobre cómo Europa ha creado un discurso de justificación para la dominación del mundo oriental: “Conocer así un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él y autoridad significa negarle autonomía, porque nosotros lo conocemos y en cierto sentido, existe tal y como nosotros lo conocemos” (2008, p. 59). Un supuesto estudio riguroso, científico y sistemático avala afirmaciones como las expresadas, las cuales se instauraron como verdades incuestionables por parte del conocimiento hegemónico.

Vemos, entonces, que una imagen deformada se ha construido sobre Oriente, tanto en las ciencias como en las artes. Said realizó un estudio de las novelas inglesas y francesas del siglo XIX, por considerar a este género literario como un dispositivo de suma importancia para la formación de actitudes. “No quiero decir que únicamente la novela fuese importante, pero sí que la considero el objeto estético de mayor interés a estudiar en su conexión particular con las sociedades francesa y británica, ambas en expansión” (Said, 1993, p. 13). Los grandes autores de la literatura como Dickens, Conrad, Kipling, Flaubert, Nerval, Valery y otros, reproducen estos valores imperialistas, no porque estos estén determinados automáticamente por la ideología, sino porque pertenecen a la historia de sus sociedades.

Así pues, Said denomina *orientalismo* a esa visión que ha construido Occidente sobre Oriente, una interpretación que se ha hecho institución por medio de diferentes dispositivos culturales. El crítico palestino hace referencia a un gran número de estudiosos de Oriente que, en nombre de la objetividad científica, coinciden en afirmar la superioridad de Occidente sobre Oriente. De igual modo, se analizan diferentes obras literarias, las cuales confirman y reproducen que el mundo oriental es (y debe ser) identificado como negativo: Ya en la obra *La Ilíada*

aparece esa demarcación entre Oriente y Occidente y en la obra de Dante, *La Divina Comedia*, Mahoma recibe los peores castigos por ser un falso predicador, al igual que el sabio Averroes. Las representaciones tienen sus fines y, en este caso, la deshumanización del otro (oriental, semita, musulmán) tiene como fin, poseerlo, someterlo.

El orientalismo está impregnado de ese terror al islam, por lo tanto, es condenado de antemano. Precisamente, el rasgo islámico es considerado por el orientalismo como el más dominante. Por otra parte, Said advierte que la concepción orientalista ya se hacía notar en el año 1312. Ese año, en el concilio de Viena, el Papa ordenó crear cátedras para estudiar la lengua árabe con el objetivo de evangelizar en Oriente.

En la actualidad, el orientalismo se sustenta por medio de otras vías. A través del avance tecnológico y masivo, como el cine y la TV, se sigue presentando en la pantalla al sujeto árabe como el degenerado, el perverso, el fundamentalista, el sádico: “Al árabe se asocia con la lascivia o con una deshonestidad sanguinaria, un degenerado hipersexual, capaz de tramar intrigas tortuosas, esencialmente sádico, traidor y vil. Sin ninguna individualidad, ninguna característica experiencia personal” (Said, 2008, p. 379). Detrás de estas imágenes está la eterna amenaza del Yihad, el temor a que los árabes invadan el mundo, y esas imágenes son consumidas por un gran número de espectadores. Este escenario se asemeja al de los ingleses justificando la ocupación de Egipto en el siglo XIX: “Sabemos mejor que ellos lo que les conviene”. EE. UU. justifica la intervención militar en los países del Medio Oriente para, como decía Kissinger, mantener el orden y evitar una crisis. Como se ve, un discurso muy parecido al de Bush, Obama y Trump.

Otro filósofo de suma importancia que nos ayuda a cuestionar lo que se ha instituido como verdad histórica es el latinoamericano Enrique Dussel, conocedor de la cultura europea y

de distintos pueblos árabes, quien ha desarrollado una teoría crítica sobre la idea hegemónica de Europa como cuna de la civilización. En su obra *El Humanismo Semita* (1969), el autor reflexiona en torno a la ignorancia e interés al nominar una región-cultura tan diversa como una sola unidad: “No existe, entonces, una unidad geográfica como ‘mundo oriental’. Ese mundo oriental está dividido en un sinnúmero de tradiciones, pueblos y estructuras concienenciales, que nos impiden una rápida generalización” (Dussel, 1969, p. 8). Dussel es uno de los autores que más ha hecho énfasis en criticar la práctica discursiva eurocentrada y en señalar cómo la historia oficial ha deformado los hechos y los procesos en beneficio de un discurso de poder eurocéntrico hegemónico:

La “universalidad” musulmana es la que llega del Atlántico al Pacífico. La Europa latina es una cultura periférica y nunca ha sido, hasta ese momento, “centro” de la historia; ni siquiera con el imperio romano (que, por su ubicación extremadamente occidental, nunca fue centro ni siquiera de la historia del continente euro - afro - asiático). Si hubiera que mencionar un imperio como centro de la historia regional euro-asiática antes del mundo musulmán, solo podría ser el conjunto de imperios helenísticos (el seléucida, el ptolomeico, el de Antíoco, etc.). Pero, de todas maneras, el helenismo no es Europa, y no alcanzó una “universalidad” tan amplia como la musulmana en el siglo XV. (Dussel, 2000, p. 44)

Said considera que la mayoría de los filmes o libros sobre el Medio Oriente están políticamente coloreados por el conflicto. Los árabes son casi siempre los terroristas, violentos e iracundos. Esta situación seguramente no sea consentida si se replicara a otra comunidad. El teórico reconoce que hay terrorismo en el Medio Oriente como resultado del conflicto, pero también hay mucho más ocurriendo en esta zona y eso no es visto o es mal interpretado por el

conjunto de Occidente. Por lo general, hay un enfoque exclusivo en el aspecto negativo; de esta manera se especula que todo el mundo islámico es una amenaza (Said, 1997).

El cine, en particular el de Hollywood, desde sus inicios ha reforzado esta mirada negativa de los árabes; se ha repetido innumerables veces, como señala Shaheen (2009), en cientos de películas analizadas. Es la afirmación del orientalismo desde la meca del cine.

### **Islamofobia**

La sistemática distorsión que ha hecho el imaginario social occidental sobre el mundo árabe y musulmán ha resultado en una serie de procesos de homogenización y esencialización de una población sumamente diversa que abarca desde marroquíes hasta indonesios, desde chinos uigures hasta nigerianos. Los distintos procesos de intolerancia social y religiosa occidental que rechazan al otro producto de un etnocentrismo con pretensiones universalistas constituyen la raíz de la islamofobia, categoría de gran interés para nuestra investigación.

La islamofobia es el temor o los prejuicios hacia el islam, los musulmanes y todo lo relacionado con ello. La islamofobia no es un fenómeno nuevo, pero sabemos que hoy en día muchas comunidades musulmanas están experimentando un ambiente cada vez más hostil, caracterizado por la sospecha, los arraigados prejuicios, la ignorancia y, en algunos casos, el acoso verbal y físico. (Ramberg, 2004, p. 6)

Uno de los rasgos constitutivos del sistema mundo moderno colonial es la imposición de una clasificación racial-étnica de la población, la cual opera en todas las dimensiones tanto materiales como subjetivas (Quijano, 2007, p. 93). De esta forma, podemos decir que la islamofobia es la subalternización e inferiorización racial del islam producto del cristianocentrismo moderno desplegado desde finales del siglo XV. El autor de origen

puertorriqueño Ramón Grosfoguel, agrega otras formas de jerarquización social que forman parte del actual sistema mundo, tanto patriarcal, religiosa, lingüística, epistémica, entre otras. Por lo tanto, este autor clasifica este complejo sistema de poder como “occidentalizado moderno/colonial, cristiano-céntrico, capitalista/patriarcal” (Grosfoguel, 2014, p. 83-84).

Al ubicarse el mundo islámico en la *zona del no ser* (Grosfoguel, 2012), se lleva a cabo un proceso de deshumanización propio del pensamiento colonial que sigue prevaleciendo en el norte global. Estamos de acuerdo con Daniel Gil Flores (2019), cuando considera que la islamofobia, vendría ser un mecanismo racista más para encuadrar y disciplinar las poblaciones o fuerza de trabajo, todo esto ligado a la reorganización social y productiva del capitalismo contemporáneo.

Ahora bien, de acuerdo con el antropólogo Javier Rosón (2012) existen al menos tres grandes corrientes críticas interrelacionadas la una con la otra para estudiar la islamofobia, estas son: La religiosa, la racial y la etnocultural. En este sentido, la Islamofobia puede ser una forma de discriminación ya conocida como el racismo o la xenofobia. Sin embargo, en este caso, la Islamofobia combina distintas formas de discriminación, que involucran raza, nacionalismo, religión, cultura e historia. “De este modo, el temor y la discriminación hacia los musulmanes sería una nueva etapa en la evolución del racismo, construido éste en base a una percibida diferenciación cultural, religiosa e histórica, pero también a causa de factores como el fenotipo, la forma de vestir, los aspectos culturales, etc.” (Rosón, 2012, p. 172).

Continuando con Rosón, el termino islamofobia, no sería el más correcto, ya que fobia implica una enfermedad, miedo irracional compulsivo al islam como religión, y no el rechazo hacia quienes practican la religión. Por lo que el autor establece una analogía entre islamofobia y

antisemitismo. El segundo término implica gramaticalmente odio hacia los pueblos semitas en general, aunque el término es usado para indicar prejuicio contra los judíos.

El racismo anti musulmán se manifiesta contra la población de origen árabe, aunque no sea musulmana, contra la población musulmán, aunque no sean árabe, contra la población descendientes de árabes nacida por ejemplo en Europa o Estados Unidos, aunque no practiquen el islam. La intolerancia anti musulmana implica la creencia que más de mil millones de musulmanes son posibles y potenciales terroristas.

La discriminación contra la población árabe y/o musulmán no es un fenómeno nuevo. A diferencia de lo que ocurrió en la época de las cruzadas, los musulmanes, aunque eran considerados enemigos no eran inferiorizados. Los cristianos reconocían el esplendor de la civilización musulmana, a diferencia de la actualidad que son considerados como población violenta y atrasada.

En las últimas décadas, la islamofobia después de los ataques de 9/11 se incrementó sustancialmente, como lo demuestran diversos estudios como el de Deepa Kumar (2012) *Islamophobia and the Politics of Empire*, el trabajo *The Islamophobia Industry* de Nathan Lean (2017) o la compilación editada por Gema Martín Muñoz y Grosfoguel, Ramón (2012) *La islamofobia a debate: La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*.

Por ejemplo, un informe publicado en 2016, *Confronting Fear: Islamophobia and its impact in the United States*, elaborado por el Council on American-Islamic Relations (CAIR) y la Universidad de Berkeley (California), señaló la existencia de núcleo interno de una red islamófoba en Estados Unidos conformado por 33 grupos cuyo objetivo fundamental es la

promoción de prejuicios y odio hacia el islam y los musulmanes. Es de destacar que este espacio de articulación anti musulmán tuvo acceso a 205.838.077 de dólares entre los años 2008 y 2013 para desarrollar sus actividades de presión y abogacía, logrando propiciar la aprobación de leyes contra el Islam en 10 estados de la nación estadounidense.

### **Ficción nuestra razón de ser**

La Modernidad se afirma a sí misma como laica. Sin embargo, podemos observar que el discurso religioso está presente en los discursos políticos y no solo del lado árabe, percibido desde Occidente como fundamentalista. Santiago Petschen (2007) advierte cómo religión y política, luego de estar supuestamente divorciadas en el siglo XX, aparecen en estas últimas décadas nuevamente muy vinculadas. Los análisis de autores como el politólogo estadounidense Huntington (2001) advierten a la religión como un rasgo profundo identitario de la civilización. Para Corm (2007) “parece que es la identidad religiosa lo que envuelve a todo” (p. 16); además, apunta que después de las dos guerras mundiales y la Guerra Fría, se cuestionaron los cimientos filosóficos del mundo moderno. El sentimiento de una profunda decepción, por las promesas rotas de la Modernidad, despertó las ideas del tradicionalismo más profundo, razón por la cual, “este último rebrota hoy en el despliegue de una visión imperial americana que haya un nuevo impulso en la guerra contra el terrorismo por la democracia y la globalización económica de los mercados” (Corm, 2007, p. 26).

El anterior planteamiento de Corn coincide con la célebre teoría de Huntington, expuesta en *Choque de civilizaciones* (2001). Allí se sostiene que, después de la Guerra Fría, los conflictos mundiales son entre civilizaciones occidentales y no occidentales. Este autor define *civilización* como una entidad cultural “que tiene elementos comunes como el lenguaje, la historia, la

religión, las costumbres, las instituciones y también a su vez por la autoidentificación subjetiva de un pueblo” (p. 126). Samuel Huntington, en su texto, considera la religión como el rasgo más resaltante de una civilización y también como el generador de conflictos entre las distintas civilizaciones. “Las civilizaciones se diferencian entre sí por la historia, el lenguaje, la cultura, la tradición, y, lo que es más importante por la religión” (p. 128). El autor señala que la civilización occidental tiene dos grandes variantes: la europea y la norteamericana; mientras que la islámica, además de la árabe tiene dos: la turca y la malaya.

Para el politólogo estadounidense existen ocho grandes civilizaciones: la confuciana, la occidental, la latinoamericana, la islámica, la japonesa, la eslavo-ortodoxa, la hindú y la africana. Los contrastes entre estas civilizaciones se han ido formando durante siglos. Tales diferencias son aún más importantes que las ideologías o los regímenes políticos, afirma el autor, y aunque la Modernidad ha diluido las identidades locales, la religión ha ido recobrando fuerza para llenar ese vacío causado por la Modernidad. Estamos ante el *revival* de la religión, la venganza de Dios, o, como dice Zizek (2009): la venganza de la teología. Si durante la Modernidad occidental la teología estuvo marginada, esta ha regresado para vengarse. De ahí que Zizek asegure que:

El portal a la teología se abrió precisamente porque el capitalismo es en última instancia una estructura cerrada en sí misma, por lo que la teología nos da una forma de trascender el capital basado en la relacionalidad y no en el ego. (2009, p. 12)

La preponderancia del rasgo religioso sobre otros rasgos característicos, que ya Huntington advertía, es ampliamente meditada por Nasr Hamid. El intelectual egipcio subraya que:

El problema en la historia de Europa fue y continúa siendo, que los inmigrantes son identificados según una única dimensión de su compleja identidad; por ejemplo,

antes de la Segunda Guerra Mundial, el pueblo judío era únicamente identificado como judío, no como judío alemán, judío francés o judío holandés. En Holanda, donde he vivido durante los últimos quince años, la gente que proviene de diferentes nacionalidades, turcos, marroquíes, iraquíes o surinameses, es identificada únicamente como musulmana. Esta tendencia a identificar a las personas de acuerdo con su religión ha aumentado desde el 11 de septiembre” (2012, p. 14).

El planteamiento de Huntington marcó una referencia importante en el estudio de las ciencias sociales y, ciertamente, causó controversias. Sus ideas en torno a la etnicidad como algo subordinado a la religión es un tema sobre el cual vale la pena seguir discutiendo:

... incluso más que la etnicidad, la religión discrimina nítida y exclusivamente entre las gentes. Una persona puede ser medio francesa y medio árabe, e incluso ciudadana a la vez de dos países, pero es más difícil ser medio católica o medio musulmana (Huntington, 2001, p. 129).

Entre los autores que refutaron el planteamiento hecho por Huntington está el mismo Edward Said, quien, en un artículo titulado *El Choque de la Ignorancia* (2001), responde categóricamente al autor estadounidense argumentando que Occidente e Islam no pueden ser consideradas civilizaciones cerradas, y que Huntington es

... un ideólogo que intenta convertir las “civilizaciones” e “identidades” en lo que no son: entidades cerradas y selladas que han sido purgadas de las innumerables corrientes y contracorrientes que animan a la historia humana, y que a lo largo de los siglos hizo posible que esa historia contuviera guerras religiosas y conquistas imperiales, pero también que fuera una historia de intercambio, aportes y cosas compartidas. (p. 222)

Abu Zayd (2012) también juzgó las ideas de Huntington:

El planteamiento de Huntington reduce la complejidad de la cultura musulmana, negando los entrecruzamientos que han existido históricamente entre los pueblos de Oriente y Occidente. Se percibe, entonces, una ceguera que domina gran parte del discurso hegemónico, pues se invisibilizan los aportes culturales de Oriente. Una táctica del fundamentalismo, tanto religioso como laico, consiste en “teologizar los problemas sociopolíticos”. (p. 17)

Creo conveniente, en este punto, aclarar la distinción entre cultura y religión. En este sentido, los aportes del antropólogo Clifford Geertz son valiosos en tanto que para él:

... la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida. (1992, p. 88)

Mientras que la religión es entendida por Geertz como un sistema de símbolos que interviene:

... para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único. (Geertz, 1992, p. 89)

Los conceptos religiosos se extienden más allá de sus contextos específicamente metafísicos, para suministrar un marco de ideas generales dentro del cual se puede dar forma significativa a una vasta gama de experiencias intelectuales, emocionales y morales (Geertz, 1992, p. 116).

El ser humano es la única especie (que sepamos) capaz de crear mitos, narraciones, ficciones, como el mito de Shiva, el arca de Noé, Zeus y muchos otros. También hemos creado mitos como la modernidad, la idea de nación, de patria y tantos más. Todos, producto de nuestra maravillosa imaginación humana. Tales mitos le han servido a nuestra especie para organizarse y dividirse en grupos sociales. El historiador Yuval Harari (2013) medita en torno a la importancia del mito para la humanidad y afirma que es lo que nos da un propósito en común. La idea de ser parte de la misma iglesia o de la misma nación ha sido sustancial para dar sentido a una comunidad. En esta construcción, la ficción es lo que nos ha unido como comunidad, pues creer, en colectivo, en lo mismo tiene el poder de unirnos y de separarnos del otro.

El antropólogo Malinowski (1948) afirmaba que el mito es mucho más que una narración (en el sentido ficcional del término) es una realidad que se vive:

No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos. (p. 36)

Campbell (1959), con una sublime prosa, nos dice que el mito es “la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas” (1959, p. 11). El mito es entendido, así, como el motor de la humanidad. Gracias a los mitos tenemos religiones, filosofías, arte, tecnología; y, en lo que corresponde a su génesis, Campbell asegura que los símbolos de la mitología no son fabricados, es decir, que no pueden encargarse, inventarse o suprimirse de manera permanente. Son, en cualquier caso, “productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente” (p.11).

Las creencias en estos mitos creadores controlan nuestra conducta, más allá del ámbito de lo metafísico. El crítico literario Harold Bloom (2009) afirma que “la religión (la americana) lo invade y lo inunda todo, aunque esté disimulada, incluso a nuestros laicos, de hecho, a nuestros ateos confesos” (p. 18). Somos una especie de mitómanos que terminamos por creer en nuestras propias historias y se nos olvida que, finalmente, son nuestras propias creaciones. Esta posición filosófica nos remite al dogmatismo sobre el cual Puerta (2014) nos previene al asegurar que: “las ideas se convierten en entelequias, en seres fijos, que nos rigen desde algún lugar, un *topus uranus*, a través de una revelación religiosa” (p. 9).

Las historias o ficciones más fantásticas que han provocado mayor número de reacciones se han originado en dos sitios y en dos tiempos históricos diferentes. El primer paraje está ubicado en el Medio Oriente, más precisamente en lo que hoy es Palestina, lugar sagrado de las tres grandes religiones abrahámicas: judaísmo, cristianismo y el islam. Esta triada acoge al mayor número de creyentes en el mundo. Recordemos que en la ciudad de Jerusalén se encuentran el Templo de Salomón, el Santo Sepulcro y la Mezquita de la Roca, lugares sagrados para cada una de estas religiones.

El otro espacio reconocido por crear ilusiones está ubicado al sur de California, en Estados Unidos. Se trata de Hollywood, paraje donde se han producido un sinnúmero de historias que han marcado la forma de ver el mundo por parte de distintas generaciones de todo el planeta. Estas historias, fantasías, ilusiones y creencias constituyen una parte de nuestra razón de ser. Por supuesto que religión y cine están muy lejos de ser lo mismo, sin embargo, tienen un origen en común: la necesidad del ser humano de crear y creer en historias, historias que nos definen.

Los conflictos por diferencias en los credos han sido una de las principales razones de guerras a lo largo de la historia. Muchas de estas guerras, en el fondo (sobre todo para las élites),

son por razones económicas y/o políticas y se excusan en el discurso religioso que es un gran movilizador de las voluntades colectivas. Entre los enfrentamientos más duraderos y sangrientos de la historia está el conflicto entre el mundo cristiano y el mundo musulmán, que se inició en el siglo X con las cruzadas. Hoy, siglo XXI, en nuestros imaginarios sigue vigente la confrontación entre la civilización judeocristiana y la civilización musulmana, más de nueve siglos después. En el presente continúan los enfrentamientos armados en nombre de la defensa de estilos de vida aparentemente irreconciliables, atacando a un enemigo por considerarlo infiel e inmoral.

Tanto el cristianismo como el islam llegaron a sacralizar las guerras; conocidas como *cruzadas* y, en islam, *yihad*. Dos civilizaciones, Occidente y Oriente, se han enfrentado por siglos. Los tiempos oscuros no han terminado; solo se han adaptado a distintas formas. Bernard Lewis (2004) advirtió en su momento, que para las corrientes islámicas fundamentalistas wahabíes la *yihad* sigue siendo un imperativo, en tanto la lucha contra los infieles no tiene límites en la tierra de la guerra (*dar al-harb*), y la predominancia musulmana debe abarcar todo el orbe. Sin embargo, esta es una apreciación reduccionista de la historia en tanto y cuanto la relación entre estas dos culturas es, tal como ha dicho Dussel (2000), mucho más complicada.

Los seguidores de Cristo fueron perseguidos durante el Imperio romano. Cuando el emperador Constantino I (312-337) empezó a aceptar a los cristianos, este se vio favorecido para seguir expandiéndose. Mientras fue perseguido, el cristianismo se proclamaba como una religión de paz. Después de que el Imperio romano adoptó el cristianismo como religión oficial, empezó a perseguir a los adeptos a otras religiones. Los perseguidos se convirtieron, de este modo, en perseguidores. El cristianismo tuvo un cambio definitivo estructural, una revolución doctrinal en la que adoptó la violencia como parte de su accionar. Como indica el historiador Jean Flori (2004), no fue el islam el que obligó al cristianismo a formar ejércitos. Ya mucho antes, a

comienzos del siglo IV, el emperador romano Constantino, en nombre de la fe, atacó a los llamados bárbaros del norte. Sin embargo, no se habló de guerra santa sino hasta los enfrentamientos con los musulmanes, los infieles, por la defensa de los lugares sagrados de Tierra Santa en Jerusalén, esenciales para el control geoestratégico de una región que constituye el puente terrestre intercontinental entre Asia, África y Europa, fundamental para las rutas comerciales. De la misma forma sucedió con el islam: este surgió como una doctrina de tolerancia, especialmente con los llamados fieles del libro (judíos y cristianos). Los enfrentamientos con los cristianos y con los judíos fueron más tarde cuando se desplegó una voluntad imperial a partir de la expansión de los Califatos.

El islamismo se desarrolló como una civilización de esplendor, brillante y fuerte que, entre otras cosas, predicaba el respeto por otras creencias, en particular por lo que llamaban “las religiones del libro”, es decir, las religiones monoteístas (judaísmo y cristianismo). Por supuesto, esto dentro de sus fronteras y con las condiciones que el islam establecía. Las divisiones internas entre sunitas y chiitas, en un imperio que crecía y se empezaba a fragmentar, condujo al debilitamiento y al enfrentamiento con los cristianos.

Debemos resaltar que, en la Europa medieval, durante el sistema feudal, la iglesia jugó un papel muy importante. El sumo pontífice formaba parte de esa estructura política que mantenía un sistema donde la monarquía, los señores feudales y la iglesia se beneficiaban económicamente. El relato del sufrimiento en la Tierra y de ganarse el cielo ha sido una consigna muy útil para mantener un sistema de injusticia y de dominación.

Las peregrinaciones a Jerusalén, cuando esta se encontraba tomada por los musulmanes, se llevaban a cabo de forma pacífica. En relación con esto, el historiador francés Le Goff (1999) considera que los enfrentamientos entre moros y cristianos comenzaron a partir de una

propaganda en contra de los creyentes de Alá en Europa, lo que desembocó en las cruzadas. Le Goff señala que:

... sólo en algunos teólogos se perfila una imagen apocalíptica del islam. Todo cambia en el transcurso del siglo XI en el que se organizan las cruzadas, se preparan y se orquestan mediante una propaganda que pone a los seguidores de Mahoma en el punto de mira de los odios cristianos. (p. 121)

Para Dussel (1969), la llamada cultura occidental, así como la bizantina, la rusa y el mundo hispanoamericano (el cual forma parte de la cultura occidental secundariamente), es el fruto de un proceso histórico cuyo foco conductivo fue el judeocristianismo y cuyo instrumental se encuentra enormemente inspirado en la civilización greco-romana.

En el conflicto entre EE. UU. e Irak, se ha querido manipular con el discurso religioso. Se utilizan expresiones anti islámicas para justificar ataques militares y medidas económicas en contra de “los impuros”. Este argumento se ha usado infinitamente en la historia: Dios es considerado un fuerte aliado militar. La guerra histórica, hace más de novecientos años, entre cristianos y musulmanes no ha caducado, o, mejor dicho, el mito del enemigo infiel sigue alimentando nuestro imaginario medieval. Los amos de las guerras manipulan el fundamentalismo religioso de musulmanes y cristianos como justificación para los conflictos que, en el fondo, estallan por razones económicas.

Vladimir Acosta, en su libro *El monstruo en sus entrañas* (2020), analiza el peso de la religión sobre la sociedad estadounidense y concluye que esta es una nación profundamente religiosa, donde el fundamentalismo cristiano-protestante es una de sus expresiones más arraigadas. Aunque EE. UU. es constitucionalmente un Estado laico, en la práctica es un Estado fundamentalmente teocrático-cristiano. El discurso político tiene casi siempre una carga

religiosa. “*God bless América*” (Dios bendiga América) es una frase de apertura y cierre casi obligatoria en los discursos políticos en los Estados Unidos. Distintos gobernantes han declarado haber recibido mensajes divinos para decidir sobre distintas actuaciones militares. Acosta menciona algunos ejemplos para evidenciar el rasgo constante del discurso de “la carga del hombre blanco” o del destino manifiesto en distintos gobernantes estadounidenses.

Como ejemplo de la influencia del fundamentalismo cristiano, en el caso del presidente William McKinley (1897-1901), cuando EE. UU. intervino en Filipinas, confesó haber sido asesorado por Dios cuando tomó la decisión de enviar los marines, llegando a afirmar lo siguiente:

Solía caminar por la Casa Blanca, noche tras noche, hasta medianoche; y no siento vergüenza al reconocer que más de una noche he caído de rodillas y he suplicado luz y guía al Dios Todopoderoso. Y una noche, tarde, recibí su orientación, no sé cómo, pero la recibí: primero, que no debemos devolver las Filipinas a España, lo que sería cobarde y deshonesto; segundo, que no debemos entregarlas a Francia ni a Alemania, nuestros rivales comerciales en el oriente, lo que sería indigno y mal negocio; tercero, que no debemos dejárselas a los filipinos, que no están preparados para autogobernarse y pronto sufrirían peor desorden y anarquía que en tiempos de España; y cuarto, que no tenemos más alternativa que recoger a todos los filipinos y educarlos y elevarlos y civilizarlos y cristianizarlos, y por la gracia de Dios hacer todo lo que podamos por ellos, como prójimos por quienes Cristo también murió. Y entonces, volví a la cama y dormí profundamente, y a la mañana siguiente mandé llamar al ingeniero jefe del Departamento de Guerra (nuestro creador de mapas) y le dije que pusiera a las Filipinas en el mapa de

los Estados Unidos, ¡y allí están, y allí quedarán mientras yo sea presidente! (Acosta, 2020, p. 40)

El historiador venezolano nos ilustra con otros ejemplos, como el del presidente William Taft, quien también alegaba haber realizado ataques a México por razones divinas. Este presidente entre 1909 y 1913, estaba convencido de que Estados Unidos era el nuevo Israel. Por lo que afirmó:

No vamos a intervenir en México hasta que no quede otra opción, pero tengo que proteger a mi gente allí, en la medida en que me sea posible, así como sus bienes, haciendo entender al gobierno de México que hay un Dios en Israel y que está en guardia. Si no, no harán caso a nuestras abundantes e importantes quejas y no darán la protección que es necesaria y que pueden dar. (Acosta, 2020, pp. 41-42)

Otro ejemplo es Harry Truman (presidente estadounidense entre 1945 y 1953). Al lanzar dos bombas atómicas a Japón, en 1945, Truman asintió: “Damos gracias a Dios de que la bomba haya ido a parar a nuestras manos y no a las de nuestros enemigos; y le pedimos que Él nos guíe para utilizarla según sus designios y para sus fines” (Acosta, 2020, p. 43).

Según el periodista estadounidense Bob Woodward, antes de la invasión de Irak en marzo de 2003, el presidente Bush le llegó a decir que estuvo “rezando para reunir fuerzas a fin de cumplir con la voluntad del Señor” (Acosta, 2020, p. 43). La voluntad divina era atacar y destruir Irak, como al parecer le dijo meses más tarde a un ministro palestino y luego, después de ordenar la invasión, se fue a los jardines de la Casa Blanca y allí rezó para que sus tropas invasoras estuvieran seguras “bajo la protección del Todopoderoso” (Acosta, 2020, p. 43).

El discurso cristiano ha estado presente en la política estadounidense como rasgo constitutivo (MacAskill, 2005). Aunque EE. UU. pretenda mostrarse como laico, según la

modernidad secularizada, realmente ha satanizado otras fes, como el islam y las creencias de los pueblos originarios, considerándolas como atrasadas y primitivas. En este sentido, la potencia del norte es una expresión plena de lo que Grosfoguel (2006) ha denominado, el “sistema-mundo occidentalizado/ cristianizado, moderno/colonial, capitalista/patriarcal”, en la medida que el cristianismo sobre todo protestante, sigue siendo la religiosidad estandarte del imperialismo eurooccidental, aun cuando hoy en el siglo XXI la colonialidad no tiene el imperativo de cristianizar a los paganos como si lo tuvo del siglo XVI al XIX.

### **Surgimiento del Islam**

Para analizar las representaciones en el cine sobre las acciones militares ocurridas en el año 2003 en Irak, es necesario revisar la historia del mundo árabe y el surgimiento del islam como religión y cultura aglutinante. Generalmente, nuestra mirada hacia el mundo árabe ha sido a través de cristales ajenos: primero, a través de los ojos griegos (Heródoto) y romanos; más tarde, por los europeos y, luego, por EE. UU. No nos proponemos abordar en profundidad la historia de los pueblos árabes, pero sí revisaremos los aspectos más resaltantes y claves que nos den luces para una mejor comprensión del contexto geopolítico y cultural.

El desierto, espacio fértil de las antiguas civilizaciones, fue el lugar donde surgieron las religiones abrahámicas: judaísmo, cristianismo y el islam, llamadas así por su relación con el patriarca nómada Abraham. Además de ser cuna de las tres grandes religiones monoteístas, estas tierras tienen una riqueza cultural sin igual, que excede lo religioso, ya que allí la humanidad ha mostrado su esplendor creativo. Somos testigos de las maravillas en la arquitectura, en la literatura, en las ciencias naturales, astronomía, matemáticas, etc. El Medio Oriente, una región que despierta tantos intereses económicos debido a sus riquezas minerales y a su ubicación geopolítica (pues comunica a tres continentes), es el corredor mundial más importante en

términos comerciales, lo que convierte a esta región en una de las más conflictivas de la historia. Sus archivos están repletos de grandeza, triunfos, calamidades, conquistas y liberaciones.

Sobre el término *islam* hay discrepancias entre los eruditos, pero es conveniente precisar que deriva de la raíz árabe *slm*, donde estarían incluidas tres ideas: “paz” (*silm*, *salam*), “salud” (*salam*) y “salvación”. En cierta forma, el islam es un estado de sumisión a la voluntad divina para obtener la paz y la salvación. Al sometido, ha dicho Báez (2005, p. 128), se le llama *muslim* (musulmán).

En la página web [www.pewforum.org](http://www.pewforum.org), se ofrecen algunos datos valiosos, como que el islam representa la segunda religión con más devotos a nivel mundial, después del cristianismo. El islam tiene 25,1% de creyentes de la población humana, lo que significa que una de cada cuatro personas en el mundo es musulmana, mientras que el 30,1 % de la población mundial abraza la cristiandad. Así, el islam –que fue la tercera religión monoteísta en aparecer, luego del judaísmo y del cristianismo– es practicado por más de 1900 millones de personas en todo el mundo.

Debemos recordar que el islam se relaciona en sus orígenes con el judaísmo y el cristianismo y que fue una religión de gran expansión y dominio político-territorial. Para entender la expansión del islam, hace falta tener presente que durante siglos el Medio Oriente ha sido una región de intercambio cultural, religioso y comercial. Los pueblos preislámicos adoraban diversos dioses y viajaban a la Kaaba en Medina para rendir culto a numerosos dioses.

El islam, que significa acto de rendición ante la voluntad de Dios, surge con la figura de Mahoma (570-632). Considerado el profeta dentro del islam, desarrolló toda una espiritualidad, una filosofía, un universo en donde el dios es Alá. Mahoma se dedicaba a ser guía de caravana de las rutas comerciales, hasta que, en el año 610, en la cueva de Hira, recibió el llamado de Dios

por medio del arcángel Gabriel. El islam favoreció la creación de una gran civilización, una súper tribu, una gran comunidad. Mahoma, además de ser profeta, era líder político y militar. El islam logró expandirse en un siglo en lo que era el Imperio bizantino y el Imperio sasánida. El centro del poder estuvo primero en Arabia Saudita, luego en Damasco (con los califas omeyas), y posteriormente en Bagdad (con los abasíes).

Según su libro sagrado, el Corán (del árabe *al-qur'an*, que significa recitación, texto sagrado que se recita en voz alta, etc.), el islam es la continuidad de la religión que se había iniciado con Abraham, Isaac, Ismael, Jacobo, Moisés y Jesús. “El islam se percibe a sí mismo como la conclusión y culminación de la revelación del antiguo testamento y nuevo testamento”, señaló Nasr Hamid (2012, p. 87). Por ello, en un inicio, mostró tolerancia hacia los judíos y cristianos. La rapidez con que crecía esta nueva religión se debía, en parte, a las ventajas que ofrecía al aceptar convertirse al islam; entre las cuales estaba, por ejemplo, pagar menos tributos si se aceptaba a Alá como único dios. Podías ser parte de una comunidad que ofrecía seguridad y protección, algo vital en el desierto. Por ello, muchos, como los antiguos adeptos al zoroastrismo, vieron más conveniente convertirse al islam antes que al cristianismo (Lewis, 1995).

Jerusalén, espacio sagrado, ha sido conquistado y reconquistado por distintas banderas y credos. En 1076, los turcos selyúcidas conquistaron Jerusalén. Esto significó un duro golpe para la Iglesia cristiana, que, en el siglo XI, dominaba por completo la sociedad europea en todos los niveles. En todos los pueblos, la iglesia era el edificio más grande, con sus imágenes aterradoras del infierno y la condenación. Los verdaderos creyentes que aceptaran el mensaje de la Iglesia irían al cielo, pero los incrédulos serían arrojados al abismo del infierno para sufrir tormentos

eternos a manos de los demonios. Era una imagen del mundo que hombres y mujeres creían fervientemente, como menciona Woods (2003).

El avance del islam, según explica Pirenne (1993), fue un hecho casi fortuito. Los dos imperios más cercanos para el siglo VII (el persa y el romano oriental) mostraban señales de agotamiento, tras los enfrentamientos con los germanos, lo que facilitó la expansión del islam. Los musulmanes conquistaron Damasco en 636, Siria en el año 637 e inmediatamente entraron en Jerusalén (Pirenne, 1993, p. 123). El control de la región estuvo totalmente en manos de los musulmanes durante casi diez siglos.

El reconocido historiador belga también asegura que poco importó que, incluso en plena Edad Media, hayan subsistido entre los musulmanes pequeñas comunidades de coptos, nestorianos y, sobre todo, judíos. No por ello el ambiente ha dejado de transformarse a fondo. Ha habido un corte, una ruptura con el pasado. Toda la región estaba dominada por los creyentes en Alá y las leyes civiles eran tomadas del libro sagrado (el Corán), sustituyendo al derecho romano (Pirenne, 1993, p. 123).

Las peregrinaciones a Jerusalén, cuando estaba tomada por los musulmanes, se llevaron a cabo de forma pacífica. Sin embargo, a partir del siglo XI, se construye todo un imaginario del caballero cristiano contra el infiel sarraceno, que se conserva hasta nuestros días (Ayala, 2008). El musulmán es el infiel, el enemigo con quien no puede haber pactos. Entre cristianos y musulmanes, se crea la mayor rivalidad de la historia, como se puede observar en lo dicho por el papa Urbano II, al predicar en Clermont la primera cruzada, en 1095:

Cuál no sería nuestra vergüenza si esa raza infiel, con tanta razón despreciada, degenerada de la dignidad humana y vil esclava del demonio, saliera victoriosa ante el pueblo elegido del Dios todopoderoso. De un lado no habrá más que miserables privados

de los verdaderos bienes, del otro, hombres henchidos de las verdaderas riquezas, de una parte, combatirán los enemigos del Señor, de la otra sus amigos. (Le Goff, 1999, p. 120)

Mahoma es representado como uno de los peores monstruos de la cristiandad medieval; atormenta la imaginación cristiana en una visión apocalíptica. Su nombre no aparece más que como referencia al Anticristo, aunque existen corrientes menos radicales, pero estas tienen poco eco en el bullicio del fundamentalismo religioso. Los cristianos y árabes, en esa etapa, buscan canales para el comercio, pese a que el Papa intenta boicotear el comercio con los llamados paganos. De esta manera se establecen rutas comerciales clandestinas, de las cuales las autoridades religiosas estaban al corriente pero que soslayaban cuando les convenía.

A pesar de la guerra permanente entre cristianos y moros, el comercio, si bien se vio afectado, nunca se detuvo; ni siquiera cuando los turcos vencieron al Imperio bizantino. Desde 1300, los turcos se mantuvieron en guerra contra casi todos sus vecinos: se adueñaron de territorios de Mesopotamia (hoy Irak y Siria) y se apropiaron de la región de los Balcanes (Rumania y lo que fue Yugoslavia). Cuando los turcos vencieron al Imperio bizantino en 1453, en ese mismo instante, “empezó la llamada cristiandad europea a buscar la manera de hacer negocios con los países de Oriente, a través de un camino diferente, el camino del oeste” (Bosch, 2008, p. 192). Esto desembocaría en la llegada de los europeos a lo que hoy llamamos América, un acontecimiento que impactó profundamente a estas dos partes del mundo. En lo económico, los recursos que obtuvieron en las llamadas Indias Occidentales fueron clave para la transición de una economía mercantilista a una capitalista.

La historiografía colonial y eurocentrada dominante ha resaltado más los conflictos y las rivalidades entre Occidente y Oriente, lo que corresponde a una elaboración de un imaginario negativo del otro. Sin embargo, históricamente ha existido un proceso de intercambio y

comunicación innegable entre ambas culturas: por un lado, la islamización del Occidente medieval es innegable, y, por otro, la influencia de Occidente en la cultura árabe también es evidente. Es irrefutable, por ejemplo, el peso de Aristóteles en la epistemología occidental y precisamente este filósofo –recuerda Hamid (2012, p. 27)– fue traducido por los árabes, quienes, además, preservaron su filosofía.

En el imaginario común, particularmente en Latinoamérica, se considera que los grandes hallazgos científicos, filosóficos y políticos nacieron en Europa. El mito fundador del pensamiento europeo, que se proclama a sí mismo como cuna del pensamiento de la humanidad, no reconoce los aportes valiosísimos de la cultura oriental, que ha sido disminuida constantemente por el pensamiento eurocéntrico. Gema Martín, socióloga experta en mundo árabe, ha hecho valiosos aportes en tal sentido:

En el Renacimiento se llevó a cabo la elaboración ideológica que sustenta esa concepción europea, que se prolonga hasta la actualidad, haciendo una interpretación selectiva de la historia en la que Oriente desaparece del pensamiento europeo, consolidándose el mito de que éste surge de una sola fuente original grecorromana. Esta expulsión alimentará la concepción de dos universos aislados y sin un patrimonio común. (2012, p. 38)

En la rivalidad entre islam y cristianismo, desde Latinoamérica hemos recibido principalmente la influencia cristiana. No obstante, debemos recordar que nuestra influencia española está en sí misma influenciada por los ocho siglos y un poco más de permanencia que tuvieron los árabes en al-Ándalus. Entre los conflictos de estas dos civilizaciones, como ha descrito acertadamente Edward Said, hubo una permanente estigmatización del otro, que se puede evidenciar en la literatura, la pintura, los textos científicos, etc.

Bosch (2008) hace un recorrido sobre cómo el Imperio turco fue haciéndose cada vez más poderoso, llegando a un punto de enorme fortalecimiento durante los siglos XV y XVI. Tengamos en cuenta que en 1517 este imperio tomó lo que actualmente es Siria y Egipto; en 1553, la región que hoy es Libia; Argelia en 1554 y Túnez en 1574. De tal forma que, antes de que terminara el siglo XVI, precisa Bosch, de todos los países de África que dan al mar Mediterráneo y que habían sido parte del Imperio árabe, solo Marruecos (que, para entonces, se llamaba el Magreb), no fue parte del Imperio turco (Bosch, 2008, p. 202). Por más de seis siglos el Imperio otomano conquistó estas tierras, hasta que finalmente cae en la I Guerra Mundial (1914-1918).

Teniendo en cuenta estos aspectos, es evidente que el *sistema-mundo occidentalizado/cristianizado, moderno/colonial, capitalista/patriarcal* en buena medida nace en confrontación directa contra el islam. Los viajes de Cristóbal Colón tienen como contexto esencial buscar rutas alternativas al Asia oriental luego de la conquista de Constantinopla por turcos en 1453, y al mismo tiempo son una continuación de la empresa conquistadora castellana y cristiana que toma el último reino musulmán de Granada en la península ibérica en enero de 1492.

Sin embargo, es importante destacar algunas diferencias sustanciales entre el mundo occidental y el mundo musulmán que se han desarrollado en el siglo XX, que de alguna forma han reafirmado las contradicciones entre ambas culturas explicando en buena medida la hostilidad histórica que persiste (Lewis, 2004). Por un lado, en el mundo musulmán, sobre todo en aquellas regiones donde imperan regímenes islámicos de tipo más ortodoxo y en algunos casos fundamentalistas, las blasfemias todavía son castigadas con métodos, que fueron superados en Occidente en los albores de la modernidad. Por otro lado, gracias a la irrupción del feminismo en Occidente a partir de la década de los 60 del siglo pasado, el papel de la mujer en las

sociedades y la sexualidad, han sufrido cambios sustanciales, que todavía no se han registrado en buena parte de las sociedades musulmanas. De igual forma, una distinción fundamental entre ambas regiones es la tolerancia y respeto a la diversidad sexual, si en Occidente en la segunda mitad del siglo XX se despenalizó la homosexualidad y se le vienen reconociendo un conjunto de derechos, civiles, patrimoniales y políticos, en el mundo musulmán la homosexualidad sigue siendo fuertemente reprimida incluso, con pena de muerte. Finalmente, un punto de fricción entre ambas regiones geo-históricas y geo-culturales, lo constituye el debate sobre los regímenes políticos, mientras Occidente ha tratado de promover las democracias liberales pluripartidistas, en el mundo musulmán han prevalecido regímenes de partido único en algunos casos, o monárquicos-teocráticos en otros.

### **Petróleo y Medio Oriente**

Ahora bien, en el mundo contemporáneo, el eje fundamental de la sociedad industrial es el petróleo, así como en la era naciente de la modernidad lo fue la acumulación de metales preciosos y el comercio de las especias. Desde el siglo XIX, este hidrocarburo ha sido parte determinante en la sociedad industrial, en las relaciones y formas de producción, así como en otras dimensiones sociales (algo que sabemos muy bien en Venezuela). El petróleo es un factor determinante en la economía mundial y, evidentemente, en la relación entre Occidente y Oriente. Es el recurso energético más importante en una era de máxima producción industrial y es justamente en las tierras de la antigua Mesopotamia donde se encuentra este recurso tan valioso; esto, sin duda, ha significado una nueva etapa de conflictos, intervencionismos, invasiones, en la larga histórica bélica de la humanidad.

Usando las herramientas conceptuales brindadas por Fernando Coronil Ímber (2013), podemos decir que la penetración colonial occidental en los territorios árabes a inicios del siglo XX convirtió a estos nacientes países en sociedades exportadoras de naturaleza, en lo específico, petro-estados dependientes y subordinados a los intereses de los gobiernos imperialistas y las corporaciones petroleras occidentales. En este sentido, la colonialidad del poder (Quijano, 2014) en esta región ha marchado al paso de la colonialidad de la naturaleza (Alimonda, 2011).

Los pueblos árabes no solo fueron divididos entre los ingleses y franceses luego de la disolución del Imperio Otomano, sino que, además, fueron delimitados según los intereses económicos extractivistas de las grandes petroleras. Por eso se dice que el petróleo traza el mapa, ya que sus límites han sido creados por las grandes compañías: Anglopersian, Shell, Dutch y Standard marcan los límites del Medio Oriente. Ni las culturas ni los pueblos tuvieron la opción de definir sus fronteras sino los intereses por los yacimientos petroleros. Estos pueblos fueron, con toda seguridad, condenados por los intereses petroleros de los países más poderosos.

En esta región, hace más de 6000 años el petróleo había sido usado por los asirios para la construcción, como forma de cemento para los bloques. También se usó para el calafateo de las embarcaciones y, en China, se aprovechó como combustible. Hay reseñas históricas, como las aglutinadas por Daniel Yergin en *Historia del Petróleo* (1991), que aseguran que el erudito persa Al-Razi (865-925) realizó la primera destilación de petróleo para obtener keroseno para usos médicos y militares; mientras que, en Estados Unidos, en 1859, Edwin Drake realizó la primera perforación de un pozo petrolero en Pensilvania y el famoso empresario Rockefeller, quien había acumulado una fortuna con el kerosene, fundó la empresa Standard Oil Company en 1870 (Yergin, 1991, p. 50).

Este recurso de origen fósil resignificó las relaciones geopolíticas mundiales. Al final del siglo XIX, la demanda por el petróleo aumentaba cada vez más, así como su precio. La voracidad de los países industriales (Europa y EE. UU., principalmente) ha impactado en distintas dimensiones los países productores de petróleo. Esta fuente de energía tiene un papel protagónico en los conflictos del Medio Oriente, aunque a veces no se vislumbra en primer plano. Haremos, en lo sucesivo, un breve relato sobre la historia del petróleo en esta región, para ayudarnos a comprender el desarrollo del conflicto.

La Primera Guerra Mundial había dejado muy en claro la importancia estratégica del petróleo. La mira estaba en una región muy particular: lo que una vez se conoció como Mesopotamia. El historiador Yergin (1991), en su libro, explica detalladamente el proceso de usurpación de los europeos y estadounidenses en el Medio Oriente.

Varias empresas comenzaron a hacer negocios con líderes árabes y persas a los fines de obtener permiso para la explotación del crudo. Entre los primeros estaban los rivales Deutsch Bank (alemanes) y la Anglo-Persian group, dirigidos por William Knox D'Arcy.

Un personaje clave en la historia del petróleo es Calouste Gulbenkian (1869-1955), de origen armenio. Gulbenkian fue el primero en negociar, de forma extremadamente hábil, la concesión para exploración del petróleo en Medio Oriente. El mundo industrial no había llegado a esta región en donde lo que se valora, más que cualquier cosa, es el agua. En el Medio Oriente, a diferencia de los países industrializados, no se consideraba el petróleo como un recurso valioso. Es entonces cuando comienza a repartirse el petróleo de la antigua Mesopotamia. Los grandes imperios del momento (Reino Unido, Francia, Rusia) decidieron participar en el juego del petróleo, no solo para la iluminación sino como recurso energético para el transporte. Un paso importante hacia este camino fue cuando, en 1870, Rusia empezó a usar combustible fósil para el

tren transiberiano, en lugar de carbón, pues este salía más costoso. Más tarde, Churchill, en Inglaterra, decidió hacer la reconversión tecnológica, pasando los barcos de carbón a petróleo.

La lucha por la independencia de los pueblos árabes del Imperio otomano fue la excusa perfecta de Europa para intervenir la región. “Algunos ingleses, encabezados por lord Kitchener, creían que una rebelión de los árabes contra los turcos permitiría que Inglaterra, sin dejar de luchar contra Alemania, pudiera derrotar al mismo tiempo a su aliada Turquía”, aseguró Lawrence (1997, p. 28). Los ingleses y franceses se aprovecharon del ambiente de emancipación de los árabes, para librarse del Imperio turco y penetrar en territorio árabe. Las rebeliones de los pueblos árabes contra el Imperio otomano fueron propicias para que los ingleses y franceses negociaran contratos para la explotación del petróleo, a cambio de armas y recursos para la lucha contra los turcos.

Lord Knox D’Arcy, de la Anglopersian (posteriormente British Petroleum), obtiene un contrato en 1903 para explotar el petróleo en Persia, convirtiéndose en el fundador del sector petrolero en Oriente. D’Arcy firma con el Sha persa Muzaffar Al Din una concesión por sesenta años (Yergin, 1991, p. 179). Los Estados Unidos entran también en la jugada por el petróleo en Arabia Saudita. Las rebeliones de los pueblos árabes contra los turcos significarán una oportunidad muy jugosa para las empresas Standard Oil, Shell y la British Petroleum. Además de eso, el Medio Oriente no solo es la garantía del petróleo, sino que también es de gran utilidad geopolítica, por ser el paso hacia Asia.

Antes de la Primera Guerra Mundial ya Gran Bretaña y Francia tenían una fuerte influencia en varios países árabes, como Egipto, Siria y Argelia. Mas, con la Gran Guerra, se afianzó el proceso de colonización en esta zona. El historiador Hourani (2008) registra que:

... hacia 1918 el control militar de Gran Bretaña y Francia en Oriente próximo y el Magreb era más sólido que nunca, y lo que era aún más importante, el gran gobierno imperial turco bajo cuyo dominio la mayoría de los países árabes había vivido durante siglos, y que había sido una suerte de protección contra el dominio europeo, se vio eclipsado y destinado a desaparecer muy pronto. (p. 385)

Los europeos, que decían apoyar a los árabes en su proceso de independencia de los turcos, en realidad tenían planes muy distintos. Los ingleses y franceses pretendían clavar sus garras con más firmeza. Con un acuerdo conocido como el Sykes-Picot (mayo de 1916), se establecieron fronteras artificiales, sin considerar factores políticos, geográficos, demográficos, culturales ni sociales. Este acuerdo de traición contra los árabes muestra las verdaderas intenciones de los franceses e ingleses: ser los nuevos amos de los árabes. En relación con esta traición, planificada por los ingleses y franceses en contra de los pueblos árabes, Lawrence de Arabia (1997) escribiría:

De haber sido un consejero honrado, hubiera hecho volverse a casa los árabes que estaban conmigo, no obligándolos a arriesgar sus vidas. Pero la inspiración del Movimiento Árabe era nuestro principal instrumento para ganar la guerra de Oriente. Así que les aseguré que Inglaterra guardaría su palabra, tanto en su letra como en su espíritu. Fue con esta confianza como realizaron sus mejores acciones, pero yo, por supuesto, en vez de sentirme orgulloso de lo que llevábamos a cabo juntos me sentía continua y acremente avergonzado. (p. 520)

En el reparto del botín, los británicos se quedaron con el control de Irak, Palestina y Jordania, mientras Francia se quedaría con Siria y el Líbano. El Medio Oriente representaba una fuente importante de materia prima para Europa, además de sumar hombres al ejército de Francia

y Reino Unido. Los árabes dependían de los productos manufacturados en Europa, como textiles, maquinarias, combustibles, etc. Hourani (2008) señala que: “el Magreb aportaba potencial humano al ejército, minerales y otros materiales a la industria; era la esfera de una vasta inversión, y el hogar de más de un millón de ciudadanos franceses” (p. 391).

En la I Guerra Mundial se acrecentó el ambiente antisemita. El *Affaire Dreyfus* aún estaba en el ambiente; los judíos exigían un Estado y los ingleses pedían préstamos a los judíos a cambio de una promesa de un Estado. Se realizó la Declaración Balfour en 1917, en la cual el gobierno inglés prometía la creación de un Estado judío en Palestina. El Estado sionista sería una promesa hecha por los ingleses a los judíos encabezados por Teodoro Herzl, ideólogo del sionismo.

La relación entre los pueblos abrahámicos, árabes y judíos no siempre fue de rivalidad, como se expuso anteriormente. Ambas filosofías conciben la aceptación del otro. Sin embargo, intereses extranjeros, coloniales, provocaron una rivalidad que parece nunca terminar. Las comunidades que vivían en estrecha proximidad unas de otras, sobre todo en las regiones donde el poder del gobierno no se sentía directamente, podían vivir en estrecha simbiosis sobre la base de la necesidad mutua, o la obediencia y la lealtad común a un señor local (Hourani, 2008, p. 238).

Conceder un territorio al Estado de Israel, en el cual los árabes han convivido durante siglos, fue una decisión tomada desde Occidente, constituyendo de hecho un enclave colonial europeo teniendo en cuenta que la gran mayoría de judíos que tomaron los territorios palestinos eran en su mayoría anglosajones, germanos y eslavos de origen (eran realmente judíos-alemanes, judíos-austriacos, judíos-polacos, judíos-holandeses, judíos-rusos, judíos-ingleses, etc.), muy pocos originarios de ese territorio del Levante mediterráneo. Así, pues, comienzan los conflictos

árabe-israelí. La imposición de la creación del Estado de Israel se cumple posterior a la II Guerra Mundial, en 1948. Posterior a esto ocurre la crisis del canal de Suez (1956); la Guerra de los Seis Días (1967) y Yom Kipur (1972).

La Segunda Guerra Mundial cambió la estructura del poder mundial. Las cargas financieras originadas en la guerra, el ascenso de Estados Unidos y la Unión Soviética como superpotencias y cierto cambio en la atmósfera de la opinión debían conducir, durante las dos décadas siguientes, al fin del dominio británico y francés en los países árabes. La crisis de Suez (1956) y la guerra de Argelia (1954-1962) fueron los últimos intentos importantes de las dos potencias para reafirmar su posición. En Palestina, tal como afirma Hourani (2008, p. 425), la retirada británica condujo a una derrota de los árabes cuando se creó el Estado de Israel.

Estos conflictos alimentaron la siguiente guerra: la llamada Guerra Fría. Fue la misma historia con el cambio de algunos actores, pues en este caso los grandes protagonistas serían EE. UU., y URSS, quienes buscaban, entre otras cosas, tomar posesión del territorio árabe e impulsar sus respectivos modelos de modernidad en disputa. EUA apoyaría a Israel y los soviéticos a Siria (Ahmad, 1999). Dentro de esta dinámica bipolar, los estados árabes sufrieron las mayores consecuencias de esta guerra.

En el libro *El gran tablero mundial* (1998), Brzezinski, a propósito de los cambios geoestratégicos y de Estados Unidos como superpotencia mundial, ha dicho:

La última década del siglo XX ha sido testigo de un desplazamiento tectónico en los asuntos mundiales. Por primera vez en la historia, una potencia no euro asiática ha surgido no sólo como el árbitro clave de las relaciones de poder euroasiáticas sino también como la suprema potencia mundial. (1998, p. 11)

La intromisión de los europeos en el mundo árabe ha dado el piso histórico al llamado fundamentalismo musulmán, de igual forma en este contexto surge el Panarabismo. El nacionalismo árabe sería la reacción histórica a esta división impuesta por los europeos y se proclama en contra del Estado de Israel. El partido político Baaz empieza a tomar forma, lo que favoreció un clima de autonomía en la región del Medio Oriente y una oposición a los intereses europeos.

El siglo XX fue, de tal manera, un siglo de importantes cambios dentro de la dinámica geopolítica. Las dos guerras mundiales y la caída del bloque socialista de la URSS significaron el auge definitivo de Estados Unidos como máxima potencia en un mundo que han pretendido convertir en unipolar.

### **Predominancia de EE. UU. en el Medio Oriente**

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, EUA se convirtió en el actor estatal externo de mayor influencia política en el Medio Oriente. Los estados árabes centrales creyeron que por fin tendrían la esperada independencia política y económica que tanto habían exigido desde su creación en 1919; sin embargo, al cabo de unos años lo que se logró fue una mayor dependencia de los Estados Unidos (Hourani, 2008, p. 419). La imposición de crear un estado israelí en territorio árabe (1947) generó un clima de conflictos que persiste aun en la actualidad.

Estados Unidos mantuvo una política de apoyo total a Israel. Igualmente, el enfrentamiento entre EUA y la entonces URSS durante la Guerra Fría (1947-1989) tuvo sus repercusiones en la región. Los países árabes fueron obligados a asumir un bando entre estas dos superpotencias. Países como Turquía, Irán, Jordania e Israel (que se aliaron con los Estados Unidos y sus aliados europeos) recibieron créditos muy favorables para la compra de armamento

de los países occidentales. Los que prefirieron mantenerse al margen fueron prácticamente obligados a asumir el lado de los rusos. Al caer la Unión Soviética (1991), Estados Unidos se reafirmó como la única potencia con mayor influencia en la región (Bosemberg, 2003).

Una nueva generación de políticos árabes que se estaba formando asumió el poder y reavivó un espíritu nacionalista en la década de los 50, conocido como el panarabismo y liderado por Gamal Abdel Nasser (1918–1970) en Egipto, especialmente luego de la toma del Canal de Suez en 1956. En respuesta, Francia y el Reino Unido, principales accionistas, intervinieron militarmente. Los estados declarados como panarabistas, aunque lograron más que sus predecesores en lo tocante a la unidad árabe, también construyeron una maquinaria que imposibilitaba esa unión. La unidad fue cada vez más improbable. Aunque denunciaron la corrupción de la clase política que habían derrocado, establecieron burocracias estatales parasitarias que minaron tanto los ingresos como la iniciativa. Además, abrazaron la retórica de la democracia popular, establecieron regímenes autoritarios de partido único con elecciones sin sentido y, pese a que expandieron enormemente la educación e incrementaron las oportunidades sociales, introdujeron instrumentos de censura para limitar la libre expresión (Cleveland y Bunton, 2009, p.274).

El Estado de Israel, gracias a su aliado militar más importante, EE. UU., logró vencer todas las demostraciones de fuerza de los países árabes. En 1967 venció a las fuerzas combinadas de Egipto, Siria y Jordania en la llamada Guerra de los Seis Días. Esta guerra fue un evento seminal en la historia moderna del Medio Oriente y marcó el comienzo de una tumultuosa década. La continua ocupación de Israel en Cisjordania y la Franja de Gaza generó un intenso debate en el Medio Oriente, lo que contribuyó a la creciente influencia de los partidos religiosos como fuerzas políticas. La ocupación israelí también contribuyó al surgimiento del nacionalismo

palestino y a la formación de organizaciones palestinas comprometidas con el establecimiento de un Estado palestino independiente.

Vale la pena recordar lo señalado por la Dra. Gema Martín Muñoz en su obra *Iraq, un fracaso de occidente* (2003), donde se revela que la situación conflictiva en Medio Oriente no es únicamente causada por agentes externos; al contrario, Martín señala claramente las responsabilidades de actores internos o locales. Con una visión más global, se comprende que la situación en Medio Oriente es producto de la interacción entre el ámbito nacional y mundial. Lo que sí hay que destacar es la constante injerencia externa en la región, principalmente por parte de Europa y EE. UU., ya que

La empresa colonial europea inauguró un proceso intensivo de presencia de actores extranjeros en el sistema regional árabe que hará que Oriente Medio sea la región más intensamente penetrada por las relaciones internacionales desde la caída del Imperio otomano hasta la actualidad. (Martín, 2003, p. 83)

Las imposiciones de fronteras sin respetar las diferencias culturales, religiosas, sociales en Medio Oriente, así como la intromisión en la política interna de tratados bilaterales, ha provocado un clima violento que ha favorecido los fundamentalismos religiosos en la región:

Estados Unidos aumentó su acceso a las riquezas del subsuelo de la región y, sobre todo, se aseguró el papel de garante del acceso al petróleo de sus aliados. Acrecentó su presencia militar en Oriente Medio, acentuó su control político sobre los regímenes árabes y marginó política y económicamente a los europeos en la zona. (Martín, 2003, p. 150).

La realidad conflictiva del Medio Oriente es producto en gran medida de la injerencia imperialista de Europa y de los Estados Unidos, por intereses principalmente económicos y

geoestratégicos; lo que, a su vez, ha producido una dinámica interna de pugnas y vueltas a fundamentalismos religiosos.

### **Irak- Al-Jumhuriya Al-Iraqiya**

Al-Iraqiya es el nombre que los geógrafos árabes le han dado a la región ubicada entre los ríos Éufrates y Tigris, lo que una vez se conoció como Mesopotamia, una de las civilizaciones más antiguas y ricas de la historia. Báez (2005) recalca: “Si se piensa en Irak, se debe pensar que aquí se creó el mito de Gilgamesh y la teoría del diluvio como castigo de los dioses” (p. 171).

Los primeros libros de la humanidad aparecieron en Súmer, en Mesopotamia (lo que es hoy el sur de Irak) hace aproximadamente 5.300 años. Estamos hablando de una de las cunas de la civilización humana, un espacio geográfico que fue sucedido por imperio tras imperio. El Imperio persa, con los aqueménides en el 539 a. C., dominó gran parte del territorio árabe. Luego, Alejandro Magno inicia la conquista del Imperio persa, lapso conocido como el período helenístico (323 a. C.-30 a. C.). Posteriormente, sobrevino el Imperio otomano; es decir, es una zona de historia discontinua e interrumpida durante milenios. Fueron imperio, también fueron sometidos y padecieron otros momentos tributarios. Aquí acontecen muchas de las referencias bíblicas, tan importantes para los cristianos.

Lo que me interesa destacar de la amplísima e interesante historia del país de los dos ríos es principalmente lo que acontece después de la Segunda Guerra Mundial. Como hemos visto, las injerencias de Inglaterra y Francia, principalmente, durante el siglo XIX y principios del XX se impusieron en la región.

Anteriormente también se explicó que el mapa geográfico de lo que se llama el Medio Oriente ha sido un producto artificial impuesto por los intereses imperiales de Europa a principios del siglo XX, en un momento para expulsar el Imperio otomano y también por el

interés económico de controlar el petróleo. Irak es un país que se impuso desde afuera, tal como refiere Martín (2003):

Desde mediados del siglo XIX Oriente Medio había perdido el control de su historia, que había pasado a Europa, y los acontecimientos internos contaban muy poco frente a las intervenciones de las potencias extranjeras, que se fueron asegurando el dominio de toda la región. (p. 23)

Entre 1920 y 1923 Reino Unido impuso la creación del estado de Irak. En ese momento se trazaron fronteras sin tomar en cuenta realidades culturales, religiosas, históricas. Se soslayó que allí se aglomeran tres poblaciones con diferencias históricas, como lo son: los chiíes, los kurdos y los sunitas, los cuales nunca pretendieron ser parte de una unidad nacional. Esto se ha traducido en un país dividido y en continua pugna. Por lo tanto, esta nación impuesta forzosamente se ha caracterizado por su falta de unidad estructural y de cohesión política. El Estado ha usado al ejército como instrumento de imposición de una unidad nacional inexistente. Estos intereses extranjeros estarán siempre presentes en las políticas de Irak. Saddam Hussein habrá servido de aliado y enemigo en varias oportunidades de Europa, Rusia y Estados Unidos, como fue el caso de la Guerra entre Irán e Irak (1980-1988). Hussein fue apoyado con armas y recursos por parte de las potencias mundiales para destruir al ayatollah Jomeini y su revolución islámica. A su vez, Irán también fue suministrada de armas, para que así la guerra se prolongara y estos dos países se destruyeran mutuamente, lo que fue beneficioso para Estados Unidos, Europa e Israel.

Al terminar la guerra, Irak queda devastada y económicamente endeudada. Pide ayuda, pero sus antiguos aliados no le dan el apoyo, por lo que Hussein decide anexarse Kuwait (1990). En este contexto la URSS, en su fase final, requiriendo la ayuda económica de Occidente,

prefiere mantenerse al margen. El recién electo presidente de EE. UU., George Bush padre, decide demostrar su poderío en el nuevo escenario unipolar. Hussein, el dictador, asesino, el mismo que practicó un genocidio contra los kurdos, quien fuera en un tiempo el mejor amigo de los EE.UU., y de Europa en contra del fundamentalismo religioso iraní ahora es el principal enemigo del mundo occidental. Comenta la Dra. Gema Martín:

El presidente Bush, en su discurso en el Pentágono el 15 de agosto de 1990, declaraba: “Hemos alcanzado una nueva era llena de promesas, pero los acontecimientos de los últimos quince días nos recuerdan que nada puede sustituir a la autoridad moral de Estados Unidos, y que esta autoridad no puede ser eficaz sin poder”. (2003, p. 124)

Irak recibió toda la ofensiva de Estados Unidos y sus aliados, en lo que se llamó “Operación Tormenta del Desierto”; en pocos meses Hussein se vio obligado a retirarse de Kuwait. Se le declaró un embargo a Irak. En este contexto, los chiíes, quienes representan la mayoría de la población, intentaron rebelarse contra Hussein aprovechando su momento de máxima debilidad; sin embargo, no recibieron el apoyo que esperaban de los gobiernos occidentales:

... los defensores de la civilización occidental permitieron no sólo su supervivencia, [la de Hussein] sino que, liberada del combate, se concentrase en reprimir brutalmente la revuelta shíí, que había logrado controlar una parte importante del territorio iraquí. EE. UU. contribuía a aportar el instrumento de la represión y, junto con sus aliados, consintieron la matanza perpetrada por el régimen iraquí contra los shííes, lo que les hizo cómplices indirectos de esa masacre. (Martín, 2003, p. 124)

A Estados Unidos le convenía mantener a Hussein en el poder para continuar con unas medidas asfixiantes justificadas porque en el poder estaba un tirano y, de esta manera, seguir explotando el petróleo iraquí:

La meta superior buscaba establecer la hegemonía estadounidense en la región y, para ello, Saddam Husein era más útil en ese momento que cualquier alternativa capaz de reconstruir el país y dirigirlo de manera soberana de acuerdo con los designios de su propia población. (Martín, 2003, p. 133).

El embargo que se le impuso a Irak fue descrito como un infanticidio por voceros de la misma ONU (Martín, 2003). Aunque no se logró demostrar que Irak tuviese armas de destrucción masiva después de siete años de búsqueda, en 1998 Irak vuelve a ser objeto de ataque por Estados Unidos y el Reino Unido en la llamada “Operación Zorro del Desierto”, completamente al margen del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas.

Durante esta década, EE. UU. aumentó la campaña de demonización no solo de Saddam Hussein para justificar todas estas medidas en contra del pueblo iraquí, sino del islam en general. En esta década aparecen varias películas hollywoodenses en las que el árabe es representado como el cruel enemigo a vencer, como *True Lies* (James Cameron, 1994); *Chain of Command* (David Worth, 1994); *Rules of Engagement* (William Friedkin, 2000), entre otras.

### **La Política del Miedo**

Esta guerra será larga, ha anunciado el presidente del planeta. Mala noticia para los civiles que están muriendo y morirán, excelente noticia para los fabricantes de armas

Eduardo Galeano

Después de los ataques del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center, en New York, y al Pentágono, el entonces presidente George W. Bush declaró la “guerra contra el

terror”. En su discurso del estado de la Unión, en 2002, mencionó por primera vez la existencia de un “eje del mal” integrado por Corea del Norte, Irak e Irán, refiriéndose a ellos como una “amenaza para la paz mundial” y “un peligro grave y creciente”. Cinco años más tarde, luego de la invasión contra Irak, Bush se dirigió a la nación: “Es la lucha ideológica decisiva del siglo XXI y el llamado de nuestra generación”.

Los sectores más reaccionarios del *establishment* norteamericano, representados en la Casa Blanca, consideraron los ataques contra las Torres Gemelas y el Pentágono como actos de guerra. La atmósfera belicista poco a poco se fue imponiendo en la opinión pública y atrás quedaron otras perspectivas de análisis diferentes a las esbozadas por el presidente George W. Bush. La situación de pánico e inseguridad nacional, sin duda exaltada por los medios de comunicación y el discurso político oficial, hizo que los criterios opuestos a la guerra fueran satanizados e incomprensidos (Valdivia, 2005).

Bush recibió un amplísimo apoyo popular. Según encuesta del diario *The Washington Post*, nueve de cada diez estadounidenses opinaban que el presidente había reaccionado con acierto tras los atentados masivos contra Nueva York y Washington. La captura o muerte de Osama Bin Laden era considerada necesaria por nueve de cada diez y la idea de acabar con el régimen talibán era respaldada por seis de cada diez.

Estados Unidos ha cambiado el uso del término terrorista dependiendo del contexto geopolítico, como asegura Valdivia (2005):

... durante la administración de Ronald Reagan, por ejemplo, los líderes sandinistas en Nicaragua o Nelson Mandela, en Sudáfrica, eran considerados terroristas. En cambio, Osama Bin Laden y sus acólitos, recibían el calificativo de combatientes de la libertad. La gran prensa también los llamaba así. Y la diferencia estaba en que los sandinistas y

Mandela no representaban intereses esenciales de la política norteamericana, sino a movimientos de liberación nacional contrarios a esos intereses. En esa época Osama Bin Laden, entrenado por la CIA, combatía a los soviéticos en Afganistán e impedía la expansión del Comunismo. (p. 45)

El Proyecto para el Nuevo Siglo Americano, creado por teóricos y políticos que integraron la administración de George Bush padre (entre ellos Dick Cheney y Donald Rumsfeld), proponía aumentar los gastos militares. En el documental de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, se muestra cómo los intereses económicos de un sector deciden sobre la invasión en Irak.

La Guerra contra Irak se fundamentó en supuestas armas de destrucción masiva, se asoció al presidente Saddam Hussein con el terrorismo y la perspectiva de liberar al pueblo iraquí de un régimen que ciertamente era sumamente opresivo. La administración del gobierno del entonces presidente George Bush, con el apoyo de medios de comunicación (FOX, CNN y otros), consolidó un discurso en el que se responsabiliza a Hussein de los actos terroristas ocurridos en 2001 en Estados Unidos (Castells, 2009). Reese (2004) opina al respecto:

... la mayoría de los estadounidenses responsabilizaron a Saddam Hussein por el ataque del 11 de septiembre al World Trade Center, incluso aunque ninguna evidencia apoyó tal vínculo. También estaba implícitamente vinculado por su inclusión en el “eje”, contra el cual se dispuso la guerra contra el terrorismo. Esto enmarca una política nacional de ataque preventivo en un contexto de autodefensa, haciéndolo más intuitivamente apetecible para la mayoría de los estadounidenses (p. 250)

En el libro *The Hollywood War Machine* (2016), los autores Boggs y Pollard afirman que los ataques del 9/11 produjeron los cambios más drásticos en el cine bélico desde los efectos

producidos por los ataques a *Pearl Harbor* el 7 de diciembre de 1941; así mismo, ellos agregan que las películas post 9/11 presentan patrones de las películas de la época de la II Guerra Mundial para conectar con el sentido del heroísmo militar (pp. 93-94).

Evidentemente todo esto se ha tratado de un nuevo episodio de esa larga historia de cinco siglos de despliegue de la colonialidad del poder a lo largo y ancho del planeta, como planteó en su momento Ramón Grosfoguel (2006):

Durante los últimos 510 años del «sistema mundo europeo/euroamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial» pasamos del «cristianízate o te disparo» del siglo XVI al «civilízate o te disparo» del siglo XIX, al «desarróllate o te disparo» del siglo XX, al «neoliberalízate o te disparo» de finales del mismo siglo y al «democratízate o te disparo» de comienzos del XXI. (p. 41)

## II DISCURSO FÍLMICO

El cine es tan difícil de explicar porque es muy fácil de entender.  
Christian Metz

### **Teoría del cine, una aproximación.**

Mucho antes de los hermanos Lumière y de Edison, el cine ya existía en la mente humana. Así lo pensaba el teórico del cine André Bazin, para quien la humanidad soñó con el cine siglos antes de que este apareciera. “El concepto lo tenían los hombres, por así decirlo, completamente armados en sus mentes, como en algún cielo platónico” (2005, p. 17). Morin agrega, entre los orígenes del cine, a los estudios del ojo humano realizados por el árabe Alhazan (965-1040); a Arquímedes (287-212 a. C.), quien usó sistemáticamente lentes y espejos; a Aristóteles (384-322 a. C.), quien aportó una teoría de la óptica y también al teatro javanés,(Wayang) realizado a través de luces y sombras en las cavernas, desde hace más de cinco mil años atrás (1972, p. 18). El jabalí dibujado con ocho patas para expresar movimiento en la cueva de Altamira fue también de cierta forma un antecedente al cine, como comenta Roman Gubern. (2014, p. 14); aunque propiamente la tecnología del cine no fue posible sino hasta finales del siglo XIX.

La literatura se expresa a través de palabras y el cine a través de diferentes códigos. El film es un texto, nos dice Dick Bernard (1998). La palabra “texto” viene del latín y significa tejer. Un film es un texto que teje el material de una forma ordenada y coherente: “una película es un texto que entreteje sonido (ruido, música, parlamento) e imagen (todos, desde la palabra impresa, movimiento, *gaze*, gestos) con el propósito de contar una historia” (p. 6). De igual forma, Blanco añade lo siguiente: “El texto fílmico es un texto sincrético en el que concurren códigos de diferente naturaleza, códigos visuales y sonoros, los cuales actúan como muchos subcódigos excesivamente complejos: comportamientos, gestos, vestimenta, colores, urbanismos” (2003, p. 16).

El cine y la literatura son muy cercanas. Una de las razones es que se han tomado herramientas del estudio de la literatura para el análisis del lenguaje cinematográfico. La novela, en específico, favoreció la aparición del cine. Como nos advierte el filósofo Žižek, las formas narrativas de algunas novelas sirvieron de modelo para las formas de narrativas del cine, por lo que el autor esloveno reconoce una especie de *futur antérieur*:

Hay toda una serie de procedimientos narrativos en la novela del siglo XIX que anuncian no sólo la narración cinematográfica estándar (el intrincado uso del «flashback» en Emily Brontë, o de los ‘cortes’ y los ‘zooms’ en Dickens), sino también a veces el cine modernista (el uso del ‘fuera de campo’ en *Madame Bovary*): como si ya estuviéramos ante una nueva percepción de la vida, pero que todavía había de buscar los medios propios para articularse, hasta que finalmente los encontró en el cine. (Žižek, 2018, p. 81)

Para la escritora Elizabeth Bowen, “la novela posee un ojo-cámara, el novelista se parece no a un pintor sino a un cineasta” (en Bordwell, 1996, p. 9), por lo que se habla del cine como arte “perspectivístico”. Una película es una narración (la mayoría de las veces), por lo que creo conveniente hacer un paneo sobre cómo ha evolucionado el estudio del texto fílmico.

Es imposible hacer un estudio de las artes y no mencionar a Aristóteles (384-322 a. C.). El estagirita realizó aportes fundamentales al estudio de las artes, como aquel que postula que el arte es una forma de imitación de la realidad. Él consideró una distinción en esta forma de imitar: los medios de imitación (pintura, lenguaje); el objeto de imitación (acción humana) y la forma o modo de la imitación. La diferencia básica está entre contar y mostrar. Otra distinción importante es quién narra: ¿el poeta por sí mismo o a través de un personaje?

Para el teórico del cine David Bordwell, Aristóteles es el fundador de la tradición mimética de la representación narrativa. El teórico explica cómo, a partir de las ideas aristotélicas, se han construido dos tradiciones narrativas: las teorías diegéticas, es decir, la acción de narrar en su forma verbal o literal, escrito o hablado; y las teorías miméticas, que es la narración como representación de un espectáculo (Bordwell, 1996, p. 3). Desde muy temprano,

en la historia del cine se considera la narración cinematográfica como parte de la tradición mimética. A diferencia del teatro, el cine es una forma de expresión que se produce para un observador invisible; el lente de la cámara son los ojos de un testigo invisible o imaginario, o, como lo llama Zavala (2018), el espectador implícito. Este observador invisible se convierte en sujeto ante el mundo objetivo de la acción de la historia (Bordwell, 1996). La diferencia entre la autoridad narrativa (qué se cuenta) y la autoridad narratorial (cómo se cuenta) está presente en el estructuralismo (Chambers en Zavala, 2014, p. 22).

A partir de la aparición del cine se ha venido teorizando sobre este fenómeno. Entre los primeros teóricos están Munsterbeg, Epstein, Canudo y otros. Desde entonces se ha construido una amplia y diversa teoría del cine o, mejor dicho, teorías del cine que intentan responder la pregunta “¿Qué es el cine?”. El profesor Luis Zavala afirma que, con el tiempo, esa pregunta se ha reformulado a la siguiente: “¿Cómo es que una película produce los efectos sobre los espectadores y qué consecuencias cognitivas, emocionales e ideológicas produce este efecto dentro y fuera de la película misma?” (2018, p. 13).

Más adelante el profesor explica que existen cuatro tipos de teorías del cine: las teorías textuales e intertextuales y las teorías subtextuales y contextuales. Cada una trata de dar respuesta a las preguntas que se hace el espectador. Por otra parte, también se puede mencionar los tipos de teoría del cine que se han estudiado según su centro de interés: teorías del lenguaje del cine (elementos de sintaxis y semántica), teorías del espectador del cine, teorías de la ideología del cine (qué dice la película y qué no dice) y teorías de la historia del cine (como construcción del canon).

En la década de los setenta, algunos teóricos, como Bazin, Kracauer y Balász, asumieron la idea del cine como representación de la realidad, mientras otros teóricos, llamados formalistas (como, por ejemplo, Eisenstein, Metz y Mitry), consideraban que el cine construye su propia realidad autónoma (Sadoul, 2004). Respecto al cine como realidad, Morin, poéticamente, expone: “El cine refleja la realidad, pero también es algo que se comunica con el sueño” (1972,

p. 16). Sobre las distintas clasificaciones del estudio del cine, Zavala señala las teorías formalistas y estructuralistas (cómo las películas producen sentido), teorías pragmáticas e intertextuales (qué distingue esta película de otra), teorías sincrónicas e ideológicas (qué visión del mundo presenta) y teorías diacrónicas y genéticas (en qué condiciones se produce).

Zavala agrupa los distintos teóricos del cine más importantes en cuatro tendencias macro (1972, p. 20). Creo conveniente comentarlo para visualizar mejor las distintas corrientes sobre el estudio del cine:

- Teorías del lenguaje: Formalismo ruso (Eichenbaum), Neoformalismo (Bordwel), Semiótica Estructural (Metz), Narratología (Gaudreault/Jost), Mitología (Wright, Vogler), Géneros (Altman, Nealle) y Adaptación (Stam, Hutcheon).

- Teorías del espectador: Fenomenología (Deleuze), Cognitivismo (Carrol, Branigan), Evolucionismo (Grodal), Narratología (Gaudreault/Jost), Semiótica Intertextual (Stam), Recepción (Casetti), Transparencia (Mulvey) y Postclásico (Thanouli, Requena).

- Teorías de la ideología: Realismo (Bazin, Kracauer), Documental (Nichols, Niney), Marxismo (Comolli, Baudry), Etnicidad y raza (Stam), Feminismo (Kuhn, Lauretis), Psicoanálisis (Guatari, Zizek), Intermedialidad (Eco, Medios).

- Teorías de la historia: Teoría del autor (Astruc, Sarris, Aumont), Etnografía de audiencias (GB), Historia del cine (Ferro, otros), Sociología (Sorlin), Tercer cine (Solanas, Sanjinés), Tecnología (Salt, Gunning), Cine Digital (Manovich).

Existen otras teorías de origen latinoamericano surgidas en la década de los 60, en contraposición a la hegemonía del cine hollywoodense: Teoría del cine imperfecto (Cuba), Teoría del tercer cine (Argentina), Teoría de un cine junto al pueblo (Bolivia), Teoría de un cine nuevo (Brasil), Teoría del cine de urgencia (Colombia, Uruguay). Estas escuelas fueron los antecedentes a lo que luego se llamó Cine Poscolonial.

Este conjunto de teorías del *Nuevo Cine Latinoamericano*, comprometidas en la descolonización, las luchas contra la dependencia y neocolonialismo se plantearon en un ciclo intenso de luchas políticas y sociales en la región, inaugurado por la Revolución Cubana iniciada en 1959. En primer lugar, destacó el *Cinema Nôvo* brasileño, inspirado en buena medida en el neorrealismo italiano, así como también por cineastas paradigmáticos tales como Sergei M. Eisenstein, Jean-Luc Godard, o Akira Kurosawa. De acuerdo con su máximo exponente Glauber Rocha (1965), esta corriente en el pensamiento cinematográfico dio centralidad a la narración, descripción, poetización y análisis del hambre, un *miserabilismo* como compromiso con la verdad en la denuncia de la incivilización del coloniaje y la dependencia, en función de pasar de una “estética del hambre” a una “estética de la violencia” como mecanismo para la trascendencia de la situación de opresión y explotación que sufren las grandes mayorías. Para este cineasta brasileño, más allá de una sola película, un conjunto de filmes son los que pudiesen brindar al público la conciencia de las condiciones materiales de su propia existencia.

Por otro lado, la *Teoría del cine imperfecto* formulada en un manifiesto redactado por el director cubano Julio García Espinosa (1969), se planteará el desarrollo de una cinematografía consciente e interesada, no narcisista ni mercantilista, que haga frente al cine *perfecto* (esencialmente elitista) mayoritariamente reaccionario porque cuenta con todo el respaldo financiero y técnico de los poderes burgueses e imperiales. De lo que se trata es de desarrollar un cine al alcance de las grandes mayorías, bien sea porque su producción técnica es accesible y popular (la posibilidad de que todos puedan hacer cine, que los *espectadores se conviertan en autores*), y también porque sus contenidos están al servicio de los intereses y los gustos de los pueblos.

De igual forma, en este contexto también fueron sumamente influyentes los planteamientos del Tercer Cine, sistematizados por los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (1969) en su trabajo *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. En este texto, dichos cineastas se plantean la necesidad de conformar un cine militante-subversivo, nacionalista y clasista que contribuya a la acumulación de fuerzas populares necesarias para la descolonización cultural, la revolución y la liberación de la humanidad. A un cine industrial, individualista, de desinformación, de evasión, pasivo, burocratizado, de espectáculo, destructivo, hecho para el hombre viejo, debe oponerse un cine artesanal, de masas y grupos operativos, de información, que rescate la verdad, beligerante, guerrillero, de acción destructiva y constructiva, un cine a la medida del hombre nuevo.

Finalmente, en este orden de ideas, también es importante señalar los aportes de los bolivianos Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau (1980) en la teoría y la práctica de un cine junto al pueblo, un cine comprometido, político, urgente y combatiente, más allá de la queja, la denuncia y el paternalismo:

... al pueblo le interesa mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesa conocer quienes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesa conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesa conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente, le interesa conocer las causas y no los efectos. (Sanjinés; Grupo Ukamau, 1980, p. 17)

De lo que se trataba era de realizar una cinematografía que clarificara los hechos históricos, anulando los sesgos y la desinformación que buscaba obstaculizar la toma de conciencia y el conocimiento liberador del pueblo.

## **Semiótica del Cine**

Entre las teorías que me interesa destacar para la presente investigación está la teoría del lenguaje cinematográfico que se inicia en la década de 1920, cuando se estudia el cine con recursos provenientes de la literatura. Entre las figuras más destacadas de esta corriente está el lingüista ruso Yuri Lotman (1922-1993) y el estadounidense teórico del cine David Bordwell (1947-), considerado neoformalista contemporáneo, y quien será un referente en nuestra investigación.

Estos estudios se fundamentan en la semiótica del cine, iniciados principalmente por formalistas rusos como Jakobson (1896- 1982) y Tynianov (1894-1943) y, posteriormente, el semiólogo francés Christian Metz (1931-1993), quien adaptó las formulaciones saussurianas y los aportes de los formalistas al análisis del lenguaje del cine, logrando institucionalizar los estudios del cine como disciplina universitaria en Francia. Estas teorías de origen semiótico terminan integrándose a la narratología cinematográfica. Aquí se reconoce no solo la importancia del lenguaje natural, sino de otros elementos que forman parte del lenguaje cinematográfico, como imagen, sonido, montaje, puesta en escena, narrativa, etc.

Los estudios realizados por los rusos, en particular Vladimir Propp (1895-1970), han sido fundamentales para el estudio de la narratología. El estudioso ruso definió ciertas propiedades de la narrativa del cuento. Propp analizó la morfología del cuento ruso estableciendo la presencia de elementos constantes y variables y pudo establecer un principio de regularidad y sistematización en la estructura interior del cuento en lo que se aprecia como un ensamblaje heterogéneo. Al respecto, Stam (1999) señaló:

El cuento es un ADN cuyo estudio es útil para conocer todas las formas posibles de narración y esclarece también el estudio de los materiales no narrativos, pues, los seres humanos tendemos a inscribir todo texto y todo signo en un marco narrativo. (p. 37)

De la escuela rusa (Eisenstein, Vertov, Kuleshov y Pudovkin) también surgieron las primeras analogías entre lenguaje y cine de forma más detallada, como equiparar un plano con la línea de un verso. Por su parte, la Estilística del cine se basaría en una sintaxis fílmica: los planos deberían unirse en frases y en oraciones (Bordwell, 1996).

Los estructuralistas Levi Strauss (1908-2009), Algirdas Greimas (1917-1992), Roland Barthes (1915-1980) marcaron un hito importante en la historia de la semiología. Estos autores intentaron revelar la matriz generativa de la narrativa (Niño Rojas, 2007). Para estos autores, los relatos estaban estructurados de la misma forma que el signo lingüístico:

En un nivel primario, las unidades elementales de los relatos no eran referenciales ni, por lo tanto, comparables a los fonemas; ninguna conexión necesaria unía el significado aparente y el sentido real. En segundo lugar, el sentido de las unidades elementales de la narración se podía descubrir en sus modelos de oposición, que formaban un núcleo semántico invisible, servían como base del texto visible y proporcionaban a la narrativa su significación esencia. (Stam, 1999, p. 38)

Así, la semiótica del cine surgió en la década de los 60, en los hombros de estos autores y otros a los que no nos referiremos porque, aunque es un tema interesante y vasto, no es objeto de nuestra investigación. En esta búsqueda de la metodología apropiada que le garantice el carácter científico al estudio del lenguaje fílmico, no podemos dejar de mencionar a Bajtin (1895-1975), junto a Pavel Medvedev (1891-1938), quienes propusieron una mirada translingüística y materialista al lenguaje cinematográfico. Mientras los formalistas hablaban de *desfamiliarización*

–término introducido por Shklovsky para explicar ese extrañamiento que el arte provoca al elevar la percepción del sujeto creando un cortocircuito en las respuestas automatizadas– Bajtin proponía *dialogismo* (Stam, 2000, p. 51). Ambos fueron pioneros en usar las formulaciones de Saussure para explorar, con un mínimo de rigor, la analogía entre el cine y lenguaje. Stam aclara que es importante resaltar que tanto Bajtin como la poética formalista rechazaban una concepción del arte como expresión de la visión del artista. Ambas escuelas se oponen a la reducción marxista del arte a las cuestiones economicistas y de clase; al contrario, insisten en la propia riqueza de intenciones específicas del arte: “Una estructura literaria no refleja la realidad, razona Bajtin, sino más bien los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas” (Stam, 1999, p. 31).

### **Lenguaje cinematográfico**

El cine crea su propio lenguaje. No existe un código maestro para analizar determinado filme. No hay nada de normativo para interpretar cine, ya que, aunque es una forma de lenguaje, no se interpreta como tal. Sin embargo, existen ciertas codificaciones que han estudiado distintos teóricos del cine que nos ayudan a leer un filme (Monaco, 2000).

Metz y Casetti son autores que han trabajado en esta materia. Christian Metz es una de las figuras más importante sobre teoría del cine. En su obra, *Lenguaje del cine* (1974), trata de responder la pregunta “¿Es el cine un lenguaje?”. El teórico concluye que el cine sí es un lenguaje, pero sin sistema (p. 65); es decir, el cine sí construye significados a través de un conjunto de códigos que funcionan en sucesión, sin embargo, la película no es un sistema autónomo de significado como lo es el español o el inglés. Para Metz un plano no es el equivalente a una palabra sino más bien a una frase. El montaje de las tomas crea significación,

es decir, relación sintagmática (*syntagmatic chain*). Es la yuxtaposición de imágenes la que crea una nueva imagen en la mente del espectador. Metz explica la Gran Sintagmática del Cine como una serie de rasgos y sistemas de elementos que forman la estructura del lenguaje del cine. Es “una propuesta metodológica derivada del estructuralismo, que trata los filmes como textos, y a sus partes, imágenes, encuadres, tomas, movimientos, planos, ángulos, sonidos, como unidades de su discurso, provenientes de un sistema de signos iconográficos específicos” (Ardiles, 2013, p. 55). Metz reconoce que

hay un sistema de lenguaje, pero ni el discurso de la imagen ni el discurso fílmico son sistemas de lenguaje. Ya sea lenguaje o arte, el discurso de la imagen es un sistema abierto, y no es fácil de codificar, con sus unidades básicas no discretas (las imágenes), su inteligibilidad (que es demasiado natural), su falta de distancia entre el significado y el significante. (Metz, 1974, p. 59)

Por lo tanto, ya sea arte o lenguaje, la película compuesta es un sistema aún más abierto, con todas sus secciones de significado directamente transmitidas a la audiencia.

Metz propone una serie de categorías que nos sirven como una de las primeras herramientas para pensar el discurso cinematográfico. Para ello, explica que el cine se convierte en discurso al organizarse en forma narrativa. En su opinión, el montaje es la innovación del lenguaje fílmico. Un ejemplo que menciona es la película *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), donde tres estatuas de leones diferentes filmadas por separado se convierten, cuando se colocan en secuencia, en un magnífico sintagma; el animal de piedra parece ascender y se supone que debe producir un símbolo inequívoco de la revuelta obrera. No le bastaba a Eisenstein haber compuesto una secuencia espléndida; quiso que fuera, además, un hecho del lenguaje (1976, p. 146).

En el cine, la unidad mínima (que sería el plano) no funciona igual que un fonema (que sería la unidad mínima del lenguaje natural). La relación que Metz propone es la similitud en ciertos sintagmas. Para desarrollar estas categorías el autor se basó en dos conceptos: uno, teórico; el otro, metodológico. El primero es la diégesis, una construcción imaginaria que se refiere al espacio y tiempo ficcional, significado del contenido narrativo; es la impresión de realidad que recibimos, en este caso de una película (1976, p. 15). En cuanto al concepto metodológico, están las concepciones binarias, procedimiento usado por algunos lingüistas, como Jakobson y Trubetzkoy.

Stam (1999), examinando las ideas de Metz, hace un recuento del término diégesis, de tradición griega e introducido por Aristóteles. Para Metz, diégesis tiene que ver más con la historia en sí que en el cómo se cuenta y puede ser considerada un universo completo, en donde los personajes y sus historias existen al mismo nivel de la realidad. El mismo Stam repasa la distinción hecha por Genette sobre los tres niveles de la diégesis: lo diegético, que surge de la narración primaria; lo extradiegético o intrusión narrativa en la diégesis y lo metadieético, perteneciente a la narración por medio de un narrador secundario (p. 58).

Metz propone una clasificación de categorías de análisis que permite estudiar con mayor rigor el lenguaje fílmico. En su obra, *Lenguaje y cine*, de 1976, establece una tipología en la que las nociones tiempo y espacio pueden ser ordenadas a través del montaje. El análisis sintagmático, según Metz, ayuda a entender cómo se unen las imágenes en un modelo que constituye la armadura narrativa de un texto fílmico. La categoría *sintagma*, propuesta por Metz, es usada para diferenciar las unidades de autonomía narrativa, que se representan en un modelo en el cual los planos individuales se pueden agrupar, manteniendo su secuencia narrativa.

Los sintagmas de Metz son:

1. Plano autónomo: sintagma que consiste en un plano. Puede ser: a) plano secuencia.  
b) cuatro tipos de insertos: inserto no diegético, inserto de diégesis desplazada, inserto subjetivo e inserto explicativo.

2. Sintagma Paralelo Acronológico /Alternante: dos motivos que se alternan sin una clara relación temporal o espacial.

3. Sintagma entre paréntesis acronológico: escenas breves para mostrar ejemplos de un cierto orden de realidad, sin secuencia temporal. Suelen estar apegadas a algún concepto.

4. Sintagma Alternante (Descriptivo) Cronológico, Constante, No lineal: objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial

5. Sintagma Narrativo Cronológico.

6. Escena cronológica/ constante/ lineal: consiste en más de un plano. El significante está fragmentado en diversos planos, pero el significado es continuo.

7. Secuencia episódica. cronológica / constante / lineal / discontinua: un resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito. Normalmente implica una compresión del tiempo.

8. Secuencia ordinaria cronológica / constante / lineal/ continua: la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles no importantes con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje.

Los teóricos Francesco Casetti y Di Chio, referencias teóricas para el análisis fílmico, cuestionan la dificultad de una metodología para analizar un film. Por ello, en su libro *Cómo analizar un film* ofrecen “recetas”, como dicen ellos mismos, para ayudarnos en el análisis textual de un film, como objeto del lenguaje, lugar de representación y como unidad

comunicativa. Los autores italianos describen tres aspectos del código dentro del lenguaje (2003, p. 64):

a) Un sistema de equivalencias: cada uno de los elementos del mensaje tiene un dato correspondiente, es decir, algo que nos remite a otro elemento de manera más o menos estable.

b) *Stock* de posibilidades: elecciones activadas llegan a referirse a un canon.

c) Conjunto de comportamientos ratificados: el remitente y destinatario tienen la seguridad de operar sobre un terreno común.

Casetti y Di Chio nos recuerdan que el cine es un lenguaje entramado que combina diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos).

Lauro Zavala (2016) reconoce los elementos del análisis cinematográfico y lo beneficioso que puede resultar un sistema teórico:

Una teoría siempre es útil para el proceso de reconocimiento analítico de la experiencia estética, pues consiste en la presencia simultánea de varios elementos: 1) una sistematización de la reflexión; 2) la creación de modelos explicativos; 3) el diseño de estrategias de análisis; 4) la intersubjetivación de estructuras objetivas, y 5) en síntesis, el producto de la generosidad intelectual de quien ejerce el privilegio de jugar con ella. (p. 29)

Para el teórico mexicano, el modelo de análisis fílmico no consiste en interpretar (o sobreinterpretar) la película, sino en

reconstruir la experiencia de haberla visto, lo cual permite demostrar que cada espectador construye el sentido de manera diferente a los demás espectadores (no existe una única interpretación posible, superior o necesaria), y reconocer también que el espectador y sus

horizontes de experiencia y de expectativas son más determinantes para definir la especificidad de su experiencia estética, cognitiva e ideológica que los contenidos explícitos de la película. (2016, p. 30)

Los autores Jordi Balló y Xavier Pérez plantean en su obra *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine* (1995) que las historias que vemos representadas en el cine son, en esencia, los mismos argumentos fundacionales que se han contado una y otra vez a través de los diferentes géneros

¿Hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Busquemos la respuesta siguiendo a Platón: lo son cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, o sea, cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo. Las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando. (p. 7)

El cine evoca modelos narrativos antiguos con cambios en la puesta en escena que resulta en una historia completamente nueva. En esencia, la historia, su estructura básica narrativa se ha contado miles de veces durante siglos y siglos. Los autores plantean varias narraciones que constituyen los temas universales tratados en la literatura y, en particular, en el cine. Entre los argumentos más usados en el cine, según Balló y Pérez (1995) podemos mencionar:

- En busca del tesoro: historias donde el personaje principal, el héroe, emprende un viaje en busca de algo (puede ser un tesoro), como en la historia de *Jasón y los argonautas*. También lo podemos reconocer en películas como *Indiana Jones* y *James Bond*. La búsqueda del tesoro como pretexto produce un enfrentamiento entre dos bandos: los buenos y los malos. El

cine ha aprovechado este enfrentamiento para redimir a sus héroes, para proyectar en el bando enemigo las características perversas y mezquinas que justifican su aniquilamiento

- El retorno al hogar: una obra clave es, por supuesto, *La Odisea*. Ulises representa el deseo del retorno al hogar, pero primero debe pasar por ciertos percances que hacen que parezca imposible dicho retorno. Hollywood ha representado a Ulises como un excombatiente retirado en *Los mejores años de nuestras vidas* (1946) y *Nacido el 4 de julio* (1989). “La guerra vivida fuera y la guerra reanudada en casa se convertirán en encarnaciones actualizadas de la Troya y la Ítaca de una sociedad que sigue marcada por los estigmas bélicos” (Balló, 1995, p. 30). También vemos a Ulises en películas del oeste, el Ulises vengativo que se enfrenta con los pretendientes de Penélope. John Wayne en *La diligencia* (1939) y en *Centauros del desierto* (1956). Es, a juicio de Balló,

el jinete, cansado y polvoriento, [que] llega del desierto profundo y lleva en la mirada el recuerdo de mil batallas en off: pronto se verá obligado a luchar de nuevo para devolver el orden al hogar. Al término del film, su condición de personaje solitario le obliga a desaparecer de nuevo en el desierto infinito. (1995, p. 35)

- Fundación de una nueva patria: en este caso, se presenta como una aventura colectiva, a diferencia de los dos anteriores. La obra que representa mejor este tema es *La Eneida* de Virgilio, en donde se presenta un colectivo de troyanos derrotados, encabezados por Eneas. Se destaca el motivo de la tierra prometida. La carga ideológica en la obra es notable, como apuntan Balló y Pérez (1995), pues se espera promover desde la literatura una conciencia nacional romana fortalecida por unos indispensables referentes míticos, convirtiendo a los pioneros en leyenda (p. 38). Se puede igualar el esquema argumental con el de Moisés buscando la tierra prometida, así como también, en el cine, con el género wéstern, cuando los pioneros que llegaron

a América buscaban la tierra de las oportunidades, donde poder practicar libremente su religión y ser libres. Son muchas las películas que presentan este esquema, entre las cuales se pueden mencionar *Horizontes lejanos* (1952) y *Un horizonte muy lejano* (1992).

- El intruso benefactor: en este caso, el más emblemático es el relato del Mesías, el salvador que va a ayudar a configurar la identidad colectiva, mediante una experiencia de cambio, traumática y liberadora. El salvador tiene un destino fatal. Es su mayor sacrificio morir por la causa. Entre las películas que podemos mencionar, además de las hechas de la vida de Jesucristo, están (aunque parezcan filmes dispares): *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick; *Gandhi* (1982), *Malcolm X* (1992) y *La lista de Schindler* (1993). En ellas se aprecia el proceso de toma de conciencia del héroe cuando se revela su misión. En el género wéstern, las connotaciones bíblicas son muy frecuentes. También está el forastero que salva a una comunidad pasiva, como *El forastero* (1940) y *Pasión por los fuertes* (1946). En el cine de aventuras también se encuentra la figura del héroe salvador, como en *La máscara del zorro*, *Superman*, etc.

- La venganza: este es uno de los temas más recurrentes en los filmes. Tiene su mayor representación en *La Orestíada*, de Esquilo, trilogía sobre el hijo que jura vengarse de la muerte de su padre. Este esquema argumentativo lo podemos encontrar en diversos géneros: wéstern, aventuras y cine negro. Balló (1995) subraya:

la Orestíada define los momentos básicos del relato, perfectamente equiparables a los tres actos de la dramaturgia cinematográfica: un hecho inductor, el asesinato, una acción firme por parte del protagonista, la venganza, y una resolución, el juicio, que contempla la posibilidad de la regeneración. (p. 87)

El vengador tiene una ambivalencia moral, la sangre que derrama tiene su origen en una sangre más antigua. Orestes es la representación arquetípica del vengador: “El hombre a quien el

destino ha colocado en la situación límite de ver derramada la sangre familiar, que se ha sentido llamado a la venganza y que reproducirá la misma violencia con su acto justiciero” (Balló, 1995, p. 90). El vengador es justificado por una ofensa primigenia, su violencia es necesaria para reestablecer el orden. Entre los personajes más famosos que buscaron venganza están: *El conde de Montecristo*, de Dumas y *El jorobado de Lagardère*. El wéstern, nuevamente, es el escenario ideal para este tipo de trama de venganza. La ley del talión, el ojo por ojo se encuentra en la película *La diligencia* (1939), dirigida por Jhon Ford, donde el personaje interpretado por Jhon Wayne busca vengarse de la muerte de sus hermanos. La comunidad no solo lo exculpa, sino que lo convierte en leyenda. En *El padrino* (1972) y *Los intocables* (1987), la sed de venganza es tolerada. *El Justiciero* (1974), *Arma Mortal* (1987) y *Harry el sucio* (1971) son otros ejemplos.

En las películas bélicas es clave este relato, en partícular las películas post 9/11, porque resultan en venganza de un ataque realizado por el enemigo. Orestes es la representación arquetípica del vengador. Su violencia es justificada, porque reivindica la necesidad de un orden, por lo que serán perdonados y convertidos en leyenda. Wyatt Earp es el personaje arquetípico que simboliza esta dualidad orden / venganza.

- El Mártir y el Tirano: *Antígona*, de Sófocles, reúne los grandes cinco conflictos posibles: conflicto entre hombres y mujeres, entre jóvenes y viejos, entre un individuo y una sociedad, entre dioses y humanos, y entre vivos y muertos. Es el drama universal de la lucha dialéctica entre contrarios. *Romeo y Julieta* es una de las obras más representativas de este argumento. La generación más joven tiene un final fatal producto de la confrontación con los mayores. Otro elemento importante de la obra es la mártir femenina. Juana de Arco será una Antígona de carne y hueso que muere por sus creencias. El Juicio también es un aspecto

relevante en *Antígona*. *Doce hombres sin piedad* (1957), *Matar a un ruiseñor* (1962), *Senderos de gloria* (1957), son todas películas en las que la sensibilidad está a favor del sospechoso.

Noël Burch, en su obra *El tragaluz infinito* (2008), divide la historia del cine en tres grandes periodos. Esta periodización nos es útil para ver de forma esquemática la evolución del dispositivo del cine como medio narrativo. La primera etapa abarca desde 1894 a 1910 y Burch la denominó Modo de Representación Primitivo (MRP). La segunda comprende entre 1910 a 1959 y la llamó Modo de Representación Institucional o Clásico (MRI) y el periodo que abarca entre los años 1959 a 1989 sería el Modo de Representación Moderno (MRM).

Entre las características que el teórico Burch considera sobre los inicios del cine (MRP), grosso modo, están la autarquía del encuadre, la acción centrípeta, el poco desarrollo de los personajes, la discontinuidad del lenguaje y la falta de una clausura del relato.

El encuadre es estático y todo lo que sea puesta en escena está subordinado al encuadre porque no hay movimientos de cámara, la cámara es fija y no hay todavía un fuera de campo. En cuanto a la acción, esta ocurre en el centro de la imagen, ya que la cámara se ubica justo en el frente, como si el espectador estuviese viendo una obra de teatro, es decir, es una toma general frontal. No hay un montaje propiamente dicho; además, entre plano y plano hay un salto (que puede llegar a ser narrativo). Las historias empiezan a medias y acaban a medias. Por consiguiente, si el espectador no conoce el contexto, la historia queda abierta.

En el Modo de Representación Institucional o Clásico, se institucionaliza una forma de lenguaje audiovisual particular, una manera de articular los relatos que se estableció como paradigma clásico del cine. Se alcanzó mayor madurez entre el contenido y la forma. De igual modo, se afianzó la construcción del relato en forma inteligible, lo que facilita la comprensión de la historia por parte del espectador. El MRI se caracteriza, principalmente, por la herencia

literaria en la forma de narración. El relato avanza siguiendo una lógica causal y progresiva y del montaje que cuenta con la continuidad entre planos. Otra característica del MRI es “la identificación constante con el punto de vista de la cámara” (Burch, 2011, p. 250), al igual que la presentación y evolución del personaje.

Entre las técnicas que se desarrollan en este periodo se mencionan: regla de los tres tercios, variedad en los movimientos de la cámara, formas de actuación más natural, incorporación de los elementos transicionales, etc. Es el llamado cine de la transparencia, las películas parecen contarse por sí solas, como si nadie hubiese participado en su realización.

Modo de Representación Moderno: Burch ha observado que, en estos años, el cine ha buscado alejarse de esa forma narrativa de fuertes rasgos literarios, por lo que se aprecia una notable reducción en los diálogos. En el MRM, las imágenes y los sonidos articulan la temporalidad del relato.

Una película histórica es una interpretación de la historia. Cuando vemos una película sentimos (casi siempre) que estamos viviendo ese momento. Cuando se trata de una película de algún acontecimiento histórico, como una guerra, sentimos que estamos siendo testigos oculares de dicho acontecimiento. Dicho en palabras de Peter Burke: “La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos a través de espacios y superficies es bastante evidente” (2001, p. 235). Las imágenes mentales que podemos tener acerca de eventos históricos no siempre provienen de fuentes académicas. Nuestras ideas y concepciones son constructos de distintas fuentes, por lo general, no formales. Es lo que Marc Bloch (1975) llamó actitudes espirituales.

### III CINE Y POLÍTICA

El mundo está lleno de propaganda. Es la ausencia de propaganda consciente en nuestras películas lo que gusta a los extranjeros  
James Linton

... las representaciones ideológicas están en la base de los fenómenos y relaciones más dispares; la hegemonía ideológica es el obstáculo más poderoso en el camino de una transformación radical de la sociedad  
Rigoberto Lanz

#### **Ideología, Discurso y Poder**

Sobre la vinculación entre ideología y cine, vale la pena tener presente las palabras de Ochando (2017):

La ideología es el lugar en el que las películas se anudan a la realidad de su época, el hilo que sutura la ficción a las condiciones reales de existencia de una sociedad determinada (...). Vemos en las películas relaciones de poder o sumisión, de solidaridad o explotación, pero siempre relaciones que expresan la ideología de nuestro tiempo (...). En otras palabras, la ideología y la representación de la realidad son un mismo asunto. (p. 92)

En el libro *El concepto de Ideología* de Larraín, se encuentra un estudio histórico de este concepto. Allí el autor señala que el término ideología fue usado por primera vez por Destutt de Tracy (1754-1836), interesado en la sistematización de las ideas. Sin embargo, el filósofo Maquiavelo (1469-1527) fue el primero en escribir sobre el tema sin mencionar el vocablo. Para este italiano, los príncipes deben aprender el arte del engaño, ya que la fuerza nunca es suficiente. Maquiavelo insistió en la idea del punto de equilibrio entre el uso de la fuerza y la obtención de la amistad y la buena voluntad del pueblo. Larraín advierte que estas ideas maquiavélicas pueden ser precursoras a los conceptos gramscianos de hegemonía y coerción (2007, pp. 10-11).

El filósofo Spinoza también describe algo que podríamos entender en nuestros tiempos como ideología. En el prólogo que hace Lenk al *Tratado Teológico Político* (1982, orig. 1670), de Spinoza, comenta “la predisposición de los monarcas autocráticos a mantener a sus súbditos en el error y el temor, porque impedir el libre discernimiento es el mejor medio para legitimar el despotismo y la esclavitud como instituciones queridas por Dios” (p. 12). Para él, la ideología es una forma de falsa conciencia, algo de lo que un par de siglos más adelante hablaría Karl Marx.

Ahora, en su sentido más actual o más comúnmente aceptado y entendido, el concepto de ideología fue propuesto y explicado ampliamente por Marx. Sin embargo, aun en el propio Marx el término no tiene un sentido unívoco, sino múltiples, pues el autor de *El Capital* se ocupó del tema en distintos momentos de su obra. Por ejemplo, en *La Ideología Alemana*, Marx y Engels presentan por primera vez el concepto, aunque este texto “no contiene una definición formal del concepto de ideología” (Larraín, 2007, p. 54).

De acuerdo con este autor, “los elementos del concepto de ideología de Marx están esparcidos en numerosos textos, no fueron sistemáticamente elaborados y algunas veces se presentan de forma ambigua” (op. Cit. 2007, p. 133); aunque esto no significa necesariamente un juicio negativo, toda vez que esto hace de tal concepto, en el pensamiento de Marx, algo versátil y rico. Según Larraín, la idea que vertebra las distintas nociones de Marx con respecto a ideología es la de que esta es una conciencia invertida del mundo o un mundo invertido; lo cual ha llevado muchas veces a darle una connotación negativa al concepto, cuando no a criticarlo por considerar que la ideología sería una presentación o concepción de la realidad más o menos falsa.

Ludovico Silva (2008) retoma los conceptos de Marx y propone que la ideología produce también su plusvalía ideológica, en el sentido de que el triunfo o éxito en términos productivos de un determinado modo de relación (en este caso el autor se refiere al capitalismo) también es el

triunfo de determinado modo de pensamiento, el cual se impone a los otros junto con el modelo económico. Este pensamiento, a su vez, está destinado a preservar el orden material existente, conservando sus componentes, modos, procesos, relaciones, y convirtiéndose en instrumento de dominación. Para el autor venezolano, la ideología aparece como un opuesto de la ciencia (remite a la idea de ilusión o falseamiento de Marx), en la medida que el saber generado desde la ideología no tiene otra existencia ni otra legitimación que el hecho de ser propuesto por la clase dominante como falsa conciencia para reproducir socialmente la explotación y sujeción de las clases trabajadoras.

En este orden de ideas para Silva (2011), siguiendo los pasos de la reflexión de Adorno, Horkheimer y Marcuse, plantea que:

La industria ideológica explota al hombre en aquello que es específicamente suyo: la conciencia. Y lo explota colocando debajo de esta conciencia una ideología que no es la de ese hombre, sino la del capitalismo, y que por ello constituye una alienación (ideológica). La plusvalía ideológica viene así dada por el grado de adhesión inconsciente de cada hombre al capitalismo. Este grado de adhesión es realmente un excedente de su trabajo espiritual; es una porción de su trabajo espiritual que deja de pertenecerle y que pasa a engrosar el capital ideológico del capitalismo, cuya finalidad no es otra que preservar las relaciones de producción materiales que originan el capital material. La plusvalía ideológica, originariamente producida y determinada dialécticamente por la plusvalía material, se convierte así no solo en su expresión ideal, sino además en su guardiana y protectora desde el interior mismo de cada hombre. (p. 221)

Frente a estos argumentos, y a diferencia del propio Marx, la noción de Althusser (1988) de ideología desvincula a esta “de los conceptos de representación y de engaño” (Bollá y

Karczmarczyk, 2005, p. 119). Con esto se deslinda claramente de la visión marxista; aunque, también, Althusser no se limita a una sola definición. Para Althusser (en Larraín, 2007), la ideología es un discurso estructurado independiente de toda subjetividad individual, es decir, no es producido por sujeto alguno, sino que moldea y constituye.

En este orden de ideas, Althusser parte de las relaciones de producción, considerando que la infraestructura (fuerzas productivas y relaciones de producción) determina a la superestructura (instancias jurídicas, política e ideológica). Sin embargo, el autor se separa de la visión marxista de la ideología como ilusión u oposición al mundo; antes bien, considera su existencia material. Tal materialidad de la ideología se realiza en las prácticas individuales que, a su vez, son reguladas por los códigos de los aparatos ideológicos:

Por consiguiente, para Althusser, ideología, praxis y sujeto se constituyen mutuamente, forman parte de un *continuum* donde los sujetos son a la vez destinatarios y soportes de la ideología. Queda claro, entonces, que “no hay práctica, sino por y bajo una ideología” y que “no hay ideología, sino por el sujeto y para los sujetos” (1988, p. 51).

En cuanto a la visión de Gramsci, ideología se aproxima al concepto desde las diversas acepciones que ha tenido históricamente, tomando en cuenta su significado como ciencia de las ideas, análisis o estudio de las ideas (o de su origen) e incluyendo el más tenido en cuenta desde el punto de vista político: un determinado sistema de ideas (Gramsci, 1970). En tal sentido, distingue entre ideologías arbitrarias, racionalistas e históricamente orgánicas, reconociendo que estas últimas son necesarias para una cierta organización humana, por cuanto constituyen el terreno en el que los hombres se mueven y adquieren conciencia de su posición ante el mundo. Esto significa una superación de la visión negativa de la ideología, aunque sigue siendo vista como superestructural y a la vez estructurante (aproximándose a lo que dijo Althusser). En cierto

modo, la noción gramsciana de ideología se aproxima más a la de visión de mundo compartida, lo cual implica que no necesariamente, o no siempre, esta visión es una imposición de una clase dominante (hegemonía) (Duarte, 2016).

Hasta los momentos hemos visto tres definiciones de ideología: como ilusión o reflejo (negativo u opuesto del mundo), como acción que interpela al individuo y como visión de mundo. El inglés Terry Eagleton explica distintos linajes en torno al concepto ideología: “Es un campo discursivo en el que poderes sociales que se promueven a sí mismos entran en conflicto o chocan por cuestiones centrales para la reproducción del conjunto del poder social” (p.1995, p. 53). Esto desestima la visión hegemónica y unicista de la ideología, como producto de un solo sujeto o grupo, sino de varios, que pueden pugnar por sus propios intereses, oponiéndose entre ellos (piénsese, por ejemplo, en los conflictos de instituciones como la iglesia y el Estado), con el afán de lograr consenso y legitimación, asegurando la complicidad de clases y grupos subordinados. Más adelante, Eagleton ofrece un concepto con mayor consenso: “la ideología significa las ideas y creencias que contribuyen a legitimar los intereses de un grupo o clase dominante, específicamente mediante distorsión y disimulo” (p. 54). Este último se parece a la idea de Maquiavelo y de Spinoza y a las interpretaciones que se han hecho de Marx.

Algo de esto está ya en Gramsci (en González Negrete, 2003). De acuerdo con el autor, las ideologías están ensambladas por elementos discursivos y no discursivos mediante los cuales los individuos adquieren conciencia de las luchas entre los diferentes tipos de sujetos; a su vez, estos tipos siempre están determinados socialmente por sus marcos ideológicos, lo que significa que la subjetividad o la identidad se constituye a partir de lo ideológico. Por supuesto, para que ello ocurra, debe tener lugar lo que Eagleton (1995) llama la materialización de la ideología en el

lenguaje, esto es, la ideología convertida en discurso; aunque a menudo es difícil separar una de la otra, ya que la ideología no es otra cosa que discurso.

Pese a toda esta discusión que hemos llevado hasta ahora, nos interesa, más que definir la ideología, entender cómo se transmite y, particularmente, cuál es la función que al respecto tiene la propaganda. Sobre esto, Verón (1987) vincula lo ideológico y lo discursivo, en el marco de una comprensión de los mecanismos del poder en las sociedades humanas. En primer lugar, el semiólogo argentino define ideología o, más bien, lo ideológico como un sistema de relaciones entre un discurso (un tipo particular de discurso) con las condiciones de producción, sobre todo cuando estos se refieren al funcionamiento de base de determinado grupo. Así, pues, el análisis del discurso es ideológico en la medida en que centra su atención en las huellas que revelan dichas condiciones sociales de producción. En esa misma medida, considera que el poder guarda relación con los efectos de tal discurso.

Según Verón (1987), tanto el poder como la ideología son dimensiones de los discursos sociales, a la vez que son partes componentes de dicho discurso, evidenciadas en las huellas antes referidas. Sin embargo, esto no significa que deba o pueda asimilarse una noción a la otra; en sus palabras: “no se pueden inferir directamente los efectos de un discurso a partir de la descripción de la propiedad discursiva” (p. 137). Sin embargo, sí es posible establecer un entramado dentro del sistema, donde el discurso presenta una serie de aspectos que remiten a un nivel inter discursivo, en el sistema productivo, referido a la generación o producción de tal discurso, los mecanismos de circulación y las lecturas que tienen desde el punto de vista de los interlocutores, tal como señalamos anteriormente.

Por tanto, no es posible –concluye Verón (1987)– hablar de un texto como un espacio autónomo de sentido, que pueda ser analizado independientemente de esas condiciones; y si se

trata de un discurso social, la semiosis del discurso solo puede ser entendida como un sistema de relaciones entre un discurso y otro, entre el producto y su proceso de producción, así como sus condiciones, entre el texto y lo que no es texto, entre el significado y su intención. Si interrelacionamos esto con lo que afirma Eagleton (1995), tampoco podemos hablar de una ideología fuera de un discurso.

Por tanto, lo ideológico deviene en “una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social, en la medida que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado sus huellas en el discurso” (Eagleton 1995, p. 266). Estas huellas pueden ser entendidas e interpretadas en múltiples sentidos o direcciones, algunas como coerciones, otras como conjunto de valores consensuados, compartidos o simplemente aceptados, todos los cuales norman de algún modo la vida de una formación social determinada.

### **Cine: Industria Cultural y Propaganda**

Según Rubido y otros (1996), en muchas ocasiones, una persona intuye que está siendo manipulada pero no puede descubrir el mecanismo que está operando en sus valores, ideas o creencias. Para que la manipulación sea eficaz, no debe haber prueba de su presencia pues, si un individuo intuye o comprueba que está siendo manipulado por un determinado medio de comunicación, está en situación de alerta para descubrir algunos de los procedimientos, mecanismos o acciones que intentan actuar sobre él. Los mensajes manipulativos están estructurados por una serie de normas extrínsecas a una persona que le son impuestas a través de pautas culturales, políticas y sociales (p. 5).

Es oportuno señalar, por otra parte, que la cinematografía es un producto colectivo y, por tanto, consensuado, que debe atravesar muchas instancias desde el momento en que es concebido hasta su estreno. En el caso particular de las películas de tema bélico, existe una oficina de

enlace del Pentágono con Hollywood, para gestionar todo lo referente al uso de equipos y aparatos militares que deben ser manejados por expertos. Esto quiere decir que, por lo menos en cierta instancia, los contenidos a ser transmitidos en el audiovisual deben ser del conocimiento de las autoridades en el área de Defensa; lo que implica, por una parte, un control de lo que se va a hacer con dichos equipos, así como de lo que se va a decir; pero también, y, sobre todo, una aceptación. Es decir, lo que se emite a través de estos productos no solo es una obra de imaginación y creación, es difundida en la medida en que se considera que es parte de la verdad.

Asimismo, Ortiz (2004) señala el matiz relativamente positivo de las industrias culturales, en el sentido de que permiten expandir e impulsar a un circuito mundial los bienes y productos culturales, para que así no se restrinjan únicamente a un mercado nacional o regional. La industria cultural, así como los bienes y servicios que proveen, comienzan a ser vistos de manera distinta, concibiéndolos como dinamizadores del capital simbólico de las sociedades, en virtud de su valor estratégico en el desarrollo de la cultura de las sociedades. Y es que no solo la industria cultural debe ser considerada en lo referente a producción, difusión y comercialización del capital cultural.

Las industrias culturales y creativas son instrumentos fundamentales para crear y difundir la cultura, para expresar y afirmar las identidades, así como para generar riqueza y crecimiento. En ese sentido, se busca garantizar un acceso más democrático a los bienes y servicios que generan dichas industrias, así como un intercambio equilibrado y la difusión de contenidos que expresen la diversidad cultural del espacio iberoamericano (OEI, 2006, p. 23).

Como puede verse, también se emplea el término industrias creativas. Según la UNESCO (2006), tales industrias “no sólo contribuyen al crecimiento económico y la creación de empleo,

sino que también actúan como elementos vehiculares en la transmisión de la identidad cultural, aspecto éste esencial en la difusión y promoción de la diversidad cultural” (OEI, 2006, p. 24).

Es oportuno destacar que, en la actualidad, ya no se habla en términos de una industria cultural, sino de industrias culturales, en plural, toda vez que apuntan o abarcan una diversidad de actividades. Incluso se identifican actividades principales o directas, relacionadas con el complejo editorial (libros, diarios y revistas) y el complejo audiovisual (cine, televisión, video, radio, música, plataformas *streaming*), así como actividades indirectas o auxiliares, que dan soporte y suministran los insumos: papel, equipos, cámaras, antenas, aparatos para reproducir música o video, entre otros (Puente, 2007).

Aun a pesar de estas bondades que se estiman, también es indiscutible el papel que, dentro de la cultura de masas, tienen las industrias culturales en la producción y difusión de ideología como se expresó en el acápite anterior. Ya desde Horkheimer y Adorno se observa cómo en el trabajo de los autores se encuentra presente esta idea en su caracterización de los productos culturales, en este sentido, “el cine, los dibujos animados, la música, todo forma parte de un sistema ideológico que se amolda y es parte de la lógica de producción capitalista y de la explotación del hombre bajo la racionalidad técnica” (Szpilbarg; Saferstein, 2014, p. 65). Y es que no se puede objetar que los productos de las industrias culturales tienen la capacidad de transportar un valor simbólico e ideológico junto al valor comercial.

Al respecto ya Ludovico Silva (2008) señalaba en su texto *Teoría y práctica de la ideología*, como desde el comic hasta la televisión constituían instrumentos de alienación y difusión de mensajes ocultos y abiertos de diversas ideologías funcionales al capitalismo imperialista fundamentalmente estadounidense, tales como el racismo, el colonialismo, el neocolonialismo, el fetichismo mercantil, la inferiorización de los subdesarrollados, entre otros.

De igual forma, es importante señalar la reflexión de Rigoberto Lanz (1988) el cual consideraba que, la sensibilidad estética propia del capitalismo en cada una de sus representaciones (en el teatro, el cine, la música, la poesía, la pintura, etc.) están subsumidas a la racionalidad burocrática necesaria para la reproducción histórica del capitalismo por medio de la domesticación de la criticidad y la conformación misma del aparato psíquico de los individuos sometidos a la lógica de dominación. Se trata de una manipulación, programación y enajenación ilimitada de las conciencias.

Por otra parte, Morin (1967) considera que, teniendo la producción en masa de bienes culturales la misma lógica que la de cualquier otra industria en una sociedad de libre mercado, el principal objetivo es promover el máximo consumo. De allí que se apunta a un público lo más amplio posible, cuestión que implica asumirlo como más o menos homogéneo, lo cual a su vez demanda la estandarización de los contenidos. Incluso, se critica el estado actual de la industria cultural por el hecho de que, al no ser igual o equitativo el acceso y la difusión, hay una tendencia masiva a la homogeneización cultural, donde actualmente predominan los contenidos de la cultura anglosajona; por supuesto, tratándose de contenidos producidos en determinados países (por ejemplo, Estados Unidos), los valores simbólicos transmitidos estarán en consonancia con los de su propia cultura (Stonor Saunders, 1999).

Ahora, sin duda alguna, una de las industrias culturales que más contribuyó, sobre todo en su momento inicial, con esta situación, fue el cine. De manera particular, Ortiz (2004) señala que el cine ha tenido un papel fundamental en el intercambio de imágenes y, más aún, en la transformación de la cultura occidental contemporánea en un reinado de la imagen. En relación con lo anterior, con respecto al papel de la industria cultural en la conformación de los imaginarios colectivos, el cine solía ocupar un lugar preponderante, dado su gran poder de

penetración. Recientemente el cine ha ido cediendo espacios a otros medios, como los audiovisuales transmitidos a través de soportes electrónicos; sin embargo, en muchos casos se siguen transmitiendo por estas nuevas vías contenidos películas o fragmentos de estas.

No obstante, no queremos orientar la discusión en cuanto a la presencia o preeminencia de un medio u otro; lo que nos interesa ahora es entender la singularidad del cine como industria cultural, la cual es quizás la más compleja de todas, dada la cantidad de personas y colectivos que se ven involucrados en la realización-producción de un largometraje. Del mismo modo, desde el momento de concebir la idea, ya sea esta una adaptación de una obra (teatro o novela) o una creación original para cine (esto es, el guion), el proceso de pre, producción y post del cine implicaría un consenso de base entre los participantes; de donde se deriva que el cine es más frecuentemente expresión del sentir de un colectivo, de sus valores e idiosincrasia, su modo de entender y de estar en el mundo, de verse a sí mismos y ver a los otros.

Si ponemos nuestro punto de mira en el cine, como un medio de creación de realidades que nos sirve para adentrarnos en la mentalidad o representación de una sociedad, también nos encontramos con estrategias a través de las cuales se acaban reproduciendo muchos de los estereotipos asociados a determinados grupos minoritarios (Fueyo y Hevia, 2011, p. 105).

Adicionalmente, hay un gran poder de convencimiento que tiene la imagen para muchos; la célebre frase de Santo Tomás, “Ver para creer”, nunca estuvo tan vigente. Todo lo que es imagen se va haciendo verosímil y, por lo tanto, creíble, como esa mentira dicha mil veces de la que hablaba Goebbels. A esto debemos añadir que, en la actualidad, entran en juego otros elementos, más allá de la imagen estática, tales como:

- La influencia que genera el actor-personaje: en los actuales momentos se habla de *influencers* para referirse a personas del mundo real que, a través de sus redes sociales, pueden

generar matrices fuertes de opinión en sus cientos de miles de seguidores. Un actor o actriz de Hollywood, por mencionar un caso, es perfectamente un *influencer*.

- La puesta en escena, composición, efectos realistas, música de fondo: todos estos elementos generan un ambiente en el que el estado emocional del espectador le deja a merced de cualquier idea que se le quiera transmitir. Esto es algo que en el cine actual ha avanzado muchísimo, si lo comparamos con el cine de hace treinta o cuarenta años. El realismo que hoy día transmiten las imágenes, en películas como *Avatar*, por mencionar un caso, es tan convincente, tan vívido, que no podemos dudar de nada de lo que nos digan.

- La posición neutra del enunciador en una película de Hollywood se presenta normalmente una versión de la historia; pero no es la versión oficial, de una agencia del Estado; es la verdad lo que se dice que se presenta, porque los productores-realizadores no estarían interesados en hacer quedar bien a nadie sino en dar a conocer los hechos, tal como son. Es lo que dicen las películas con el sello basado en hechos reales y es lo que el espectador espera ver, además de un buen espectáculo.

En virtud de todo este poder de convencimiento de la imagen, el cine es usado como herramienta metodológica para el aprendizaje de distintos contenidos: docentes en historia, arte, ciencias, muestran a sus estudiantes películas, con la convicción de que lo que están viendo es tan cierto como lo que está en los libros, pero mucho más fácil de aprender y más entretenido.

Por ello mismo, también el cine ha sido usado como propaganda, desde sus inicios, tal como comentamos y ejemplificamos en el primer capítulo de este trabajo. No debemos olvidar que el cine es un producto costoso, que involucra muchas personas, estrellar vehículos, detonar artefactos, confeccionar vestuarios; como tal, debe ser financiado por grupos económicos de

poder. Y estos grupos, volviendo al tema de la ideología, no pueden hacer algo que vaya en contra de reproducir o perpetuar aquello que les ha permitido convertirse en lo que son.

La dimensión política del cine ha sido analizada por varios autores, entre ellos Jameson (1995), quien propone que se debe analizar el cine comparativamente, que solo podemos comprender una política cinematográfica cuando la situamos como cine tanto en su contexto político local como en su contexto global (p. 18).

### **Washington y Hollywood**

Como ya se mencionó anteriormente, desde los inicios de la historia del cine, este ha estado relacionado con el uso ideológico propagandístico más evidente en las primeras décadas del siglo XX. Durante la Primera Guerra Mundial, películas estadounidenses como *The Beast of Berlín* (1939) y *Mis cuatro años en Alemania* (1918) desencadenaron disturbios anti-alemanes en algunas ciudades. D. W. Griffith convirtió su toque magistral en la propaganda aliada con *Corazones del mundo* (1918). La Unión Soviética tenía sus obras maestras de propaganda como *Acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, mientras que la Alemania nazi podía presumir de *Triunfo de la voluntad* (1935), de Leni Riefenstahl. En cualquier consideración de la propaganda, el cine tomó un papel protagónico (Koppes, 1987, p. 55).

En el libro *Hollywood goes to War (Hollywood va a la Guerra)*, se plantea cómo se ha desarrollado el género bélico (particularmente en la II Guerra Mundial) y la influencia de Washington en Hollywood para la producción de estas películas, tomadas como vehículos portadores de patriotismo propagandístico. También trata cómo se han representado en la pantalla algunos de los enemigos de la nación del norte, la diferencia entre el enemigo japonés y el enemigo alemán, analizando varias películas como ejemplos notorios. Koppes y Black (1987) exponen que las películas se convirtieron en un instrumento principal para la persuasión

pública. La guerra trajo la participación más sostenida e íntima vista hasta ahora en Estados Unidos entre el gobierno y un medio de cultura de masas como la administración de Roosevelt presionó a Hollywood para que hiciera largometrajes que eran vehículos de propaganda.(p. 22)

Washington, convencido del poder extraordinario del cine en la formación de la opinión pública (en particular sobre la participación de EE. UU. en enfrentamientos militares), creó en 1942 la OWI (*Office of War Information* / Oficina de información de guerra), que se encargaba de dar instrucciones a los estudios para favorecer las intenciones del gobierno. A ningún estudio le convenía negarse a estas instrucciones por temor a la censura que podría acarrear.

Koppes y Black explican cómo el cine bélico fusionó dos poderosos mitos que tenían profundas raíces en el discurso popular y político estadounidense: uno fue la división del mundo en esclavos y libres. El otro mito era una nueva versión universalizada de la idea de la regeneración a través de la guerra. “En la visión de OWI, la guerra produjo unidad. El trabajo y el capital enterraron sus diferencias por una causa mayor; las divisiones de clase, étnicas y raciales se evaporaron en las trincheras y en las cadenas de montaje; incluso los miembros de la familia separados se reconciliaron a través de la guerra” (1987, pp. 346-347)

En el libro *Operation Hollywood* (2004), David Robb, periodista experto en Hollywood, explica cómo la OWI fue sustituida por instituciones como el Pentágono, encargado de regular las películas a favor no solo de la imagen militar sino de la representación histórica de los americanos. Las películas con escenas de enfrentamiento militar requieren de la ayuda del Pentágono para que estos les presten los equipos y la asistencia necesaria; de otro modo sería demasiado costoso. Por consiguiente, se debe cumplir con ciertos requisitos para que el

Pentágono apruebe una película: recibir cinco copias del guion, realizar los cambios que el Pentágono indique y proyección previa de la película para que sea finalmente aprobada (Robb, 2004, p. 25):

Quiere (los funcionarios del Pentágono) que se haga cierto tipo de película, no quieren lidiar con el lado negativo de la guerra. Ayudan a las películas que no cuentan la verdad sobre el combate. La mayoría de las películas sobre militares son carteles de reclutamiento. (Oliver Stone, citado por Robb, 2004, p. 25)

Robb (2004) menciona y relata una serie de películas que tuvieron que ser editadas para ser aprobadas por el Pentágono: “La propaganda militar que se inserta en nuestros programas de televisión en forma de películas y TV espectáculos se hace tan sutilmente que el pueblo estadounidense ni siquiera sabe que está ahí” (p. 365). Y habría que agregar: no solo el público estadounidense.

Las películas sobre los conflictos bélicos construyen una imagen sobre determinado conflicto (Argudo Álvarez, 2015). El mejor ejemplo son las películas sobre la II Guerra Mundial en las que se construye la figura del héroe del ejército estadounidense por encima de las otras naciones de la alianza. En el caso de las películas sobre la invasión a Irak, solo en algunas excepciones se hace mención sobre las causas de la invasión. En su mayoría, son películas que modelan una imagen sobre la experiencia del americano en Irak.

## IV GÉNERO TÓXICO

Como la historia, la magia pende entre la ficción y los hechos, entre los trucos y la verdad

Fernando Coronil

### Género Bélico

Entrando más en materia respecto a mi objeto de estudio, analizaremos cómo Hollywood ha representado el género cinematográfico llamado cine bélico. Para ello revisaremos algunos textos dedicados a este tema de la cinematografía de guerra.

Mucho de lo que se conoce como el género fílmico es tomado de la crítica literaria. El género cinematográfico es, en cierta forma, la continuación de los géneros preexistentes en la literatura. Altman (2010), en tal sentido, considera que “los géneros se pueden definir como patrones/ formas/ estilos/ estructuras que trascienden a las propias películas y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador” (p. 35). Es importante señalar que la teoría de los géneros reconoce los mitos como estructuras que dan forma a los diferentes géneros, tanto literarios como cinematográficos; por eso, su carácter transhistórico y universal.

Se ha clasificado categorizando las películas según sus temáticas, ciertas convencionalidades o tipificaciones en género. Según Altman (2010), esta categorización obedece al modelo de los géneros literarios. En su obra *Géneros Cinematográficos*, Altman afirma que el género es una categoría útil porque pone en contacto múltiples intereses; es decir, los géneros aportan formas que rigen la producción, constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos. La interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género (p. 35).

Para Velandria (2017), el cine bélico es, en realidad, un subgénero. El filme de guerra es una ramificación de la película de aventuras, que constituye “una forma moderna de cuento”. La

estructura del género bélico es compartida con el wéstern, la película de espionaje y también con la de capa y espada. Precisamente, Altman (2010) subraya algo interesante en cuanto a eso:

la escena arquetípica del western, el sheriff vs el forajido...cuando un solo individuo se las arregla para acaparar toda la atención de la trama suele ser porque se trata de un esquizofrénico escindido como el Dr Jeekyll y Mr Hyde en dos seres separados y puestos.  
(p. 48)

Velandria, así mismo, recuerda a Pinel, quien observa: “Aunque existe un sistema narrativo común, la construcción de los personajes contiene notables diferencias que enriquecen el relato y que permiten su categorización” (p. 87).

Algunos autores distinguen, en el género bélico, si tienen o no escenas de combates. Las películas de combate se diferencian de aquellas que se concentran más en el drama familiar. Aquí podrían nombrarse los “home-front-dramas” de los que habla Chapman (2008, p. 9), que son aquellas historias de cuando el soldado regresa al hogar, como *Nacido el 4 de julio* (1989) y *Los mejores años de nuestras vidas* (1946).

Otra clasificación son las películas antibélicas, las que describen una actitud crítica hacia la guerra. Entre las más representativas están *Apocalipsis ahora* (1979), *Caminos de gloria* (1957) y *Sin novedad en el frente* (la del año 1930 y la nueva versión, de 2022). En torno a la posibilidad de una película bélica, el cineasta francés Godard consideraba que una película no podría ser antibélica de forma absoluta, ya que, aunque su objetivo sea condenarla, la película de alguna forma refleja la guerra, al mostrar la espectacularidad, las bombas, la sangre, la acción; todo lo cual subyuga al público y, a su pesar, el espectador termina seducido por el atractivo de la acción.

Altman distingue dos funciones fundamentales en los géneros cinematográficos: el ritualista y el ideológico. En el primero, destaca la figura del antropólogo estructural Levi Strauss. Para el género ritualista, la estructura narrativa ofrece soluciones imaginarias a

problemas reales de la sociedad. En la aproximación ideológica, se siguen los aportes de Althusser, y se considera a los textos narrativos como vehículos que utiliza el Estado para dirigirse a los ciudadanos y hacerlos creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura. Altman concluye que “los teóricos de orientación ideológica tratan a los géneros como si fuesen canciones de cuna especialmente letárgicas, inscritas en ese programa global de adormecimiento ideológico” (2010, p. 51).

Velandria afirma, en su tesis doctoral, que la motivación del héroe en el conflicto pasa del amor a la patria al compañerismo, al vínculo fraternal que se crea entre los grupos de soldados. El heroísmo clásico ya no es válido en los relatos más actuales, incluso si se trata del mismo conflicto; por ejemplo, el héroe de una película sobre la II Guerra Mundial hecha en los 40 es muy distinto al héroe de una película del mismo conflicto realizada hace diez años.

Durante la Segunda Guerra Mundial Hollywood tenía la tarea de sembrar de optimismo y esperanzas. Había dos frentes de batalla: uno real y otro cultural. Igualmente, con el paso del tiempo, cambian mucho las motivaciones del héroe entre un conflicto y otro. Para Velandria, el héroe de los últimos conflictos, como el de Irak, es menos entregado a la compasión y más a las bajas pasiones, lo que contribuye a que se convierta en un adicto a la guerra.

Según Velandria, el género bélico sigue cumpliendo la función de representar los ideales de las naciones: “El cine bélico se encarga de narrar y revivir situaciones históricas determinantes para el imaginario de una nación; descubrir la construcción de los filmes de guerra, es descubrir los deseos de los países que buscan renovarse como sociedad” (Velandria, 2017, p.91). En este caso, el cine hollywoodense no solo construye un imaginario para una nación, sino que se convierte en la narrativa hegemónica mundial. Ciertamente que Estados Unidos no

es el único país productor de cine bélico, pero es el que tiene mayor impacto por su capacidad de producción, distribución y de recepción (Gómez, 2019).

Según (IMDb) Internet Movie Database (Base de datos de películas en Internet), se han realizado 10.843 películas bélicas o ambientadas en una guerra; en concreto, una media de 87 al año, si tenemos en cuenta la invención del cinematógrafo en 1895. Según la base de datos de Filmaffinity, la II Guerra Mundial es el conflicto con más películas (2.340). Le siguen la I Guerra Mundial (458), la Guerra Fría (223), Vietnam (180), Corea (107) e Irak (95) (Millán, 2020).

El cine bélico estadounidense es bastante amplio y ha sido objeto de numerosos estudios. Uno de ellos es del autor estadounidense Tom Engelhardt. En su libro, *El fin de la cultura de la Victoria* (1997), analiza desde las películas del lejano oeste hasta las de golfo pérsico. El autor explica que en la mayoría de estas películas se cumple una constante: el relato bélico americano (p. 21), en donde se representa un modelo estructural que conforma las películas de este género.

En las películas sobre enfrentamiento entre los *cowboys* y los indios, se mantiene el mismo argumento. Los indios eran los agresores, quienes atacaban por medio de una atroz emboscada a los blancos. Mientras un pequeño número de blancos, o un héroe individual, actuaba de forma defensiva con el derecho legítimo de matar a los indios. La estructura: emboscada + venganza, victoria final. Engelhardt comprobó que “cada muerte blanca tenía que ser pagada de antemano por un número incalculable de muertes enemigas” (1997, p. 60). Esta estructura se mantuvo hasta 1945; a partir de ahí se inicia el derrumbe del ethos bélico de tinte heroico. El autor Velandria coincide con esa fractura del relato bélico a partir de la Guerra Fría y, de forma más definitiva, con el conflicto en Vietnam. Las películas sobre la guerra de Vietnam se consideran como “insalvable fractura del género” (2017, p. 8).

El fin de la cultura de la victoria culmina con la Guerra de Vietnam (Ferguson, 2011). Durante los años 60, las manifestaciones en contra de la guerra, los conflictos internos, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos y la lucha de los derechos de la mujer, pusieron de manifiesto una contradicción en el discurso heroico libertario de los Estados Unidos.

*El ataque de Pearl Harbor* (1941) representó la gran emboscada, para Engelhardt (1997), y constituyó la justificación de la venganza en el discurso político que conforma parte del gran relato bélico estadounidense. Engelhardt se refiere a ella como una “fecha que pervivirá rodeada de infamia”. Esta etapa fue muy importante para la filmografía y, en general, para la industria cultural. La campaña contra el japonés tuvo consecuencias terribles para toda persona que fuese o pareciera asiático: quema de negocios asiáticos, despidos injustificados, maltratos de distintos tipos, etc. Se produjo el cine de revancha, la satanización del enemigo fue contundente. Robert Eberwein los define como “filmes de represalia” y destaca que son historias que respondieron a la necesidad social de un pueblo golpeado que buscaba esperanza y venganza por el ataque que el enemigo japonés había perpetrado en la base naval de Pearl Harbor (2010, p. 20).

Se podría decir que el ataque del 9 de septiembre del año 2001 es considerado el mayor ataque o emboscada realizada en territorio estadounidense. Este suceso, a diferencia de Pearl Harbor, fue televisado. El mundo pudo ver en vivo y en directo los aviones estrellándose contra las Torres Gemelas. La escena de las torres derrumbándose quedó grabada en nuestra generación para siempre. El orgullo de la primera potencia militar quedó rotundamente herido.

Es conveniente detallar algunas cifras que USA TODAY (2006) suministró sobre cómo los estadounidenses recibieron dicho ataque: casi una cuarta parte de los estadounidenses, el 22%, dijo que no le gustaría tener un musulmán como vecino; mientras que el 31% dijo que se sentiría nervioso si notaran a un musulmán en su vuelo. Una encuesta de *The Washington Post*

mostró que, a medida que la guerra en Irak avanzaba hacia su cuarto año, la mitad de los estadounidenses tenía una visión negativa del islam, entre otras cosas gracias a este género tóxico cinematográfico (Barker, 2011).

Este odio a un pueblo o religión determinado no se origina exclusivamente con la fuerza de los medios de comunicación. Lean (2017) ha comentado que

Si bien Hollywood es una gran parte del problema (recaudando miles de millones de dólares en películas cinematográficas que afianzan estereotipos vertiginosos dentro de cuentos paranoicos de una tristeza y una fatalidad por venir), el problema de la islamofobia es más profundo que la industria del entretenimiento. (p. 23)

Este odio a un pueblo, cultura o religión es una práctica sistemática del modelo de jerarquización moderno/colonial. Mignolo lo expresa así: “La colonización del ser consiste en nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, que no son seres” (p. 30). En cuanto a la modernidad, el mismo Mignolo la retrata como “la descripción hecha por Europa de su propio papel en la historia y no un proceso histórico-ontológico” (p. 59).

De esta forma, todo proceso de despliegue de la colonialidad del poder, del saber y del ser, necesita la construcción de un enemigo muchas veces más imaginario que real, que justifique y legitime la acción colonizadora, como acción civilizatoria y pacificadora (Eagleton, 2008).

Esta construcción siempre debe partir de la deshumanización del enemigo, de su barbarización y brutalización, para justificar su sometimiento, ya hace miles de años Aristóteles (1988), consideraba a todo bárbaro como potencial esclavo.

### **El enemigo necesario**

El héroe y su antagonista tienen características particulares. El héroe estudiado por Campbell realiza un viaje, un proceso. “El camino común de la aventura mitológica del héroe es

la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito” (1959, p. 35)

El enemigo “Es en el personaje donde encontramos el motor del relato, sus acciones están motivadas por profundos significados psicológicos que figuran los deseos y anhelos de los hombres dentro de sus procesos de realización personal” (Velandria, 2016, p. 9).

Para estudiar la estructura narrativa del cine bélico, es indispensable la figura del enemigo. Este personaje ha sido una pieza importante para distintos gobiernos y proyectos político. Como plantea Eco:

Tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo. (Eco, 2011, p. 8)

El escritor Vicente Romano (2015), de manera similar, se refirió a la significación de un adversario al mencionar que

La imagen del enemigo exterior simboliza, encarna, toda la bajeza y el mal necesarios para preservar la constitución interna (...). El malo siempre es el otro, que persigue la destrucción del bueno, el orden existente. Sin la imagen del enemigo este perdería su bondad, se manifestaría su imperfección. (p. 201)

El enemigo de un Estado refuerza la identidad nacional. Zizek, en un debate público con Peterson, dijo: “Un intruso externo es necesario para marcar las divisiones y antagonismos”. En pocas palabras, se trata de la guerra como recurso para mantener el poder por medio de la intimidación y el miedo.

Ahora bien, sea que la posición de la producción/dirección de una película sea favorable o no a la intervención militar, a lo largo del largometraje se van mostrando diferentes elementos culturales, visuales, simbólicos o, incluso, argumentos verbales expuestos por los personajes, los cuales se constituyen en alegatos con respecto a dicha intervención (para justificarla o criticarla). Observar, entonces, qué tipo de argumentos se emplean, de qué manera son presentados los elementos de identidad y las implicaciones ideológicas que todos estos recursos retóricos, semióticos y simbólicos conllevan, parte, en un principio, de la necesidad de comprender cómo funcionan estas producciones en cuanto a legitimadoras de la intervención retratada en el filme.

Entre las autoras más reconocidas y considerada una autoridad en historia del cine está Jeanine Basinger, autora del libro *Películas de combate de la II Guerra Mundial: Anatomía de un género* (*The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*), del año 2003. Basinger analiza a profundidad la evolución del género bélico producido en Hollywood, en particular aquellas cintas sobre la II Guerra Mundial. La autora explica que estudiar una película sobre conflicto bélico se puede hacer desde distintas aproximaciones (pp. 5-6):

- Estudio del filme por sí mismo.
- Estudio del sistema que produce el filme, en este caso Hollywood, y cómo el género ha evolucionado y cambiado el sistema mismo.
- Estudio de los individuos que han contribuido al género, como guionistas, directores, productores, diseñadores de arte, etc.
- Estudio de los cambios en la tecnología que ha hecho posible los filmes. El uso del sonido y de las tomas ha cambiado la forma como apreciamos el filme sobre el cine bélico.
- Estudio de las audiencias que reciben estos filmes: tanto individual como colectivamente, desde la psicología, la sociológica y la antropología.

- Estudio de los cambios en la narrativa histórica de estos conflictos.
- Estudio de las representaciones de estos conflictos por otros medios, como comics, libros, TV, biografías, etc.

La académica Jeanine Basinger afirma que el género bélico nació en 1943, con las películas *Bataan*, *Sahara* y *Air Force* (1943). Estas películas se centraban en el ambiente de combate, generalmente a través de una unidad comprometida con algún objetivo en particular y en la que se muestra la diversidad social y étnica entre los miembros del ejército. *Bataan* destaca, no por ser la primera, pero sí la que reúne las convenciones ahora consideradas clásicas del cine bélico. Es la que establece el canon de aquellas películas sobre la II Guerra Mundial. Entre los elementos que la película presenta está el enemigo sin rostro, pues el oponente es presentado como impersonal, sin liderazgo, a diferencia de los caracteres presentados como los soldados estadounidenses. Solo con algunas excepciones se muestran rasgos individuales del enemigo (Basinger, 2003, p. 52).

En estas películas mencionadas también se destaca –explica Chapman (2008)– el realismo psicológico y la auténtica representación de la vida militar, en contraste con los héroes melodramáticos antes de 1943, como en *Dive Bomber (Bombardero en picado)* (1941) y en *A Yank in the RAF* (1941); inclusive, las que siguieron después: *They Were Expendable (Fuimos los sacrificados)* (1945), *The Story of G. I. Joe* (1945), *Burma (Objetivo Birmania)* (1945) y *A Walk in the Sun (Un paseo bajo el sol)* (1945) reflejan el realismo en una guerra, pero se presenta de forma distanciada.

### **Wéstern: género, mito e ideología**

Como ya se mencionó anteriormente, el wéstern y el género bélico están imbricados, son géneros que se retroalimentan. Las primeras películas nacieron con el wéstern antes que se

categorizara de esa manera. *Asalto y robo a un tren* (1903), de Edwin S. Porter, es considerado el primer western en la historia del cine basado en una obra de teatro (Altman, 2010, p. 60). El cine del Oeste ha sido estudiado por distintos autores y es considerado “el film americano por excelencia” (Bazin, 2005, p.143). Para comprender estas películas, es necesario conocer su origen histórico.

En primer lugar, es el género de mayor relación con el origen histórico de los Estados Unidos. El crítico cultural Richard Slotkin (1992) analiza la formación del mito del western en la cultura americana en su texto *Gunfighter Nation* (La Nación de Pistoleros). El autor afirma que el mito de la frontera es el más antiguo y característico de la identidad americana; mito que se materializa en las obras literarias y cinematográficas del género western. Slotkin considera que los conceptos de ideología, mito y género destacan tres aspectos diferentes, pero estrechamente relacionados, ya que:

el proceso de creación de cultura intenta mostrar cómo las actividades de creación de símbolos, interpretación y proyección imaginativa se entrelazan continuamente con los procesos políticos y materiales de la existencia social. (p.19)

Este mismo autor razona en torno al mito de la frontera y cómo ella ha sido la justificación de la expansión de la colonización estadounidense del continente norteamericano:

la conquista del desierto y la subyugación o desplazamiento de los nativos americanos que lo habitaron originalmente han sido los medios para nuestro logro de una nación, identidad, un sistema de gobierno democrático, una economía en constante expansión y un mundo fenomenalmente dinámico y civilización hacia el progreso. (Slotkin, 1992, p. 24)

Las colonias angloamericanas crecieron desplazando y aniquilando a las sociedades amerindias y esclavizando a los africanos para mejorar las fortunas de los colonos blancos. Como resultado, la “guerra salvaje” se convirtió en un episodio característico de cada fase de la expansión hacia el oeste. Slotkin resalta que el género wéstern, más que representar la historia americana, representa el mito: “el mito ofrece su propio tipo de lógica estructurada; su lenguaje es metafórico y sugerente, más que lógico y analítico. Género, mito e ideología están íntimamente interconectados” (1992, p. 5).

Esta historia de la expansión hacia el Oeste se convierte, a través de los relatos, en una metáfora interpretativa que estabiliza la ideología colonial de esa sociedad: “Con el tiempo, la historia mítica original es cada vez más convencionalizada y abstraída hasta que se reduce a un profundo codificado y resonante conjunto de símbolos, 'iconos', 'palabras clave' o clichés históricos” (Slotkin, 1992, p. 7). El género wéstern demostró poseer un profundo poder retórico cuando se trata de sostener y resistir ciertas formaciones discursivas sobre la violencia, la masculinidad y la nacionalidad dentro del panorama cultural americano.

La narrativa del mito de la expansión de la frontera está compuesta por oposiciones: civilización versus salvajismo, hombre versus naturaleza y el bien contra el mal. Estas yuxtaposiciones piden ser resueltas por la vía del conflicto, a través de la subordinación de una tierra no reclamada: la frontera. Para lograr esto, el protagonista tiene que ganar una “guerra salvaje” contra un Otro inherente (el indio). El mito de la frontera: proporciona una teoría de la historia en donde la colonización, el conflicto, la violencia y el sometimiento de la naturaleza y los pueblos originarios son legitimados como natural e inevitable para asegurar el ‘progreso’ de la civilización (Slotkin, 1992, p. 30). En estas oposiciones, el héroe fronterizo resulta victorioso y reclama el espacio salvaje como propio, subyugando al Otro, lo que destaca los valores

(estadounidenses) de autosuficiencia, democracia y libertad a través de actos de violencia regenerativa que purgan tanto al héroe como a su comunidad (Soberon, 2017, p. 4). Se puede decir que el mito fronterizo posee un gran poder simbólico que ha funcionado como metáfora eficaz en la justificación de esfuerzos expansionistas estadounidenses e intervenciones militares a nivel global. *Indios, rojos, comunistas, terroristas islámicos, narcotraficantes latinoamericanos*, son los nombres que han recibido distintos enemigos que justifican las aventuras bélicas inscritas en una geoestrategia neocolonial (Cruz Roldán, 2009).

El excepcionalismo estadounidense está estrechamente relacionado con el heroísmo fronterizo. En consecuencia, la frontera del oeste funciona como un espacio donde las leyes morales y las normas sociales son parcialmente suspendidas, el héroe se aventura en la naturaleza para completar su tarea, se somete a una transformación en este espacio excepcional y lucha por reintegrarse a la sociedad.

## V MULTIMODALIDAD COMO MÉTODO ANALÍTICO

### Consideraciones Generales

Para Janina Wildfeuer, (2014) el significado de una película surge de las múltiples interacciones de varios modos, como la imagen, el sonido, la música, los gestos, efectos de cámara, etc. los cuales están unidos por la edición cronológica del filme. La interacción de estos modos da como resultado un texto narrativo cuya comprensión e interpretación requiere de la participación del espectador. En su libro, *La Interpretación Discursiva del Film* (2014), la autora nos da un aporte muy útil para esta investigación. Los procedimientos para generar e interpretar el sentido de una película. Menciona tres estrategias, resumidas de la siguiente manera:

1. Construcción Intersemiótica del significado en el discurso fílmico: la combinación de una serie de modos de significación da como resultado un significado. Es la característica principal de la naturaleza multimodal de dicho discurso (Daros, 1999).

2. Diversificación metafuncional: los sistemas semióticos tienen diferentes metafunciones en las cuales operan las unidades de significación en distintos niveles. Según esta gramática sistémica funcional, encontramos tres niveles diferentes: el primer nivel es el Contenido ideacional y se refiere a los procesos fílmicos para construir una representación concreta de un contenido, es decir, personajes, argumento, espacio y tiempo. El segundo nivel es el Contenido Interpersonal que hace referencia a los diálogos y sentimientos. El tercer nivel es el Contenido Textual que son los recursos que afectan a la composición del discurso. Fuentes de conocimiento para la construcción de formas lógicas: cuando se descifra una obra cinematográfica para generar significados se encuentran a su vez diferentes tipos de conocimiento, que servirán de ayuda para comprender mejor el sentido del filme.

### Corpus. Unidades de análisis

Para lograr los fines que nos hemos propuesto, las unidades de análisis que proporcionarán la información pertinente serán tomadas de tres (3) películas de los grandes estudios de Hollywood, referidas a la participación del ejército de los Estados Unidos en Irak realizadas después del 9/11. Estas películas aparecen mencionadas a continuación, en orden cronológico, desde la más antigua a la más reciente, tomando como fecha la de su estreno oficial; se mencionan los datos de la ficha técnica correspondiente:

#### Unidades de análisis: películas

<b>Título original</b>	<b>Título(español)</b>	<b>año</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Reparto</b>	<b>Conflicto</b>
<i>American Soldiers. A day in Irak</i>	<i>Un día en Irak</i>	2005	Sidney Furie	Curtis Morgan Zan Calabretta Jordan Brown	Irak
<i>The Hurt locker</i>	<i>Zona de miedo</i>	2008	Kathryn Bigelow	Jeremy Renner Anthony Macki	Irak
<i>American Sniper</i>	<i>El Francotirador</i>	2014	Clint Eastwood	Bradley Cooper Sienna Miller	Irak

### Técnicas e instrumentos

#### Observación

“La observación científica se lleva a cabo de una forma no solo deliberada y consciente, sino de un modo sistemático, ordenando las piezas, tomando nota de los resultados observados, describiendo, relacionando, sistematizando y sobre todo tratando de interpretar y captar su significado y alcance” (Ruiz e Ispizúa, 1989).

### **Matriz de análisis**

La matriz de análisis, según Hurtado (2000, p 459) es un instrumento diseñado para extraer información por lo regular no tan evidente, ya sea de un documento o de una situación real. La matriz de análisis proporciona criterios para reagrupar los indicios de un evento en nuevas sinergias que permiten descubrir en ese evento aspectos inexplorados. La matriz de análisis es uno de los instrumentos que se engloba dentro de las técnicas de observación de las unidades de estudio, porque los indicios son detectados directamente por el investigador a partir de la observación de las unidades de estudio, sin recurrir al interrogatorio o al diálogo con otras personas.

### **El análisis multimodal como método cualitativo**

El análisis multimodal del cine no ofrece un solo formato para el análisis, se adapta al objeto de interés del investigador, se trabaja con datos que se pueden cuantificar, como tiempo de exposición de un personaje, movimientos de cámara, etc. Sin embargo, el análisis final, aunque se sustente en datos que pueden ser verificados, tendrán siempre un sesgo ideológico, que se debe reconocer. El investigador siempre se moverá en “tierras movedizas” aunque este se engañe y no acepte esta realidad.

El sociólogo Ruiz Olabuenaga, en el libro *Metodología de la Investigación Cualitativa* (2012) expone que el grado de validez de una investigación cualitativa equivale al nivel de coherencia (p. 79). No existe la observación totalmente objetiva, nuestros recursos metodológicos son limitados, lo que no significa que no podamos producir relatos coherentes, metódicos y sensibles sobre el mundo.

La investigación cualitativa no dispone todavía de un cuerpo teórico que garantice la validez de sus resultados. Los propios investigadores cualitativos son los críticos más radicales

de esta metodología. Muchos de ellos suscitan la problemática de la subjetividad, del riesgo ideológico, del sesgo y del etnocentrismo para poner en duda la posibilidad de construir una metodología científica de garantía que alcance los objetivos propuestos (Ruiz, 2012, p. 83).

Para el análisis multimodal de las películas seleccionadas me apoyé en el programa ELAN (Versión 6.1) desarrollado por el instituto Max Planck para psicolingüistas (Wittenburg, 2006) una herramienta semi-automática que permite la anotación de plantillas que se pueden aplicar en distintos medios audiovisuales. Este programa fue de gran utilidad para el análisis sistemático de las películas.

Entre las técnicas de recolección de información, como el análisis de películas tomamos en cuenta que la observación es una técnica que consiste en visualizar de manera sistemática, cualquier hecho, fenómeno o situación que se considera pertinente en función de los objetivos de investigación previamente establecidos. (Arias, 2012). De manera particular, se centró la atención, dentro de los filmes mencionados anteriormente, en aquellas escenas en las que se presentan argumentos (visuales y/o verbales) de interés para la investigación.

Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1999) distinguen varios tipos de sistemas de observación: sistemas categoriales, descriptivos, narrativos y tecnológicos. Entre estos, interesaron para la presente investigación los segundos, los sistemas descriptivos, en los cuales se apunta a la identificación de situaciones concretas. Estas situaciones se asentaron en una matriz de análisis, que se construyó ad hoc, a los fines de la investigación. Según Hurtado (2000), “existen algunas matrices de análisis creadas por algunos autores, aplicables tanto a situaciones como a documentos; sin embargo, el investigador puede diseñar su propia matriz si el estudio lo requiere” (p. 261). Esto es lo que se hizo en la presente investigación.

### **Análisis Multimodal**

La interpretación de los filmes debe hacerse en el contexto de las posibilidades que

brindan los sistemas de significado particulares que se construyen y activan en el estudio de películas (Metz, 1974, p. 134). Pero encontrar esos "sistemas" que contribuyen a la interpretación fílmica y dan sentido a la corriente de características técnicas desplegadas sigue siendo el principal obstáculo del análisis sistemático de películas, simplemente no está claro qué grupos de características técnicas fílmicas harán el trabajo. Comenta la teórica Tseng: "sin sistemas de contrastes, no hay diferencias formales a partir de las cuales puedan crecer los procesos de significación y todo el proceso analítico es difícil de despegar" (2013, p.70). La complejidad de esta tarea ha hecho que la búsqueda de sistemas fílmicos haya pasado de moda. Durante los 70' y principios de los 80' se produjeron varios análisis muy detallados de películas individuales, centrándose precisamente en explorar las oposiciones sistemáticas desplegadas durante el desarrollo de una película.

Algunos de los enfoques más analíticos que se siguen hoy en día, incluidas las descripciones de la forma y el estilo cinematográficos con inflexiones cognitivas, se basan en un análisis detallado, pero no han proporcionado por sí mismos sistematizaciones completas de los conceptos que subyacen a ese análisis. Tendiendo en cambio a ilustraciones bien sustentadas de afirmaciones más generales.

Sin embargo, el gran nivel técnico, el detalle desplegado en estos análisis no es característico del estudio más amplio de enfoques más actuales, que más comúnmente se basan en métodos de la ciencia literaria y de los estudios culturales. Bordwell nos recuerda que todo lo que pasa en una película se ve afectado por el contexto. A veces se selecciona un fragmento para el estudio, pero para obtener el sentido completo de ese momento, necesitamos verlo como parte de toda la película, de principio a fin. Cualquier película tiene una organización global, lo que llamaremos su forma. "Llamarlo una forma sugiere que una película no es simplemente un

cúmulo de momentos, es un patrón” (Bordwell, 2008, p, 30). Metz igualmente considera que un plano aislado no es siquiera un pequeño fragmento de la película, es solo materia prima, una fotografía del mundo real, solo en el montaje se puede pasar de la copia al arte (2007, p37).

El análisis multimodal de un filme es dinámico y progresivo ya que se propone encontrar conexiones entre los dispositivos fílmicos y de construir la estructura discursiva del texto a través de inferencias y razonamientos abductivos. Comprender e interpretar una película no es, pues, una simple decodificación de los recursos semióticos, sino un proceso de razonamiento abductivo y conclusión lógica del contenido (Wildfeuer, 2014, p. 5). En palabras de Bordwell: “La comprensión está mediada por actos transformadores, tanto ‘de abajo hacia arriba’ (procesos psicológicos automáticos obligatorios) como ‘de arriba hacia abajo’ (procesos conceptuales y estratégicos). Los datos sensoriales de la película en cuestión proporcionan los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significados. Los significados no se encuentran, sino que se fabrican” (Bordwell, 1989. p. 3)

Para los autores Bateman y Schmidt los significados implícitamente derivables van desde contextualizaciones adicionales de los significados explícitos, proporcionando valoraciones sociales de los patrones explícitos que no están tematizados en el material de la película, hasta significados más o menos "ocultos" (2012, p. 3). Bordwell los llama "sintomáticos", que son compatibles con la película, pero que también hacen contacto con temas más amplios de la sociedad, reflejando la ideología o las preocupaciones que la película manifiesta involuntariamente. (1996, p.56)

El significado en el cine surge de la interacción múltiple de diversas modalidades, como imágenes, sonidos, música, gestos, efectos de cámara, etc., que se unen mediante el montaje de la película en un orden cronológico y lineal (Jewitt; Bezemer; O’Halloran, 2016). El cine es un arte multidisciplinario, el lenguaje audiovisual se construye a través de la confluencia de diversas

disciplinas, claramente expresadas en la división social del trabajo presente en su industria, puesto que el cine tomó prestado de otras artes como la fotografía, la dramaturgia, la literatura o la música; la mayoría de sus elementos compositivos. El montaje, sin embargo, es la forma de escritura específica del cine, una forma artística nueva que llega a la Humanidad de la mano del séptimo arte, y es en el montaje donde se define la unión final de las formas expresivas que asisten a la película en su intención de contar y que tuvieron su origen en el guion.

En este sentido, esta confluencia de recursos semióticos en una sola obra implica que la generación de significado se manifiesta a través de una gran cantidad de variables semióticas que no son estáticas y cuyo efecto no puede interpretarse de forma dislocada, aislada; puesto que se relacionan entre sí de forma dialéctica (Barthes, 1995). Además, la yuxtaposición de imágenes y sonidos genera significados que no están explícitos en el soporte físico del producto cultural en sí, puesto que se generan en la mente del espectador. Tal es el caso, por ejemplo, del subtexto, el cual adquiere su significado por la relación compleja entre el parlamento, el código actoral y todo el tratamiento plástico.

En este orden de ideas, un correcto análisis cinematográfico debe tomar en cuenta todos y cada uno de los recursos semióticos que producen significado, y su relacionamiento. Esta es una de las premisas fundamentales del enfoque multimodal, el cual plantea la pertinencia de otorgar relevancia a todos los recursos semióticos que operan en el objeto de estudio, contemplando sus potencialidades y limitaciones. Y entendiendo que no se puede estudiar el significado ni no se analizan todos y cada una de las herramientas semióticas que entran en juego y conforman el todo multimodal (Kress; Van Leeuwen, 2001).

Es pertinente determinar algunas de las variables semióticas que entran en juego en el análisis cinematográfico. Si bien existen infinitas maneras de manifestarse y relacionarse entre sí, los recursos cinematográficos residen en áreas que ofrecen un marco de referencia para el

análisis:

### **- Puesta de cámara:**

La cámara es el pincel o la pluma del cineasta. La puesta de cámara hace referencia a todas y cada una de las decisiones que el Director y/o su Director de Fotografía toman en cuanto a la disposición de la cámara para la procura del plano deseado. El plano es la unidad mínima de construcción del lenguaje audiovisual. Aunque la unidad mínima en términos puros y científicos es el fotograma, que es al cine lo que la letra a la literatura o la nota a la música, el plano es la mínima unidad narrativa del cine, comparable con la palabra en la literatura o el acorde (melodía, armonía) en la música. Lo podemos definir desde el punto de vista pragmático como la data que genera la cámara desde que apretamos el botón de grabar hasta que cortamos. Todos y cada uno de los frames que constituyen una toma. En los tiempos de antaño: el fílmico impresionado desde que comenzamos a grabar una toma hasta que cortamos (Monaco, 2000).

Existen categorías establecidas en torno al plano, definidas a partir del tamaño o valor de este, de su angulación, el movimiento de la cámara o efectos narrativos. Estas categorías serán utilizadas a lo largo del análisis:

### **Tipos de Plano**

En cuanto a su tamaño o valor:

Primerísimo Primer Plano: Desde la frente, hasta el mentón. El rostro.

Plano Detalle: Plano de un objeto o parte del cuerpo humano.

Primer Plano: La cabeza.

Plano Medio Corto: De la cabeza a la mitad del torso.

Plano Medio: De la Cabeza a la cintura.

Plano Americano: De las rodillas, aproximadamente, a la cabeza.

Plano Entero: De los pies a la cabeza.

Plano Conjunto: A veces está en el límite del plano general, por lo general se trata de 2 o 3 personajes en plano entero.

Plano General: Suele abarcar la totalidad del decorado. Ubica al personaje en el contexto.

Plano Gran General: Una ciudad, una multitud. Un gran escenario. El personaje, de estar presente, está diluido en el entorno.

**Por su angulación:**

Normal: A la altura del objeto o personaje.

Picado: La altura de la cámara es superior a la altura del objeto o personaje. Ayuda expresar inferioridad, temor, debilidad, vergüenza, etc.

Contrapicado: La altura de la cámara es inferior a la altura del objeto o personaje. Por lo general, connota superioridad, grandeza, admiración, etc. Pero puede usarse para infinitas connotaciones.

Quebrado o aberrante. Holandés: Cámara inclinada aproximadamente 45 grados. Nace en el seno del expresionismo alemán (1920s). Inestabilidad, dinamismo, tensión.

Cenital: Perpendicular al suelo, de arriba hacia abajo.

Nadir: Perpendicular al suelo, de abajo hacia arriba.

**Por su naturaleza narrativa:**

Plano subjetivo: Punto de vista del personaje. La cámara = sus ojos.

Plano secuencia: Toma prolongada, "sin cortes", que implica una coreografía.

**Movimientos de Cámara**

Paneo: La cámara, fija en su eje, gira en el eje horizontal

Tilt-Up: La cámara, fija en su eje, se desplaza de abajo hacia arriba.

Tilt-down: La cámara, fija en su eje, se desplaza de arriba hacia abajo.

Travelling: Cualquier movimiento de cámara en el cual se desplaza el eje de la misma.

Ya sea un steady-cam, cámara en mano, dolly, etc.

Por otra parte, existen otros recursos semióticos inherentes a la puesta de cámara, como el uso de la velocidad (cámara lenta o cámara rápida) o el zoom, efecto logrado con lentes de distancia focal variable, algo en desuso, pero muy utilizado en los años setenta.

#### **- Puesta en escena:**

En este ítem se puede agrupar todo lo relacionado al trabajo con los actores. Su desplazamiento en el espacio, su código gestual, sus interacciones con la utilería de acción, su coreografía con respecto a la cámara, la coordinación con elementos del decorado.

#### **- Fotografía:**

El director de Fotografía es responsable por la plástica de la imagen y, en algunos casos, incluso es responsable por el encuadre, aunque esto último suele ser responsabilidad del director. En esta área residen todos los recursos inherentes a la iluminación, exposición, efectos ópticos, utilización de filtros, el foco, etc. Es por esto, que la fotografía y sus recursos semióticos guardan una estrecha relación con la siguiente área a considerar, el Arte.

#### **- El Arte:**

El director de arte es responsable de todos los elementos físicos que aparecen en el encuadre: El decorado, la utilería pesada, la utilería de acción, el vestuario y el maquillaje. El impacto que tiene sobre la plástica de la imagen es enorme y de ahí que los recursos semióticos del Arte del filme interactúen de forma tan directa sobre los recursos inherentes a la fotografía. Igualmente, afecta el resto de las áreas, afectando directamente la caracterización de los actores (vestuario y maquillaje), condicionando la puesta de cámara (decorado), etc.

**- El Sonido:**

El universo sonoro del film está compuesto por: los diálogos, la música, el registro ambiente, el folley, los efectos incorporados de galerías o contruidos en post-producción. Todos éstos, recursos semióticos de mucha significación en el cine contemporáneo, que se deben conjugar armoniosamente, en primer lugar, en la mezcla de audio y, en segundo lugar, en el montaje como un todo. Una de las áreas donde se hace más patente la pertinencia de apelar por un análisis multimodal, pues en una primera instancia pareciera que la pista de audio es una sola cosa, cuando realmente está compuesta de gran cantidad de recursos semióticos de diversa índole (Monaco, 2000).

**- Montaje:**

Como ya se definió anteriormente, el montaje es la forma de escritura específica del cine. Es, en sí mismo, un lenguaje “nuevo”, que llega a la humanidad de la mano del cine. Ahora bien, a pesar de que se comprenda al montaje como esa instancia en la que todos los recursos semióticos de la película encuentran su ordenamiento, o mejor aún, como el ordenamiento de recursos semióticos que conforma en sí al filme; existen elementos de esta área que le son atribuibles sólo a esta instancia y que requieren su valoración para la correcta comprensión del todo multimodal que es la obra.

En este sentido, cabe destacar, por ejemplo, que no es lo mismo apostar por un montaje invisible al estilo de D.W. Griffith, donde el corte es disimulado para no romper la diégesis; que por un montaje disruptivo de corte Brechtiano como el de algunos autores de la Nouvelle Vague, o un montaje que se adueña del protagonismo del filme, como el cine-ojo de Dziga Vertov. Ciertas decisiones que sólo acontecen en la instancia creativa del montaje condicionan en mayor o menor medida otros conjuntos de recursos semióticos. Difícil encontrar un mejor ejemplo para

resaltar la pertinencia de la implementación de un enfoque multimodal para poder analizar el significado en un filme. En el montaje queda muy claro que el todo es mucho más que la suma de las partes.

### **- El Guion**

El guion es una guía para la realización de un producto audiovisual, no se trata de un género literario, aunque haya libros de guiones. Es decir, el guion no es un fin en sí mismo. Cuando analizamos un filme, indudablemente estamos analizando su guion, pues en teoría, el guion (si está bien escrito) debe incluir y sugerir todos los recursos semióticos que luego se materializan en el filme. Pero no evaluamos directamente el soporte físico del mismo, aunque éste se pueda estudiar, sino que inferimos su naturaleza a partir del producto final, analizamos pues el punto de llegada al que ha llegado el filme gracias a la hoja de ruta que le ha proporcionado el guion.

El peso específico del guion es distinto en cada producto audiovisual. A veces el director y el guionista son la misma persona, a veces no. A veces el guion es respetado a cabalidad en el rodaje, a veces no. La construcción de personajes, por ejemplo, es una instancia que nace en el guion pero que luego es modificada en los ensayos, en el trabajo de caracterización del actor, en los hallazgos del rodaje, etc. De igual manera, los diálogos pueden ser respetados a cabalidad, en cuanto a su planteamiento en el guion, o modificados en mayor o menor medida en instancias posteriores.

En este orden de ideas, si bien no se analiza directamente al guion en sí mismo, al analizar los elementos narrativos, la trama, la progresión dramática, los diálogos, las alegorías, la premisa del autor, los sustratos ideológicos, etc.; se están poniendo en la balanza recursos semióticos que son inherentes al guion.

## Análisis Multimodal del Film *American Sniper*

### Ficha Técnica del Film “American Sniper”.

Director	Clint Eastwood
Reparto	Bradley Cooper - Sienna Miller
Guion	Jason Hall
Dirección Artística	Harry E. Otto - Rachid Quiat - Dean Wolcott
Música	Joseph S. DeBeasi - Clint Eastwood - Robert Fernández
Sonido	James Ashwill - Bub Asman - Hunter Berk
Productores	Clint Eastwood - Robert Lorenz - Andrew Lazar - Bradley Cooper
Distribución	Warner Bros. Pictures
Presupuesto	\$58.8 millones
Recaudación	\$543 100 000

En primera instancia, se toman en cuenta tres fragmentos emblemáticos del filme, con gran carga de elementos expresivos idóneos para determinar la premisa del autor, la impronta ideológica de la película. Estos extractos del filme son analizados detalladamente.

Posteriormente se ofrece un análisis del filme como un todo, donde se identifican elementos expresivos que transversalizan a toda la obra.

**1er Fragmento:** Está comprendido entre el minuto 00:00 y el 06:14. Es la secuencia de presentación, en la cual se establece el conflicto y se presenta al protagonista. Este fragmento requiere un desarrollo particularmente extenso en comparación con los otros dos, puesto que posee una carga ideológica muy honda. Además, en él se establecen códigos que transversalizan el

filme y cuya aparición requiere especial detenimiento, siendo también necesario explicar su génesis dentro del contexto de la película como un todo.

Sobre el logotipo de Warner Brothers, se escucha una voz anónima que clama repetidamente fuera de campo: - ¡Alá Oakbar! -. Poco a poco irrumpe el sonido de las grúas de un tanque, discurren un par de logotipos de la producción, crece el sonido del tanque hasta dominar el universo sonoro y aparece el primer plano del filme:

Un plano contrapicado de un tanque norteamericano domina la escena, la angulación contrapicada ensalza su magnitud, la imagen es fría, lo cual está dado por los filtros utilizados ya sea en cámara o en post-producción y el arte. El tanque se abre paso lentamente entre soldados que avanzan con suma cautela. La cámara tiltea hacia abajo y en una angulación normal, capta cómo las orugas aplastan el suelo, y sobre esta acción surgen los títulos “Warner Bros presenta”, se produce el primer corte. En el segundo plano podemos ver el rostro de un soldado norteamericano que sostiene la torreta del tanque mientras atisba el entorno, con gesto vigilante.

Vale la pena detenerse en este punto. Como suele ser el caso con la mayoría de las películas formalmente bien hechas de acuerdo con el canon hegemónico, los primeros instantes nos revelan gran parte de la impronta del filme. En este caso, los primeros segundos poseen una carga de significado de mucho peso:

El clamor religioso irrumpe fuera de cuadro, no tiene rostro, no tiene fuente humana. Es un llamado anónimo y sombrío que yace en la oscuridad, como una suerte de coco. El *allahu akbar* posee de por sí una carga específica en la psique del pueblo norteamericano, a partir de la propaganda generada después de los ataques terroristas del 11 de septiembre. Una frase religiosa del islam que significa “Alá es el más grande”, se encuentra en el centro de la bandera de Irak. Forma parte de la identidad de la nación, religión que es profesada por millones de personas con

reverencia y espiritualidad, sin ninguna intención más que su propia búsqueda religiosa, pero que ha sido vinculada por los *mass media* con el extremismo islámico y todo el imaginario terrorífico asociado a éste, como las decapitaciones televisadas.

El tratamiento sonoro conformado por el sonido diegético de las orugas del tanque y otros frecuencias bajas extradiegéticas colocadas para inducir un estado de ánimo de desazón, y la paleta de colores fría presentes en el arte y la fotografía, conforman una atmósfera sombría, mientras el espectador intenta discernir el primer plano que emerge de la disolvencia dispuesta en el montaje como vehículo entre la voz anónima y la primera imagen: Se puede apreciar, en una angulación contrapicada la cual ensalza su magnitud destructiva, a un tanque de los Estados Unidos que avanza aplastando el suelo Iraquí.

Esta yuxtaposición del clamor religioso, con las connotaciones asociadas ya mencionadas, presentado de una forma anónima, que no permite al espectador otorgar humanidad a su origen: confrontado por el cañón del tanque estadounidense y los soldados que avanzan cautelosos, frente a la aparentemente terrible amenaza de esa voz. Sólo en estos primeros instantes ya se plantea al islam como una amenaza, un enemigo, un coco, una entidad deshumanizada, al cual se enfrenta la portentosa magnitud destructiva de la violencia organizada del imperialismo norteamericano. El conflicto queda establecido, definidas las fuerzas en pugna, si bien a la fuerza antagónica, el Islam, no se le pone rostro humano.

La deshumanización del otro es parte importante de la propaganda de guerra, recordemos a Jeanine Basinger (2003), el enemigo sin rostro característico de las películas bélicas (p.52), sienta las bases para la legitimación de la destrucción del contrario, la disminución de las resistencias y los disensos. Es mucho más fácil matar a alguien si se convence

a las masas de que no se trata de un ser humano. La historia, lamentablemente, dispone de muchos ejemplos. Este será un tema recurrente en el presente análisis, pues transversaliza al filme.

Otro detalle de consideración de estos primeros instantes es que a pesar de que la acción se desarrolla en Irak, los únicos seres humanos que aparecen son los soldados norteamericanos, lo cual parece una obviedad, pero desde el punto de vista cinematográfico esto establece lo que se conoce como punto de vista. No se presenta a Irak a partir de la visión de su pueblo, de hecho, no aparece su pueblo, el punto de enunciación es claramente el estadounidense. La realización denota ya en este punto, que este filme está planteado desde la mirada colonial del invasor y no la de un autor que empatiza y contempla a todos los seres humanos involucrados, más allá de los motivos y las razones, los intereses y los patriotismos.

Ahora bien, continuando con el análisis detallado de la escena: El plano siguiente se trata de un general, picado, en cuya composición de diversos niveles podemos apreciar al fondo y con foco blando a los soldados avanzando por la senda con el tanque, en medio de un panorama de destrucción, una impronta estética que se establece en este punto y se mantiene durante la totalidad del tratamiento del arte y la fotografía del filme, sin abrir paso a la belleza o la calidez en ningún instante en el universo: Irak. En la parte inferior del plano, más cerca de cámara y en foco, se aprecian dos soldados estadounidenses, uno es un francotirador que se ve de espaldas y otro soldado a su lado, que le mira. Desde su aparición a este momento, el plano sonoro ha estado dominado por el sonido del tanque abriéndose paso.

El siguiente plano es de una enorme connotación. Se trata de un plano entero del fusil de francotirador. A la vez que aparece, el plano sonoro deja de ser dominado por el tanque y vuelve a tomar preminencia el clamor religioso, la cámara panea a la derecha para mostrar el rostro de Kyle. No se trata de una elección menor, es la presentación del personaje protagónico y

el director ha decidido presentar primero a su instrumento de guerra que a su rostro y lo ha contrapuesto claramente al antagonista: el islam. Desde este momento el autor establece la estrecha vinculación entre Kyle y las armas, otro elemento que se hará presente durante todo el filme, en este caso, hasta el punto de presentar primero a su arma y luego a él, como si Kyle no fuese más que la extensión de su fusil.

Luego de ver el rostro de Kyle por primera vez, apuntando por la mirilla, éste profiere el primer parlamento del filme: - Es una maldita caja caliente. A lo que el soldado que yace a su lado responde: -Hombre, la tierra aquí sabe a mierda de perro. Kyle responde en tono jocoso, suavizando ligeramente su gesto tenso: - ¿Sí, bueno, tú lo sabrías bien no? -. El soldado responde: -Cierra la puta boca -. Ambos ríen brevemente.

Este intercambio de parlamentos, si bien cumple con una función de verosimilitud, también denota una carga ideológica muy considerable. Como ya se señaló, desde la dirección de arte y la dirección de fotografía se plantea desde el inicio la presentación del universo Irak como un lugar frío, sombrío, tenebroso, destruido. A esto se suman los primeros parlamentos del filme, los cuales son completamente despectivos y peyorativos hacia una tierra que es cuna de la civilización, y que es caricaturizada por estos parlamentos al igual que por la impronta estética antes descripta. Es particularmente macabro que se haga uso del “humor”, para evocar en la audiencia la complicidad con una forma absolutamente irrespetuosa y rapaz de percibir esa otra tierra que al igual que su gente es planteada por la lógica imperial como algo que no vale nada, y que por ende puede ser destruido mientras se lanza un chiste al aire.

Ahora bien, continuando con el discurrir de la secuencia. Después de disfrutar el chiste, irrumpe en el plano sonoro un sonido extradiegético estremecedor que anticipa al corte y se pasa al siguiente plano: Aquí sucede un cambio considerable en la puesta de cámara, que pasa de los

leves barridos del inicio a una cámara en mano que adentra al espectador en un tratamiento de falso documental que pretende otorgar verosimilitud a la acción, técnica que se ha venido usando en las películas bélicas ambientadas en el Medio Oriente. Esto es reforzado por la ausencia de música en el universo sonoro, otro elemento constante en el filme. Luego, se muestra una fila de soldados que avanzan hacia una puerta, apuntando. Es de resaltar el cuidado aplicado a la dirección de Arte, puesto que el decorado pareciese ser aleatorio y sólo responder a la estética del desorden y la destrucción, pero el cuidado en la permanencia de una paleta de colores fríos está presente hasta en los mínimos detalles. A esto se le suma, por supuesto la fotografía, el filtro cian que tiene la imagen, el despliegue de arte es notorio, un esfuerzo considerable para mantener este aspecto sombrío y lúgubre, donde cuesta enormemente encontrar un destello de vida con el cual empatizar.

En un montaje en paralelo, se muestra a los soldados aproximarse a la puerta, mientras avanza el tanque y sus acompañantes en un espacio cercano pero distinto. Uno de los soldados de la fila pateo la puerta hacia adentro y se comienza a producir la inserción, el tanque avanza, el mismo soldado pateo otra puerta, prosigue el “casa por casa”. El director vuelve ahora a la toma de Kyle pero en un valor de plano mucho más cerrado, lo cual nos acerca al personaje, el cual ajusta su mirilla, se destensa profiriendo un gesto y mira por la mirilla al mismo tiempo que irrumpe una frecuencia extradiegética en el sonido, como acentuación dramática que nos lleva al siguiente plano: Un plano subjetivo de Kyle mirando por la mirilla del rifle, se abre un espacio de “silencio” para generar tensión, el director vuelve al plano de Kyle para mostrar que respira y se enfoca, crece en la pista sonora el chillido de las orugas del tanque, se vuelve a la subjetiva y se puede ver cómo aparece un hombre nativo de Irak, el cual observa cómo avanza el tanque (fuera de campo), con un gesto actoral bastante histriónico, casi teatral, para nada conspicuo,

impropio de un miembro de cualquier resistencia ante cualquier potencia invasora. El hombre toma un celular y realiza una llamada, lanzando un marcado gesto en dirección del tanque.

El director vuelve a la toma de Kyle, quien informa por la radio: -Tengo a un hombre en edad de servicio militar, hablando por celular, viendo el convoy, cambio -. Vuelve a la subjetiva por un instante donde el histrionismo del actor que hace de civil aumenta, vuelve al plano de Kyle quien recibe comunicación por radio: -Si crees que está reportando movimiento de tropas tienes luz verde, es tu decisión, cambio -. El director pasa a la subjetiva por un segundo y luego retorna a la toma de Kyle pero en un valor de plano más cerrado, elevando la tensión, acercando al espectador a Kyle, y significando que está ya encerrado en la necesidad de decidir. El soldado a su lado, *el spotter*, comenta, mirando en dirección al civil: -Quizá sólo está llamando a su señora, heh -. Kyle ajusta su mirilla, la tensión en su rostro se intensifica. Se vuelve a la subjetiva y se puede ver que el civil, se retira rápidamente de la azotea bajando el teléfono, gesto que es acentuado con la irrupción de sonido extradiegético que eleva la tensión. Vuelta al plano corto de Kyle, quien con preocupación en el rostro informa: -Se retiró de la zona -. Vuelta a la subjetiva, donde se aprecia que Kyle inspecciona la edificación donde estaba el hombre, da con una puerta de la cual salen una mujer iraquí ataviada con un chador negro y un niño, ataviado con oscuros ropajes autóctonos, en consonancia con la impronta de arte ya mencionada. La salida de ambos personajes es igualmente acentuada por sonido extradiegético tensionante.

Posteriormente, se vuelve al plano de Kyle, en un valor un poco más abierto, otorgándole aire a la escena, en consonancia con la subjetividad de Kyle quien pasa del enfoque ya desarrollado de la situación anterior, a evaluar este nuevo escenario. Kyle informa por radio: - Un momento, tengo aquí a una mujer y un niño a 200 yardas, moviéndose hacia el convoy -. Se corta a un plano de una suerte de subjetiva que pareciera ser la del avistador, puesto que Kyle

está mirando por la mirilla del rifle, en la cual apreciamos la mujer y al niño a la distancia. El montaje comienza a adquirir más ritmo, al igual que la mezcla de sonido. Se corta al plano de Kyle un instante, y luego a un plano entero de la mujer y el niño, bastante estable, pero sin la cámara clavada, donde se aprecia que salen a la calle. Se corta al contra plano de éste y ahora se puede ver la proximidad entre los dos personajes y el convoy, el director vuelve al plano anterior para permitir que se aprecie el gesto altivo de la mujer y sus manos sospechosamente cruzadas sobre su regazo, mientras el niño atisba el convoy.

Se pasa ahora a un plano frontal y a altura normal, compuesto, de Kyle y el avistador, con la punta del fusil de francotirador prácticamente pegada del objetivo de la cámara. Un plano que claramente anticipa el devenir de la acción, lo cual es reforzado por el parlamento que profiere Kyle: -No está agitando sus brazos. Está cargando algo -. Se vuelve a la subjetiva de Kyle, la mirilla del fusil. Donde se puede apreciar el gesto cargado de rencor de la mujer, en otro despliegue de histrionismo poco orgánico, la cual lanza su mirada al convoy. Se vuelve al contraplano de cuando salieron de la casa, para que el espectador pueda apreciar que el Convoy está ahora más cerca, la mujer se aproxima sutilmente al niño. Eastwood vuelve sobre la subjetiva de Kyle, donde se ve que la mujer se dispone a entregar algo al niño, el montaje sigue *in crescendo*, se produce una acentuación por sonido extradiagético.

Ahora se pasa a un primer plano con travelling-in de Kyle y del fusil, siempre planteados como un solo personaje en esta secuencia, énfasis en la mirada tensa de Kyle. Vuelta a la subjetiva de Kyle quien puede ver a través de la mira cómo la mujer le entrega una granada al niño. Eastwood cierra el plano ahora por primera vez sólo en el rostro de Kyle, quien informa:



American Sniper Fotograma 1



American Sniper Fotograma 2



American Sniper Fotograma 3

-Tiene una granada, tiene una granada rusa RKG, se la acaba de entregar al niño -. El sonido extradiegético crece, elevando la tensión. Corte a un plano frontal compuesto de Kyle y el avistador donde resalta claramente su ojo a través de la mirilla, continuando con el tratamiento de la anticipación de la acción. Sobre este plano, preguntan a Kyle por radio: - ¿Dijiste una mujer y un niño? -. Los acentos sonoros son cada vez más enfáticos. Corte a la subjetiva de Kyle donde se consuma la entrega del explosivo de la mujer al niño. Ahora Eastwood pasa a un primerísimo primer plano de Kyle, cuyo código gestual cambia, pasando de la determinación anterior a la duda y aparente temor, que se hace patente en su tono de voz mientras inquiriere por radio, como incrédulo, como no queriendo aceptar el escenario: - ¿Tienes ojos puestos en esto? ¿Puedes confirmar? -. De vuelta al plano frontal donde resalta el ojo de Kyle en la mirilla, recibe respuesta: -Negativo, ya conoces las reglas de enfrentamiento. Es tu decisión -. Corte a la subjetiva de Kyle, donde la mujer parece dar instrucciones al niño.

El ritmo del montaje crece, los planos son cada vez más cortos, en un claro in crescendo de tensión. Se vuelve al plano conjunto lateral del atistabador y Kyle, éste le dice: -Te fríen si estás equivocado, mandan tu trasero a Leavenworth -. Aquí cabe hacer una consideración: Se hace patente en este punto la intención del autor de plantear un nivel de contención en el uso de la fuerza por parte de las fuerzas de ocupación estadounidenses en Irak, que resulta hilarante para cualquier persona que haya estudiado los excesos sistemáticos de la ocupación en Irak sobre la población civil, ni hablar de combatientes que ponen en peligro la vida de soldados estadounidenses, crímenes de guerra denunciados por Julian Assange y WikiLeaks en 2010 (Miranda, 2019).

Volviendo al discurrir de la escena, se corta a la subjetiva un segundo, luego irrumpe un sonido extradiegético que es prácticamente un disparo suavizado, otro recurso de anticipación, que habilita el corte al plano detalle de la mano de Kyle quien pone su dedo en el gatillo. El sonido extradiegético conquista ahora todo el plano sonoro, sobre un primer plano de Kyle con travelling-in, mientras avanza la cámara hacia él, su respiración adquiere rotunda predominancia en el plano sonoro, el espectador está ahora prácticamente dentro de la cabeza de Kyle. Corte al plano subjetivo, el niño rompe la inercia y sale en dirección al Convoy. Desde el contraplano usado en su salida a la calle se ve ahora al niño corriendo al convoy. Ahora desde la subjetiva se le ve corriendo de frente, como lo ve Kyle. Corte a primer plano del fusil y Kyle, la respiración persiste, ahora de vuelta a la subjetiva mientras el niño corre, una suerte de efecto dopler irrumpe en el plano sonoro mientras se corta al primer plano del fusil y Kyle, anticipando el disparo, de vuelta a la subjetiva del niño corriendo con la granada, el disparo inminente es esperado por la audiencia, el cual se consuma en forma de elipsis, pues el siguiente plano es del disparo saliendo de la escopeta de Kyle, en un flash-back donde él, niño, caza con su padre.

Esta elipsis generada al cortar del plano subjetivo de la mirilla de Kyle a un plano medio de Kyle en su infancia, de nuevo con el arma en primer plano, prácticamente pegada al objetivo de la cámara, requiere hacer varias consideraciones:

En primer lugar, es pertinente destacar que en este instante se produce el primer contraste entre la puesta de arte y fotografía que el autor establece entre los universos: Irak y Estados Unidos. La cual es sumamente marcada durante todo el filme. Como ya se ha establecido, Irak se muestra con una paleta de colores fríos y el uso de filtros que acentúan esta dominante, donde los colores saturados y vivaces brillan por su ausencia, y siempre en decorados

donde sólo está presente la ruina, la destrucción y la fealdad, sin que se abra paso nunca a algún tipo de belleza ya sea arquitectónica, cultural o humana.

Por otra parte, y como se comienza a hacer patente en este punto, desde el primer plano, se puede apreciar claramente que la impronta estética que el autor establece para Estados Unidos es marcadamente distinta. La calidez de la imagen contrasta enormemente con la paleta lúgubre que se establece para Irak. Y más adelante se comenzará a hacer más y más patente el uso de colores saturados en composiciones de arte y fotografía que coquetean a veces hasta con la ruptura del naturalismo, con la misma exageración con la cual se caricaturiza a Irak en negativo, una tierra llena de expresiones culturales milenarias donde cualquier realizador puede encontrar belleza, si está en su interés hacerlo.

En otro orden de ideas, esta elipsis habilita una nueva secuencia que contiene una carga ideológica de un peso tremendo. Como recurso cinematográfico, esta unión del instante en el que Kyle aniquila al niño en Irak y el momento de lo que podemos inferir es la primera vez que toma una vida con su fusil, tiene una profundidad que admite muchas interpretaciones de gran interés. Por una parte, en este momento el Kyle adulto asesina la inocencia (la propia y la ajena) al matar al niño iraquí, de la misma forma que la suya fue sustraída de él cuando su padre le induce a cegar la vida del ciervo. Por otro lado, se hace patente aquí cómo los rituales intrafamiliares de la cultura guerrerista estadounidense son inculcados de generación en generación, produciendo terribles resultados para el resto de la humanidad. Con este recurso, cinematográficamente acertado, Eastwood anticipa la maquiavélica secuencia que se avecina y apertura en el espectador la pregunta: ¿Cómo llegó este hombre a este momento? ¿Quién es?

Después del disparo, Eastwood corta a un contra-plano general, con altura normal y la cámara clavada, que hace las veces de subjetiva de Kyle. En todo el centro de la composición del

plano, se aprecia a la distancia el ciervo que es abatido por el disparo de Kyle. Se corta de vuelta al plano de Kyle, pero esta vez la cámara hace un ligero travelling hacia arriba, acompañando la acción de Kyle y su padre, quienes se levantan, revelando ahora el rostro del padre de Kyle. Kyle primero parece sorprendido y luego emocionado, dirige la mirada a su padre, quien le dice, con el rostro pleno de orgullo: -Le diste -. Aquí es menester detenerse:

En primer lugar, es importante señalar la carga emotiva y de significado que posee esta reacción de ambos personajes frente al disparo bien asestado de Kyle, puesto que esta acción ha sido la bisagra de la elipsis conectada con el momento en el que Kyle abate al niño en Irak. Es de una carga tremenda: Existe una conexión directa entre el momento fatídico en el cual Kyle asesina al niño de la resistencia iraquí, y este ritual a través del cual la cultura de la muerte, o, mejor dicho, del asesinato, vital para la viabilidad del proyecto imperialista estadounidense, es pasada de generación en generación. El orgullo del padre deviene de la capacidad de su hijo de matar de forma eficiente.

En este sentido, el shock emotivo para el espectador es considerable. Pues viene de transitar una secuencia de alta tensión donde las emociones están asociadas al atroz evento relacionado al niño iraquí y esta elipsis golpea al espectador con un momento aparentemente inocente y feliz entre un padre y un hijo, que genera un shock emotivo, lo cual crea condiciones idóneas para la carga de significación que Eastwood soltará sobre el espectador en los siguientes minutos. Alguien podría pensar que se trata de una introspección crítica de la cultura imperialista. Pero, por el contrario, y cómo se verá más adelante, más allá de plantearnos el *antes* de Kyle como personaje y establecer la empatía hacia él, en esta secuencia lo que se establece es el argumento falaz que justifica el acto de guerra de Kyle, la invasión a Irak y la lógica imperial como un todo. Lo cual bien podría entenderse como apología del delito. Pues el niño iraquí

nunca hubiese tenido que cargar esa granada si no se hubiese producido la invasión ilegal de su nación.

Ahora bien, continuando con la secuencia: Después de que el padre le expresa su orgullo a Kyle, éste sale de cuadro por izquierda en dirección al ciervo abatido. Se corta a un breve travelling de Kyle en plano medio, quien corre emocionado, con su fusil, hasta quedar de espaldas. Luego, a un contra-plano medio frontal, estable, con la cámara clavada, en el que se ve a Kyle abrirse paso por entre la vegetación, en dirección al ciervo, acercándose a cámara. Se corta de vuelta al punto final del plano anterior, en el cual entra a cuadro el padre de Kyle, quien sostiene un arma con el cañón hacia el cielo, lo cual no es una elección aleatoria. Es así que se presenta al padre de Kyle. La relación entre las armas y Kyle, se hace presente durante toda la película, y esto fue claramente aprendido de su padre. El padre de Kyle está en primer plano y Kyle más al fondo de la composición, ya se ha acercado al ciervo.

Posteriormente, se corta a un plano entero y picado del cadáver del ciervo. Y aquí hay que detenerse a hacer una consideración que no es menor: El ciervo está de espaldas, y sus cuernos tapan deliberadamente su rostro. Esta decisión es claramente deliberada, al igual que la de mostrar su abatimiento en un plano general que lo distancia del espectador. Claramente, el autor no desea que el espectador establezca empatía con el ciervo. La posibilidad de establecer empatía hacia el ser asesinado es sacada de la ecuación, lo cual expresa de por sí la cultura guerrerrista, ya sea que el autor del filme lo haga consciente o inconscientemente. De la misma manera, nunca vemos al niño iraquí asesinado jugar, o besar la foto de un familiar muerto en el conflicto, o siquiera atisbar las ruinas de su nación antes de hacer su acción, ni siquiera existe un atisbo de afecto entre el niño y la mujer que le entrega la bomba. Es decir, no tenemos siquiera un asomo a su humanidad, se niega la posibilidad de establecer empatía con el “enemigo”. Esta

será una constante durante todo el filme, como será abordado posteriormente. Y el tratamiento cinematográfico relativo al ciervo abatido forma parte de la misma lógica.

Continuando con la secuencia: Después de un par de segundos, la cámara tiltea hacia arriba y deja ver que Kyle se acerca, lanza su fusil al suelo y se aproxima al ciervo, pero su padre, quien está unos metros atrás, le grita: - ¡Ven acá! -. Kyle se estremece un poco, sorprendido por el grito de su padre. Se corta a un contraplano entero de Kyle, con un ligero tilt-up para suavizar el corte, con el ciervo detrás. El gesto actoral es de sorpresa, mientras voltea a ver a su padre. Se corta al contra-plano, su padre le dice: - Nunca dejas a tu fusil tirado en el suelo -. Eastwood corta a un primer plano para ver el gesto de un Kyle que ha pasado de la emoción de su caza, a la sorpresa por la irrupción de su padre y ahora a ligera vergüenza por la reprimenda.

Es importante destacar que aquí, Eastwood deja entrever que su padre es militar, por el tono, la forma y la naturaleza de la reprimenda, además del contexto de esta escena y la anterior. Se corta de vuelta al plano anterior, en el cual Kyle levanta el fusil mientras su padre se acerca, sale de la oscuridad de la sombra del árbol, desde la cual profería la reprimenda, hacia la luz (elección de realización deliberada para acompañar la significación del paso del momento emotivo de la reprimenda del padre militar, duro; a la calidez afectiva de la felicitación), coloca su mano en el hombro de Kyle y le dice, mirándolo a los ojos: -Ese fue tremendo disparo, hijo -. Ambos avanzan ligeramente hacia el ciervo y a la cámara, con sus armas. El padre de Kyle continúa: -Tienes un don -. Ambos miran al ciervo, en plano medio corto ya, se detienen, y el padre dice: -Algún día vas a ser un gran cazador -.

Antes de hacer algunas consideraciones ineludibles frente a este momento del filme, vale la pena acotar que a pesar de que ambos personajes están mirando el cadáver del ciervo, no

se muestra esa subjetiva, negando otra vez la posibilidad de empatizar con el animal asesinado, pues como demostrará ser la impronta durante la totalidad del film: la empatía sólo está puesta de un lado del fusil.

Ahora bien, esta felicitación y premonición del padre de Kyle, producida por el este evento, conectado por Eastwood directamente mediante la elipsis ya analizada, al asesinato del niño iraquí, además de ser particularmente ominosa, posee por supuesto una carga de significado muy honda. Sin duda alguna, fue esa lógica impuesta por su padre, por la cultura imperante, la que llevó a Kyle al momento fatídico con el que se abre el filme. Y se comienza a responder aquella pregunta que Eastwood planteó al espectador, se comienza a entender quién es Kyle y qué lo llevó a ese momento. Pero a su vez, el deliberado efecto dramático que produce el contraste entre estos dos momentos abre un abismo en el espectador, una contrariedad, un dilema moral.

Una vez más, si se hace un análisis superficial, se podría pensar que se trata de un enfoque crítico de la cultura guerrerista del imperialismo norteamericano. Después de todo, a nadie le gusta que se asesine a un niño, en la circunstancia que sea, y menos que matar sea un motivo de orgullo. Es un gran ejemplo del mérito que poseen muchas superproducciones bélicas estadounidenses, el de hacer concesiones aparentes, pero realmente inofensivas, y que confieren al producto cultural la sofisticación necesaria que requiere convencer a quienes no necesariamente confluyen con la impronta filosófica del autor.

En este sentido, y como se verá a continuación, Eastwood parece incurrir en el mismo ejercicio falaz de ciertos periodistas mal intencionados que acuerdan con su invitado el hacerle preguntas muy difíciles, y hasta aparentemente incómodas, sólo para que éste tenga la oportunidad de esgrimir los argumentos más convincentes en defensa de sus flancos más

expuestos, muchas veces recurriendo a falacias y eludiendo el fondo de la cuestión en el proceso. Eastwood parece colocar aquí en tela de juicio a la lógica imperialista y la forma en la cual se expresa en las familias patrióticas estadounidenses y su cultura, de generación en generación, sólo para justificarlo todo posteriormente, como se verá a continuación:

Luego de omitir la subjetiva del ciervo abatido, Eastwood pasa a un plano general de una Iglesia cristiana. Es un plano estable, la cámara está clavada. La angulación es contrapicada para ensalzar el templo, el cual es completamente blanco, denotando pureza, virtud.

La composición del plano si bien no cae en el preciosismo o en lo pictórico, pues esto violentaría la impronta naturalista propia del filme, sí tiene una clara intención de apostar por la belleza, la edificación pareciera elevarse a los cielos. Se corta después a un travelling, también en angulación ligeramente contrapicada, para elevar la figura de la familia de Kyle, quienes están sentados y miran con veneración religiosa al cura, mientras profiere el sermón. Las cruces de los asientos se mueven en primer plano. El código actoral es claro: bien podría tratarse de una valla de publicidad de alguna iglesia cristiana. No se trata de un código orgánico natural. El gesto del actor que hace del padre de Kyle es particularmente forzado en su búsqueda de ese verosímil de familia casta y devota.

Aquí es pertinente detenerse: El contraste extremo entre esta forma de presentar el cristianismo y el islam, denota ya una impronta político-ideológica clara, que remonta a los enfrentamientos entre moros y cristianos, es puro y duro *racismo epistémico* (Grosfoguel, 2012). El islam es presentado como un personaje de terror, una entidad anónima que amenaza desde la oscuridad, como ya se analizó anteriormente. En contraste con esta forma hasta casi publicitaria de mostrar el mundo cristiano, desde el preciosismo. No se muestra en todo el filme una sola toma donde el islam sea practicado desde la religiosidad. Ningún iraquí orando, por ejemplo,

imagen que ha de ser sumamente recurrente en un país que está siendo invadido y bombardeado. ¿Qué ser humano creyente no abrazaría aún más su religiosidad en medio de semejante barbarie? ¿No hay en Irak madres orando por sus hijos? ¿No existe la comunión entre las personas de este sentir religioso para encontrar consuelo?

Este tratamiento cinematográfico abierta y vulgarmente racista y sesgado, es completamente afín a la narrativa islamofóbica promovida por el imperialismo norteamericano para justificar su política exterior hacia Medio Oriente. El islam es vaciado de toda posible humanidad y reducido a una caricatura útil a la propaganda de guerra. En todo el filme, el islam sólo es practicado a tiros o bombazos.

Volviendo al devenir de la secuencia: Desde el plano general de la Iglesia, fuera de campo, comienza a discurrir el discurso del cura, el cual requiere su análisis: - Aquí, en el Libro de los Hechos, muchas veces, Pablo es juzgado (...) -. Se produce el corte del plano general al travelling, que muestra a la familia de Kyle, antes descrito. Continúa el sermón en Off: - (...) por aquello en lo que cree. Hay momentos donde todos debemos pasar por lo mismo-. Se corta a un plano medio trasero del cura, con la cámara clavada, el foco está puesto en el fondo, donde se pueden ver a todos los concurrentes, una cruz está justo en el tercio del encuadre, compartiendo el punto de interés con la cabeza del cura, quien continúa: - Es que nosotros no vemos con sus ojos (...) -. Se corta a un plano compuesto donde se aprecia de espaldas a la familia de Kyle y al cura, cuyo rostro es revelado: - (...) así que no conocemos la gloria de su plan -. Se vuelve al punto final del travelling, y se aprecia claramente cómo la madre de Kyle asiente con la cabeza, plena de convicción. Un matiz actoral que induce a la aceptación del sermón.

Se corta nuevamente al plano medio corto posterior de Kyle y su hermano, donde se ve que Kyle toma una biblia mientras continúa el sermón: - Nuestras vidas discurren frente a

nuestros ojos como reflejos confusos en un espejo (...) -. Se corta a un plano detalle de la Biblia en las manos de Kyle, prosigue el sermón: - Pero en el día en el que nos elevemos, veremos con claridad y comprenderemos el misterio de sus maneras -. El hermano de Kyle se interesa por lo que hace y le pregunta al hermano: - ¿Qué estás haciendo? -. La madre los reprende y los manda a callar, bajo la mirada vigilante del padre. Se corta a un plano detalle donde se aprecia que Kyle mete la biblia en su bolsillo, la cámara hace un tilt-up para revelar el gesto cómplice de Kyle y su hermano. Se corta a un plano medio frontal del cura, quien risueño, concluye: - Oremos -. En este plano, hay sendas cruces en los tercios verticales del encuadre, y otra en el altar. La de la izquierda, fuera de foco, está en primerísimo primer plano, la de la derecha, en foco, domina el peso de la imagen.

Es imprescindible hacer una pausa aquí para señalar varias consideraciones: Es cinematográficamente astuto lo que hace aquí Eastwood. El sermón del cura comienza a irrumpir inmediatamente después de la secuencia de la caza del ciervo y la felicitación premonitoria del padre de Kyle. Como ya se explicó, esa secuencia proporciona un choque emocional, y una fuerte contrariedad en el espectador, que abre un dilema moral, lo cual le puede empujar a juzgar a Kyle, a su padre y lo que representan. Pues aquí comienza el ejercicio de justificación del autor. Vale la pena leer el sermón de principio a fin:

- Aquí, en el Libro de los Hechos, muchas veces, Pablo es juzgado por aquello en lo que cree. Hay momentos donde todos debemos pasar por lo mismo. (Pausa) Es que nosotros no vemos con sus ojos, así que no conocemos la gloria de su plan. Nuestras vidas discurren frente a nuestros ojos como reflejos confusos en un espejo. Pero en



*American Sniper Fotograma 4*



*American Sniper Fotograma 5*



*American Sniper Fotograma 6*

el día en el que nos levantemos/elevemos, veremos con claridad y comprenderemos el misterio de sus maneras.

Este sermón contiene un mensaje bastante claro: puede que seamos juzgados por defender aquello en lo que creemos (como puede estar juzgando el espectador a Kyle, a su padre y lo que representan), porque hay quienes creen conocer la verdad, pero todos (incluido, claro está, el espectador) somos seres ciegos incapaces de comprender el plan de Dios, pero cuando nos elevemos, victoriosos (cuando triunfemos en Irak, cuando triunfe el ejército, cuando triunfe el proyecto estadounidense), entonces el plan oculto se revelará, y veremos que todo lo que hemos hecho era parte de la voluntad y el plan de Dios (incluido matar niños en Irak). Si se quiere recurrir incluso, a una síntesis del mensaje, podría ser: “Cree y no cuestiones”, o: “Cree y no juzgues”.

En este sentido, es particularmente simbólico el detallado tratamiento cinematográfico de esta escena inofensiva en apariencia. Cuando el cura pronuncia las palabras “por aquello en lo que cree”, Eastwood inmediatamente yuxtapone la imagen de la familia de Kyle. El arquetipo de la familia americana, perfecta para la propaganda de guerra contra el pueblo árabe: cristianos, devotos, patriotas, blancos, etc. Esta yuxtaposición en este punto del sermón otorga a la frase “por aquello en lo que cree” la connotación de la familia americana, la sociedad americana. Aquí se interpreta, que los actos de Kyle, por los que puede ser juzgado por el espectador, únicamente procuran defender esa sociedad en la que los estadounidenses creen, esto será reforzado cuando posteriormente su padre le legue el rol de “perro pastor” del rebaño.

De igual manera, la sutil pero sentida afirmación de la madre de Kyle frente a la frase: “no vemos con sus ojos y por ende no podemos comprender la gloria de su plan”, es un empujón

emocional certero para que el espectador pueda rápidamente sacudirse el molesto dilema moral antes mostrado y abrazarse a esta noción, colocando toda duda o atribulación en manos de Dios, y creyendo en el plan oculto que Dios depara al sueño americano.

Asimismo, resulta igual de calculada y milimetrada, la incorporación en la puesta en escena de la interrupción jocosa del hermano y la reprimenda de la madre. Llevando al espectador al terreno anecdótico, jocoso, que aleja a la escena de lo literatoso, a pesar de tratarse de una bajada ideológica categórica. Por último, resalta el hecho de que Kyle tome la biblia justo cuando el cura habla de la imposibilidad de entender el mundo que nos rodea, como deseando asomarse a la verdad, al plan divino, donde yace la única posibilidad de iluminación. Esta secuencia parece sacada más del terreno de la propaganda, que del cine. Y la descarga ideológica apenas comienza, el grueso de la carga está contenido en la escena que sigue y la alegoría que plantea el padre de Kyle:

Después de la escena de la iglesia, se pasa a un plano detalle de la Biblia, sobre un mueble en el cuarto de Kyle, junto a unos soldados de plomo y un balón de fútbol americano. Todos elementos icónicos de la cultura estadounidense. Se trata de un picado con un ligero travelling-in que discurre mientras irrumpe, fuera de cuadro, el parlamento del padre de Kyle: - Hay tres tipos de personas en este mundo: ovejas, lobos y perros pastores -. Se corta a un plano medio compuesto, frontal del padre y la madre de Kyle, y posterior de Kyle y su hermano. Se trata del comedor, están almorzando o cenando juntos, en familia. El padre de Kyle dice, mientras se sirve: - Algunas personas prefieren creer que no existe la maldad en este mundo -.

Hay que destacar la puesta de arte, dominada en su totalidad por colores pasteles y la calidez emocional que provoca la luminosidad del recinto, bañado por luz natural, suave, difusa. Una vez más se hace patente el profundo contraste entre la forma de presentar a Estados Unidos

e Irak desde lo cinematográfico, además de lo dramático, puesto que sólo cuando la acción discurre en Estados Unidos vemos a personas desarrollando su faceta familiar cotidiana, en fin, su parte humana.

Se corta a un plano conjunto de Kyle y su hermano, con referencia del padre, el hermano pequeño de Kyle tiene un ojo morado, su padre continúa: - Y si alguna vez llegase a oscurecer el umbral de sus casas (...) -. Kyle mira a su padre con profunda atención, igual que su pequeño hermano. Se corta a un plano medio corto del padre de Kyle, quien prosigue: - (...) no sabrían cómo protegerse a sí mismos. Esas son las ovejas -.

Aquí es menester detenerse a apreciar cómo este discurso del padre de Kyle conecta directamente con el falso dilema moral que se ha planteado con respecto a los hechos en Irak, y le sigue dando respuesta, de forma velada. Claramente es un mensaje dirigido a quienes no compran la narrativa de que los Estados Unidos estaban en Irak para enfrentar el mal. Les recuerda, además, que no saben protegerse de ese mal, el cual podría llegar a sus casas, sin que ellos supieran cómo defenderse si así fuese: ¿Qué sería de ellos si no existiesen esos hombres occidentales y cristianos fuertes, bendecidos con el don de la agresión, que combaten al mal para que no llegue al umbral de sus casas?

De vuelta al desarrollo de la escena: Se corta a un plano más cerrado, de Kyle y su hermano prestando atención, denotando que se están adentrando más en el significado de sus palabras. El padre de Kyle continúa: - Luego, están los depredadores (...). Se corta a un gran general de un patio de colegio, donde se aprecia a la izquierda de cuadro que hay un chico enorme encima de uno pequeño, golpeándolo en medio de una rueda de pescado. Continúa el parlamento del padre de Kyle: - (...) usan la violencia para depredar a los más débiles -. Se corta a un plano medio de varios de los niños que agitan en torno al acto violento. Luego a un plano

medio picado, donde se puede ver de espaldas al agresor y a la víctima, mientras se consuma la golpiza. Se corta a otros niños, uno de los cuales profiere: - ¡Pégale, Jeff! -.. Se pasa ahora al contra-plano del plano posterior de víctima y victimario, y ahora se puede ver que se trata del hermano menor de Kyle, siendo brutalmente golpeado.

El padre de Kyle prosigue, fuera de cuadro: - Y luego están aquellos que (...) -. Se corta de nuevo al plano medio del padre de Kyle, quien continúa, mientras se sirve, con gesto enfático: - (...) han sido bendecidos con el don de la agresión (...) -. Se corta a un plano medio de Kyle, irrumpiendo en la rueda de pescado, su padre prosigue, fuera de cuadro: - (...) y la necesidad imperiosa de defender el rebaño -. Kyle comienza a golpear al agresor, mientras los niños al fondo corean, excitados por la violencia. Se corta a un plano entero del pequeño hermano de Kyle, escapando de la rueda de pescado, la angulación picada acentúa su diminuta dimensión. Corte a un plano medio corto de Kyle golpeando con brutalidad al agresor de su hermano,



*American Sniper Fotograma 7*



*American Sniper Fotograma 8*



*American Sniper Fotograma 9*

mientras su padre prosigue fuera de campo: - Estos hombres son de una casta selecta -. Se corta a un primer plano, contrapicado, del rostro ensangrentado del otrora victimario, ahora agredido por Kyle (pues ya el hermano escapó hace tiempo, con lo cual ya se detuvo la violencia innecesaria, y ahora sólo se está aplicando lo mismo: violencia innecesaria). Se corta a un plano general de la mesa familiar. Ahora se pueden apreciar los rostros de los cuatro, con el padre dominando la composición, pues se encuentra en el punto de interés, enaltecido, como demanda el propósito de la escena, éste prosigue: - Viven para confrontar a los lobos. Ellos son los perros pastores -, dice asintiendo enfáticamente.

Posteriormente, se corta a un contra plano del general. El padre de Kyle dice, mientras se saca el cinturón con gesto amenazante, mirando a su hermano menor: - Ahora... En esta casa no estamos criando a ninguna oveja -. La madre de Kyle mira el gesto, sorprendida y alarmada (De ahí que se opte por este contraplano, para poder ver su rostro). Se corta a un plano detalle de la mano derecha del padre colocando con violencia el cinturón en la mesa, y luego al plano lateral compuesto de los dos hermanos, quienes se sobresaltan y brincan ligeramente en sus asientos. Se vuelve al plano medio corto del padre, quien les espeta: - ¡Y les patearé el trasero si se convierten en un lobo! -.

Se corta a un primer plano frontal de la madre, quien le contiene: - Wayne -. Luego, se corta a un plano medio conjunto lateral de los padres, en el cual Wayne acepta a regañadientes la intervención de la madre. Corte al plano con el que abrió la escena, Wayne les dice a sus hijos: - Pero protegemos a los nuestros -. De vuelta al lateral conjunto de los hermanos, continúa wayne, a Kyle: - Si alguien trata de pelear contigo, o trata de hacerle *bullying* a tu hermanito (...) -. De vuelta al plano medio corto del padre, ahora con referencia de los chicos: - (...) tienes mi permiso para ponerle fin a la cuestión -. De vuelta al plano conjunto de los hermanos, Kyle le dice a su padre: - El chico estaba molestando a Jeff -. De vuelta al plano medio corto del padre, quien clava su mirada en el hermano pequeño, e inquiriere: - ¿Eso es cierto? -. Corte a un primer plano del hermano pequeño, quien responde: - Sí, señor, así fue -. De vuelta al padre quien pregunta a Kyle: - ¿Y tú le pusiste fin? -. De vuelta al plano de los hermanos, Kyle asiente con gesto de orgullo, el ceño fruncido, los ojos clavados con intensidad en su padre. Se puede cortar la testosterona en la mesa con un cuchillo.

Se corta a un plano entero de Kyle ya adulto, de espaldas, en el umbral de un granero, en una clara alusión al género wéstern, siempre presente en la obra de Eastwood por la gran influencia de Sergio Leone y los wésterns spaguetti. En su génesis como luminaria. El padre de Kyle, fuera de cuadro, continúa y sentencia: - Pues entonces ya sabes quién eres (...) -. Se corta al contra plano del granero, mucho más cerrado. En angulación contrapicada, Kyle se aproxima a la cámara, su rostro cubierto por su sombrero de vaquero. Alza la cabeza, dejando ver su rostro, la voz de su padre termina diciendo: - Ya sabes cuál es tu propósito -.

Así culmina la secuencia de presentación. Es muy importante analizar esta última escena y su carga ideológica: Clint Eastwood plantea en esta escena y las dos anteriores, una secuencia de los valores que definen a Kyle y que le son inculcados por su padre. Vale la pena acotar que la madre de Kyle tiene un rol claramente secundario, otro elemento de la cultura propia del arquetipo de la familia conservadora, militar, caucásica y cristiana, que plantea el director. Una mirada sobre la mujer estadounidense que ha estado sometida a un intenso debate en esa sociedad, a partir de los incidentes que suscitaron el movimiento *Me too*, eventos que acontecieron precisamente en el epicentro de esa cultura ultraconservadora y militarista que ensalza el presente film.

Por otro lado, también es importante resaltar el nivel de la violencia en la escena que ocurre en el patio del colegio. La excitación de los niños, la desmesurada dimensión de la agresión de Kyle después de que ya ha dominado al victimario de su hermano menor, golpeándolo repetidamente en el rostro anegado de sangre, en un valor de plano bastante cerrado, lo cual es realmente agresivo. Es casi caricaturesco, de hecho, su hermano menor sale de la rueda de pescado como lo hacen las caricaturas de las nubes de golpizas caóticas. El filme está tan

llevado a los extremos ideológicos de justificar la violencia “preventiva”, que no puede evitar incurrir en estos excesos.

Por otra parte, es fundamental señalar que no es un hecho menor cómo la violencia siempre hace parte de la vida de Kyle, ya sea de forma directa, como lo muestra el inicio del filme en su faceta de francotirador o en la escena aquí analizada; o de forma indirecta, relacionándose con los veteranos a través de las armas, incluso coqueteando con su mujer dentro de la casa con un revolver en la mano, frente a los hijos. En este aspecto se ahondará más en las consideraciones finales.

Ahora bien, entrando de lleno en la alegoría que plantea el padre de Kyle, es importante recordar que al momento de realizar la elipsis que conecta el asesinato del niño iraquí y esta secuencia del *antes* de Kyle, se abre un dilema que va siendo contestado de forma soterrada durante la secuencia, y llegado a este punto, lo que sale de la boca del padre de Kyle, no es otra cosa que una metáfora de esa noción colonial según la cual Estados Unidos es el policía del mundo, haciendo la guerra por todo el globo terráqueo, usando ese “poder de agresión” que menciona el padre de Kyle para “proteger” a las pobres ovejas, de cualquier ente que el Imperialismo Norteamericano decida llamar Lobo, según lo determine su política exterior. En este caso, el lobo es, por supuesto, el pueblo musulmán y el pueblo árabe, puesto que esa es la narrativa que el Departamento de Estado impone al aparato propagandístico en función de su estrategia expansionista en Medio Oriente.

La alegoría expresada por el padre de Kyle, no tiene asidero alguno en el contexto (siempre obviado deliberadamente por razones evidentes) de la Guerra de Irak en su conjunto, y por ende, no posee ninguna fuerza absoluta para los hechos que protagoniza Kyle en Irak. En el cine es tan importante lo que se muestra como lo que no se muestra. En el caso del niño abatido

por Kyle nunca se muestra su parte humana. Es decir, ni siquiera se recurre al consabido recurso de colocar al menos una breve escena que permita al espectador empatizar con él, antes de colocar al muchacho frente a la muerte, para fines de tensión dramática. Aunque sea una toma del muchacho golpeando un balón cuando es llamado por la mujer a salir de la casa, poder percibir en su mirada el dramatismo del momento. Es importante ver a través de esos ojos, cuyo fallecimiento y sus consecuencias, no se muestra en esta escena ni una pizca, resultando el tratamiento cinematográfico de su deceso aún más mezquino que el del ciervo, claramente para no entorpecer la bajada ideológica posterior:

Este niño ha sido empujado a la muerte no por el islam, u otra razón, sino directamente por la decisión de Estados Unidos de invadir militarmente a su país de forma ilegal e inmoral.

Si se incluye el contexto y la mirada del invadido, resulta imposible concluir que Kyle actúa como un perro pastor que defiende a ovejas inermes. Por eso se recurre a grandes artificios ideológicos y semióticos para vestir al lobo de perro pastor, y, por supuesto, a los perros pastores, de lobos. En este sentido, esta escena y la anterior, con la profunda carga religiosa ya mencionada, se trata claramente de un esfuerzo por exculpar a Kyle, el héroe, de cualquier carga de culpa por el homicidio del pequeño en Irak y, con ello, de justificar la invasión ilegal de Irak y la lógica colonial-moderna en su conjunto. De una forma subrepticia y no panfletaria.

En este orden de ideas, es pertinente señalar que se trata de una pieza de propaganda audiovisual cuya eficiencia reside en la capacidad de su creador de construir un relato formalmente bien contado, con una estructura dramática eficiente, un héroe “encantador” y una progresión dramática bien lograda que logra capturar la atención y empatía del espectador y conectarla con Kyle. El sustrato ideológico está en el subtexto, y muchas veces incluso reside en

la omisión. La audiencia se pierde en la diégesis y, al limitar su empatía a Kyle, así lo hace igualmente con su mirada y toda la carga ideológica que ésta contiene.

Sin embargo, la tácita imposibilidad de mostrar la realidad en su totalidad, con su contexto, y la mirada de todos los actores, sin hacer mella en la apología de la invasión ilegal, que plantea el filme, empuja a Eastwood a incurrir en algunos excesos realmente cuestionables. Como la inexistencia de un ápice de belleza en el espacio físico de Iraq, la absoluta caricaturización de la resistencia iraquí a través del excesivo histrionismo de los actores y el tratamiento cinematográfico que a veces raya en el género del terror al presentarlos. La evidente impericia de los combatientes iraquíes, quienes corren a pecho descubierto hacia las balas. Pero sobre todo un elemento: La inexistencia de la sociedad iraquí en el filme. Resulta muy sorprendente la decisión de no mostrar prácticamente ningún aspecto humano de Irak, salvo una breve escena donde hay una cena, pero por supuesto los protagonistas son los invasores y el anfitrión al final resulta ser otro “Lobo”. No hay ni un atisbo de una interacción social cotidiana entre dos personas que no tengan una carga de antagonismo marcada. Sobre esto se profundizará en el análisis final de la película como un todo, pero claramente esta impronta y sus motivos se comienzan a revelar en la secuencia de presentación aquí analizada.

**2do Fragmento:** Está comprendido entre el minuto 26:30 y el 37:10. Comienza en la instancia en la cual Eastwood retorna al punto en el que acontece el asesinato del joven iraquí. Es importante colocar la secuencia en contexto: Antes, se ha contado el ingreso de Kyle a los *Navy Seals*, el entrenamiento militar, característico también de las películas bélicas, con la acostumbrada exaltación al coraje, la determinación y la fiereza de sus integrantes, la camaradería, etc. De igual manera, se ha contado el primer encuentro entre Kyle y su esposa, Taya; el cual sucede en otro lugar común de la cultura conservadora estadounidense: Se conocen

en un bar, un baboso la aborda, ella demuestra que es una mujer de principios al reprenderlo por estar casado, irrumpe Kyle, encantador, ambos se conocen a través de una competencia de tragos, Taya se emborracha. La persistencia de estereotipos como éste en el film, sorprenden, al tratarse de un director que ha demostrado ser un autor de cine potente y con una mirada personal muy ajena a las obviedades.

Luego, se muestra el talento de Kyle como francotirador emerge en su proceso de aprendizaje militar. El amor entre Kyle y Taya crece. Se destaca los eventos del 11 de septiembre de 2001, mostrados en una escena en la cual Kyle y Taya transitan su ritual matutino cuando irrumpe el reporte en la TV con las imágenes de las Torres siendo abatidas. Posteriormente, en otro despliegue de un lugar común de la cultura conservadora estadounidense, se muestra la boda de Kyle y Taya en un bote. Ella en su hermoso vestido de boda blanco, Kyle de esmoquin. Todo acompañado por el único momento del filme donde la música juega un rol. El estado de ánimo trilla en lo cursi es coronado por el llamado a la guerra, el cual irrumpe a manera de brindis por los excitados colegas de Kyle, en la que se resalta el broche de Navy Seals en el pecho del novio, cual placa del sheriff del pueblo. quienes celebran la guerra como un campeonato de fútbol. Kyle y sus compañeros militares son desplegados. Llegan a Irak.

Ahora bien, establecido ya el contexto, es posible proceder al análisis multimodal de la secuencia: Eastwood retorna a la escena de apertura del filme. En el punto en el cual el espectador aprecia el plano general, picado, en cuya composición de diversos niveles se puede apreciar al fondo y con foco blando a los soldados avanzando por la senda con el tanque, en medio de un panorama de destrucción, en la parte inferior del plano, más cerca de cámara y en foco, se aprecia a Kyle y su avistador de espaldas. Una acentuación sonora portentosa toma lugar con la entrada del plano, se trata de un sonido extradiagético de una suerte de cañonazo

modificado, para ser más grave y con más reverberancia. Esto sacude al espectador, conectándolo con la fuerte carga emotiva asociada a este momento determinante de la película.

Después, se corta al mismo plano medio corto antes mostrado de Kyle viendo por la mira de su fusil. De ahí se pasa a la subjetiva de Kyle, recorriendo la edificación con la mirilla del fusil, viendo salir a la mujer y el niño. Se reproduce con exactitud la secuencia como fue mostrada anteriormente en el film hasta el punto del disparo en el cual Eastwood estableció la elipsis que le ha permitido contar el antes de Kyle en una suerte de flash-back prolongado, que opera como ventana subjetiva de la consciencia de Kyle frente al dilema de la situación, dando apertura al dilema moral antes mencionado y la posterior descarga ideológica ya analizada.

Ahora bien, en este punto Eastwood pasa ahora a la subjetiva de Kyle en el momento en el cual el tiro da sobre la humanidad del pequeño iraquí, en un valor un poco más cerrado que el plano americano. El niño, cae abriendo sus brazos y soltando la granada. Se escucha la exhalación de Kyle luego del disparo. Se corta brevemente al plano general del convoy con referencia en la mujer, la cual está de espaldas y desenfocada en un plano medio corto. Se escucha el quejido de la mujer que parece gritar el nombre del pequeño. Un fuerte y seco efecto sonoro habilita el corte donde se muestra en plano general al pequeño cayendo de bruces contra el suelo, en un valor de plano un poco más cerrado que el plano general del ciervo, pero en clara consonancia en la puesta de cámara, la cual refuerza la conexión de estos dos momentos: la primera vez que Kyle mata a un ser vivo y la primera vez que mata a una persona.

Continuando con el análisis pormenorizado de la secuencia: El filme corta a un plano compuesto frontal de Kyle y el avistador. En el cual ambos están desenfocados, pues el foco está clavado en la mira del fusil. Kyle, resolutivo, recarga la recámara del fusil. El efecto sonoro pasa del golpe seco a una suerte de eco dramatizado, que hace las veces del post-disparo. Se corta a un

primer plano lateral compuesto de Kyle y el avistador. Kyle ve por la mirilla, enfocado, mientras el avistador dice con un gesto de fascinación repugnante: -Mierda, eso estuvo retorcido -. Aquí hay que detenerse un instante a valorar que la palabra “gnarly”, que es la que dice el avistador, tiene un uso masivo entre los jóvenes estadounidenses, quienes la utilizan sobre todo en el contexto de los deportes extremos y el *gaming*, para referirse a acrobacias espectaculares y riesgosas y de igual manera, esas jugadas resaltantes que suceden en videojuegos donde un jugador asesina a otro de forma especial o “brutal” (Hartmann; Vorderer, 2010).

En ese sentido, este instante resulta especialmente macabro y ominoso. Se expresa esa suerte de sed de violencia y sangre que es inculcada en los soldados estadounidenses, como lo ha sido en todas las fuerzas militares diseñadas para conquistar y no para defender. Posteriormente, irrumpe una frecuencia alta en el universo sonoro y se corta a la subjetiva de Kyle, donde se aprecia a la mujer corriendo hacia el niño en plano medio. Se vuelve al plano frontal compuesto de Kyle y el avistador, pero esta vez el foco es colocado en ellos, el aliento de Kyle conquista el plano sonoro, ubicando al espectador siempre en la subjetividad de Kyle. Se vuelve a la subjetiva de Kyle, pero esta vez en un valor de plano más abierto, en el cual se puede apreciar a la mujer en cuerpo completo, la cual arriba al cadáver del pequeño.

Llama la atención el brillo del color de la sangre del niño, claramente exacerbada en la post-producción. Se corta a un travelling picado y cerrado, donde se aprecia el cadáver del niño y junto a él la granada, la cual es tomada por la mujer. Se corta a un tilt-up, cuyo punto final es un plano medio frontal de la mujer, la cual alza su brazo derecho con la granada en la mano. La pista sonora está compuesta sólo por frecuencias extradiegéticas y el aliento de Kyle, ambos recursos semióticos hilados para construir la tensión y, como ya se señaló, establecer el punto de vista. Se corta al primer plano lateral de Kyle, quien inspira mientras un travelling-in mete al

espectador en su subjetividad, el instante de contemplar que deberá disparar otra vez. Se corta a un plano medio contrapicado de la mujer en cámara lenta, la cual comienza a arrojar la granada con el rostro pleno de convicción, en lo que constituye quizá el único momento de todo el film en el cual se le da a la resistencia iraquí y a Irak como un todo, un ápice de belleza. La cual es rápidamente disipada por el corte que vuelve al primer plano de Kyle, el cual dispara ya en velocidad normal, el disparo le empuja un poco y atruena de forma ahora diegética. Se corta a un plano americano de la mujer que es abatida por el tiro, en cámara lenta y cae de bruces al piso.

Corte a la subjetiva de Kyle, donde se muestra a la mujer cayendo en plano entero y la granada que ha salido de su brazo viajando por el aire a la izquierda de cuadro. Se pasa a un plano detalle, en contrapicado y cámara lenta, de la granada volando por el aire. Luego a un entero del tanque y los soldados, quienes ven caer la granada frente a ellos y se agachan, en la misma velocidad de cámara, la granada explota entre los gritos de los soldados. Se retorna a la subjetiva de Kyle, la mirilla de su fusil muestra a la mujer cayendo de cara al suelo, su atavío negro le cubre lentamente, por la velocidad utilizada.

Posteriormente, Eastwood corta al plano medio lateral de Kyle, en velocidad normal y con los sonidos de su respiración agitada de vuelta también al terreno naturalista y diegético. Kyle carga otra bala en la recámara con gesto grave. Su avistador, dice, riéndose: - Maldita perra malvada -. Aquí es pertinente detenerse en esta forma tan cruda de presentar el comportamiento psicopático del avistador, lo cual tiene su propia lectura, por cuanto este tramo subsiguiente de la escena utiliza al personaje del avistador como contrapunto para ensalzar la “integridad moral” de Kyle, quien se atribula después del evento. Como ya se ha visto con anterioridad el filme recurre a un tono aparentemente crítico, pero siempre con un fin ulterior, como lo es en este caso

sencillamente mostrar a Kyle como un hombre con integridad moral en medio de un entorno de guerra.

En este orden de ideas, si de verdad se quisiera ahondar en esa carga psicópata presente en el avistador y en tantos soldados americanos en tantas otras guerras de agresión, para construir un discurso verdaderamente autocrítico, entonces habría que comenzar por otorgar valor a las vidas de la mujer y el niño; para lo cual el director tendría que permitirle a la audiencia, aunque sea un atisbo más allá del instante de la acción militar. Pero claramente no interesa mostrar el carácter humano de la resistencia a un invasor ilegal. Pues sólo se ve a estos personajes a través de la mirilla del fusil, desde una perspectiva abiertamente colonial. Aquí cabría preguntarse: ¿Qué sentiría un iraquí que haya atravesado el horror de la invasión estadounidense al ver esta escena en la cual la mujer iraquí es vejada de semejante forma, tanto en el nivel explícito del texto como el más subrepticio del tratamiento cinematográfico caricaturesco?

Ahora bien, continuando con el devenir de la escena. Eastwood corta al general del tanque y los soldados, quienes se levantan con cautela en medio del humo, entre voces de mando. Luego, vuelve sobre el plano medio corto compuesto de Kyle y el avistador, el código gestual de Kyle es de estupefacción frente a lo ocurrido, mientras que el avistador aún sostiene la sonrisa. Entra la radio: - Estupendos disparos. Brutal toma de decisión -. Y otro soldado: - Afirmativo. Buena protección, marines -. Justo sobre estos parlamentos se corta a la subjetiva de Kyle, la cual revela el cuerpo del pequeño en cuerpo completo, un instante muy ominoso que es acompañado en la pista de audio por frecuencias bajas extradiegéticas, en una clara intención narrativa de mostrar el supuesto impacto emocional que esto tiene sobre Kyle, lo cual se hace completamente patente en el plano posterior, puesto que vuelve al compuesto de Kyle y el avistador, el cual le dice a un “horrorizado” Kyle, golpeándolo con la palma de su mano a

manera de congratulación: - Mierda, ¿escuchaste eso hermano? -. A lo que Kyle, en medio de su trance, y con la mirada aún fija en la imagen atroz, responde iracundo: - ¡Quítame las putas manos de encima! -. El avistador reniega, contrariado. Posteriormente, Eastwood corta de vuelta a la subjetiva de Kyle, que sigue fija en el cadáver del pequeño, el plano es acompañado por un efecto de sonido hondo y grave, significando el vahído de Kyle. Vuelve al plano compuesto de Kyle y el avistador, para mostrar que Kyle parece salir del trance, baja la mirada, más presente pero aún contrariado. Exhala profusamente.

Es fundamental detenerse aquí a señalar que más allá de mostrar el arduo camino del héroe de Kyle, esta escena lejos de plantear una carga crítica sustantiva hace una pequeña concesión en el lavado de cara imperial, para procurar la aceptación por parte de la audiencia, de este tipo de tragedias como parte del “plan divino” que los seres ciegos (la audiencia, el común de la gente) no pueden comprender. Y la imposibilidad de juzgar a Kyle quien es un perro pastor está actuando para defender el rebaño y aquello en lo que cree, igual que Pablo en el Libro de los Hechos. Y el cual sufre los designios del plan, pues es un “buen hombre” que no quiere matar niños, pero cuyas acciones encontrarán en la victoria final, la revelación del plan de Dios, lo cual hará que todo haya valido la pena. Se trata de un macabro ejercicio propagandístico, muy sofisticado, que haría sufrir de envidia a Goebbels.

De vuelta al devenir de la secuencia: el sonido de las orugas de un tanque habilita el corte a un plano gran general de una base militar, en un tilt-up picado que muestra al tanque avanzando y la base en movimiento, en medio de la noche. Luego, pasa a un general de la barraca de Kyle, donde se muestra a un compañero leyendo a la izquierda de cuadro y a Kyle entrando, con su equipación a cuestas. La bandera de Texas y la de Estados Unidos son prominentes en el plano. Se corta a un contra-plano. Kyle pregunta: - ¿Dónde están todos? -. Su

compañero, responde: - Aquí andamos es estirándonos la pija hermano, nos tienen entrenando a esos malditos soldados Haji -. (Hay que detenerse a valorar que se trata de la enésima vejación verbal de Irak, su tierra, su gente). Kyle responde, inquisitivo, patriótico: - Hey, ¿y tú por qué no estás ahí afuera? -. Se corta a un plano medio frontal de su compañero, quien mirando su comic de “Punisher”, (un saludo de Eastwood a otro ejercicio propagandístico, hecho por Marvel, para glorificar a sus fuerzas armadas), le dice: - Ando con la mierda floja -. Kyle, el patriota molesto por este soldado holgazán, poco comprometido, le responde: - ¿De qué, de tanto leer comics? -. Éste le responde: - Es una novela gráfica, hay una diferencia -.

Vale la pena resaltar que aquí se pasa de la referencia visual, utilizada como saludo por tantos directores a otras obras, a la directa promoción del producto propagandístico de Marvel. Esto no es un hecho menor, puesto que es un gran ejemplo de cómo el aparato propagandístico del imperialismo norteamericano actúa de forma organizada como parte de la superestructura que soporta el núcleo fuerte del poder: el poder militar y económico.

Continuando con el devenir de la escena, luego de estos breves contrapuntos entre ambos, tratados de forma clásica con plano y contra plano, Kyle coloca su fusil de francotirador en su sitio de descanso y comienza a desvestirse, un hecho aparentemente menor pero que no lo es, por cuanto esto procura significar que suelta su rol de francotirador y deja paso al Kyle-hombre. Lo cual habilita el tono personal que se avecina: Su colega le dice: - Escuché que estuviste encendido hoy. Marc Lee entró hoy y contó que perdiste el virgo -. El plano entero picado del colega sentado en la cama, con gesto pueril pareciera aniarlo, retrotrayendo la escena a esa complicidad entre chicos en un campamento, otro lugar común de la cultura estadounidense, que coloca a la audiencia objetivo del filme en un estado subconsciente de

receptividad. El “compañerito” de Kyle le pregunta con gesto inocente y emocionado: - ¿Es verdad? -.

Posteriormente, Eastwood corta a un plano medio de Kyle sentado en su cama, cerrando el valor de plano para continuar el acercamiento al Kyle-hombre, en cuyo rostro se percibe la atribulación mientras contesta: - Había un muchacho que apenas tenía pelo en las bolas -. Kyle se coloca en posición cabizbaja, y continúa: - La mamá le da una granada (...) -. Eastwood corta a un plano medio más cerrado del rostro del colega, un poco más adulto por la leve turbación que le produce lo que comenta Kyle, quien continúa: - (...) y lo manda a matar marines -. El montaje pasa del plano de uno y otro para mostrar los gestos de turbación de Kyle y de reflexión de su colega. Kyle le dice: - Mano, eso es maldad como nunca antes había visto -. Eastwood elige que Cooper profiera el parlamento de espaldas a su compañero y a cámara, para significar que “el chico fuerte y noble” desea ocultar la supuesta pesadumbre de su rostro. Su colega se incorpora, el tilt up de la cámara acompaña su movimiento mientras se levanta y le dice a Kyle: - Sí hombre, pero tú sabes que ese niño podría haber liquidado como diez marines. ¿Cierto? -. Se corta de vuelta al contraplano del general, para mostrar a Kyle hablando literalmente como un niño regañado, encorvado, mirando al suelo, tocando algo con las manos sin propósito, en consonancia con el tono pueril de campamento infantil en cuya clave discurre la escena: - Sí, pero yo lo maté -. El colega, que arriba a sus espaldas culmina su intervención exculpatoria: - Hiciste tu trabajo, fin de la historia -. Kyle contesta, apesadumbrado: - Sí, es sólo que no imaginaba que la primera vez iba a ser así -.

Esta escena se manifiesta a la perfección la intención de convertir a las Ovejas en Lobos y viceversa, metáfora que transversaliza el filme. Se le confiere el rol de lobo a la que ahora se afirma es la madre del pequeño, lo cual hay que creer de la boca del personaje pues el director, al

negar cualquier vestigio de humanidad, no ha mostrado ninguna acción que permitiese al espectador deducir que se trata de madre e hijo. El pobre Kyle, perro pastor noble que cuida a su rebaño, tiene que sufrir la penuria de matar a un pobre niño porque su madre malvada le ha mandado a la muerte. Este ejercicio falaz omite, por supuesto y como ya se ha mencionado, el contexto de una invasión ilegal y, por ende, inmoral. Si se toma en cuenta ese contexto, queda claro que el Lobo es el que cruza un océano con el ejército más poderoso del mundo para llevar muerte, destrucción y barbarie a otra tierra, bajo pretextos falaces, sólo en procura de extraer recursos naturales y avanzar la estrategia del imperialismo norteamericano en el Medio Oriente.

En este sentido, esta escena no contempla por ningún momento los motivos por los cuales esa mujer y su hijo deciden combatir al invasor. Puesto que el mínimo asomo al derecho de los pueblos a su autodeterminación y a la defensa de la soberanía son diametralmente opuestos a los intereses que persigue esta pieza de propaganda bélica. Además, la escena procura significar que, si algún niño ha fallecido en Irak a manos de las fuerzas invasoras, como lo han hecho ya cientos de miles, es porque ponía en riesgo la vida de los soldados americanos. Se debe señalar un elemento fundamental: No se produce, en toda la película, una sola baja civil iraquí inocente a manos del invasor imperial. A pesar de haber muerto en Irak más de un millón de civiles inocentes como consecuencia de la invasión. Todos vestidos con ropajes de maldad por esta escena y este planteamiento falaz e inmoral, y todos sus asesinos vestidos de hombres y mujeres nobles que defienden el bien. Los lobos vestidos de ovejas inocentes.

Continuando con el devenir de la secuencia: Entra una escena nueva, con un travelling en steady-cam que muestra a un convoy avanzando. El punto final del plano rebela al mismo personaje que recibió a Kyle a su llegada a Irak. El cual camina con gesto de chico malo. Se escucha un disparo a la distancia y el zumbido que produce al impactar en un cuerpo cercano, el

cual cae desde lo alto, asustando a varios soldados, uno de los cuales grita: - ¡Mierda, qué carajo! -. Un plano medio corto, picado, muestra el cadáver en el suelo, ataviado con ropa autóctona iraquí, convenientemente de espaldas, para remover cualquier carga humana, una vez más. El hoyo del disparo en su espalda. Se corta a un plano medio corto del chico malo, su rostro en medio de los fusiles elevados por los soldados nervioso: - Esa era tu cobertura, Einstein. Le puedes agradecer más tarde-. Se corta a un plano medio frontal del personaje, el cual le profiere un saludo a Kyle. El cual es mostrado en un primer plano, mirando concentrado por la mirilla del fusil y poniendo otra bala en la recámara. Se vuelve al plano medio del chico malo, el cual les espeta a los soldados: - ¡A movernos! -. Se corta a un barrido de los rostros jóvenes de los soldados, que avanzan asustados por lo que acaba de suceder.

Posteriormente, en un plano general de la calle irrumpe con violencia un auto azul, se corta a un lateral en plano entero para mostrar la forma agresiva de tomar la curva en dirección al convoy, luego un plano posterior más abierto muestra al auto golpear la acera con violencia, mientras se endereza. Y luego un plano frontal rebela la silueta sin rostro (una vez más) del piloto que maniobra el auto de forma agresiva y para nada conspicua, lo cual resulta ciertamente caricaturesco, pues si alguien va a realizar una acción así, está en su interés pasar desapercibido. Aquí se comienza a establecer una constante que aparece durante todo el filme: la incompetencia de los combatientes iraquíes. Sólo reservada para el antagonista de Kyle, por la necesidad de otorgar cierto valor a las fuerzas antagónicas.

Ahora bien, continuando con la escena, el plano frontal del coche es culminado con la irrupción de un efecto sonoro a manera de golpazo grave, que habilita el corte al primer plano de



*American Sniper Fotograma 13*



*American Sniper Fotograma 14*



*American Sniper Fotograma 15*

Kyle, generando la tensión y anticipación necesarias para lo que viene. Se corta a la subjetiva de Kyle. La mira de su fusil encuentra al vehículo. De ahí se corta a un plano desde dentro del coche, la cámara ubicada en el asiento de atrás permite mostrar que en el asiento del copiloto hay explosivos, y permite ocultar el rostro del ser humano que conduce, en consonancia con esa forma anónima, deshumanizada y terrorífica de mostrar a la resistencia, al islam y al pueblo árabe como un todo.

Luego se corta a un general del convoy, el cabecilla grita: - ¡Contacto! ¡Frente, dispersarse! -. Los soldados toman cobertura a los lados de la calle, una línea se coloca al frente para disparar. Se corta al auto nuevamente, en valor más cerrado, dando progresión al desarrollo y tensión de la escena. Luego, se vuelve al general para mostrar que los soldados comienzan a disparar, se pasa de nuevo al frontal del auto para mostrar los impactos de las balas en el mismo. Se pasa al primer plano de Kyle, el cual dispara. De vuelta al plano posterior del interior del vehículo, donde ahora se aprecia el parabrisas perforado por los tiros, y se ve entrar el tiro de Kyle, que abate al piloto. Un contraplano, mucho más cerrado y picado, muestra la figura humanoide abatida, los lentes enormes y la sombra que le cubre, impiden encontrar un asomo de humanidad en su rostro. Se corta a un plano detalle de la mano del piloto la cual sostiene un detonador envuelto en una camándula. (un masbaha) Todo este tratamiento cinematográfico, persiste en la construcción de esa noción anónima, amenazante y antagónica del islam.

Continuando con la escena: Se corta a un plano entero compuesto con fuga de los soldados, mientras uno ordena el cese al fuego. El auto se detiene. La mano asesina con su camándula se abre, activando el detonador, el auto explota en una secuencia clásica de varios cortes, los soldados se turban, aparece el atisbador nuevamente para ejercer su unidimensional y estereotipado rol de asombrarse con tono de adolescente *cool*, frente a los aciertos de Kyle, cual

chico viendo los juegos extremos. Esta banalización y normalización de la guerra, se hará mucho más patente más adelante, pero está presente durante todo el filme.

Posteriormente, eliminado ya de forma espectacular el enviado por el islam para asesinar a los nobles soldados americanos con el carro bomba, Eastwood corta a un plano detalle de la Biblia en picado, la cual yace junto al fusil de Kyle, 20 segundos después de haber mostrado el elemento religioso musulmán, la camándula, en el carro bomba. Una yuxtaposición de recursos semióticos que va reafirmando y consolidando en la mente del espectador el ideario ideológico expresado en la secuencia de presentación, ya analizada. Una forma muy clara de mostrar la oposición: cristianos/musulmanes; buenos/malos; civilizado/salvaje; sujeto/objeto; colonizador/colonizado.

Continuando con la escena, la cámara tiltea hacia arriba para mostrar a Kyle, el cual está acostándose boca abajo y toma sus binóculos para atisbar desde su madriguera de francotirador. Se corta a su subjetiva: la mirilla del fusil recorre el entorno, rebelando un tendedero de ropa y una mujer de espaldas (una constante durante todo el filme, que en esta secuencia se hará patente), la impronta de arte ya analizada, presente en todo momento: la paleta de colores siempre fría, lo cual es particularmente palpable en la deliberada elección de las piezas de ropa del tendedero. Luego, se corta a un detalle de la culata del fusil mientras Kyle la calza en su hombro, en clara señal de que se dispone a disparar en lo sucesivo. Irrumpen las mismas frecuencias extradiegéticas de corte tétrico y tensionante.

Se pasa a un primerísimo primer plano lateral de Kyle, colocando su mejilla en el fusil. Luego, a su subjetiva: la mirilla del fusil muestra un pedazo de calle derruida, arriba una figura masculina, de espaldas. Se agacha en el suelo con una mochila. Tanto la ubicación de la cámara como la disposición del cabello del actor impiden ver el rostro del personaje, continuando con

esta impronta de deshumanización y anonimato, de negación absoluta a la otredad. El hombre comienza a remover tierra del suelo, colocando la mochila a un lado. Se corta al mismo plano de Kyle, pero en primerísimo primer plano, Kyle ajusta la mirilla del fusil. Se vuelve a la subjetiva de la mirilla, donde el foco aclara la imagen del hombre, mostrando que está sacando un proyectil de la mochila. Se corta a un primer plano de Kyle, con angulación un poco menos lateral o más frontal, que permite percibir la tensión en el rostro del francotirador. Se vuelve a la subjetiva de la mirilla, donde se aprecia que el joven comienza a poner el proyectil en el suelo cuando es abatido por un disparo de Kyle. Se vuelve al primer plano de Kyle, el cual pasa su mano por su frente, mitigando la carga emocional para permanecer enfocado.

Posteriormente, se vuelve a la mirilla del fusil, la cual recorre el mismo decorado ruinoso, luego de vuelta a Kyle en el mismo valor de plano anterior, pero con la cámara puesta al lado opuesto del fusil, lo cual, junto a la irrupción de las frecuencias extradiegéticas construyen un enrarecimiento que expresa la ofuscación de Kyle. Se pasa a la subjetiva de la mirilla, la cual revela a un combatiente iraquí en plano entero, que se abre paso por la calle, nuevamente de espaldas, y es abatido por Kyle, cayendo de bruces al piso. Se corta al primer plano lateral de Kyle, el cual relaja su posición un instante para bajar la cabeza y proferir un quejido. Para luego, carraspear, inspirar hondamente e incorporarse nuevamente, colocando su mejilla en el fusil y su mirada en la mirilla. Se corta a un plano entero, picado, de Kyle en su posición, con el hoyo por donde apunta conquistando el punto de interés del encuadre por contraste lumínico con el resto del cuadro, oscuro y lúgubre. La temperatura color de la imagen cambia, significando el paso del día a la noche. Irrumpen sonidos extradiegéticos tétricos, mezclados con voces árabes, en una conjunción de recursos semióticos que construyen una atmósfera propia del género terror, reforzando la asociación entre el universo Irak, islam, mundo árabe; y el miedo.

Luego se corta a un primer plano de Kyle y su fusil, bañado por luz de luna. La subjetiva de su fusil recorre la calle y encuentra dos perros. Los cánticos árabes ganan preminencia en el plano sonoro. Se corta a un primerísimo primer plano de Kyle, quien atisba con gran tensión en su rostro. Se pasa a la subjetiva de Kyle, la mira del fusil muestra a dos mujeres que caminan sosteniendo tobos y vestidas ambas con chador oscuro. Se corta a un plano medio de Kyle y entero del fusil, la punta del cual está prácticamente pegada a la cámara. Kyle hace un par de gestos que denotan que está valorando el entorno con anticipación. Se corta a un plano general picado, que muestra a un convoy estadounidense abriéndose paso por la noche, bajo la luz de la luna y del fuego de las palmeras incendiadas (ni siquiera la flora sale indemne de las invasiones “liberadoras” de los perros pastores justicieros). Se corta a un plano entero de un nativo que está sentado en una puerta y se apresura a levantarse y abrir la pesada puerta cuando aparece una figura con un arma, se trata del francotirador antagonista de Kyle. El guardia abre la puerta y el francotirador entra, no sin antes mirar a los lados.

A continuación, se corta a un plano general a altura normal, de los soldados del convoy avanzando en la noche, los cánticos árabes vuelven a asumir preminencia en el plano sonoro. Luego, se pasa a un plano medio contrapicado de un soldado auscultando las alturas con su fusil, con considerable tensión corporal. Se va generando un clima de anticipación. Los cánticos conquistan por completo el plano sonoro para presentar el plano picado de la sombra del fusil del francotirador iraquí, en un plano que pareciese sacado del expresionismo alemán, continuando en la aplicación de códigos propios del género terror, para presentar a la resistencia iraquí.

Posteriormente, se pasa al plano entero de un soldado que encabeza el convoy y dice a su tropa: - ¡Ojos en las azoteas! ¡Los ojos puestos ahí! -. Se pasa a un plano picado compuesto de varios soldados avanzando, apuntando a las azoteas, mientras se aproximan a una puerta, a la

cual uno de los soldados le propina un golpe con un mazo metálico. El golpe diegético es mezclado con un efecto sonoro de una suerte de disparo llevado a frecuencias bajas, mezclado con frecuencias muy altas y perturbantes en segundo plano, lo cual genera un impacto de exaltación en el espectador y anticipa la aparición del francotirador iraquí en un plano posterior medio a altura normal, la cámara panea para mostrar cómo apunta su fusil a través de una ventana. Luego, se corta a su subjetiva: la mira del fusil revela a los soldados avanzando por un trecho entre dos coberturas. Se vuelve por un instante al plano medio del francotirador e irrumpe un efecto sonoro iterado y grave que ya plantea como inminente la acción a suceder: un efecto sonoro iterado contrasta con la forma siempre acompasada, fría y hasta renuente de Kyle, ahondando nuevamente en la exaltación de lo propio y menosprecio de la otredad, de forma inferiorizada.

El plano subjetivo del francotirador iraquí muestra al soldado estadounidense cayendo abatido a través de la mira. Se corta a un primer plano lateral del francotirador iraquí, el cántico árabe vuelve a tener absoluto protagonismo en el plano sonoro, afianzando la asociación de ideas mundo árabe y amenaza. De vuelta a la subjetiva, se ve al soldado estadounidense siendo retirado a cubierto por un compañero. Se corta al primer plano lateral del antagonista para mostrar el gesto de gratificación acompasada pero palpable que le produce su acierto, luego se retira de la zona oscura donde está agazapado, por un pasillo iluminado, donde una vez más se hace palpable la impronta de fotografía, pues la precariedad es palpable y no despunta ningún elemento cálido, las paredes azules manchadas de color marrón. Irrumpe fuera de campo una comunicación radial estadounidense que dice: - Francotirador enemigo, localizado. Grilla aproximada: quebec...-. Esto habilita el corte a un primerísimo primer plano de Kyle apuntando

y ajustando su mira, y luego relajando su posición un instante, bajando la cabeza, para descansar un poco.

Eastwood corta a un plano general del amanecer de la ciudad iraquí, entre una columna de humo profusa y oscura, se pueden ver helicópteros que vuelan a lo lejos, el disco dorado domina por completo el encuadre, el sonido de los helicópteros conquista el plano sonoro. Se trata de una elipsis, después de la cual se para a un plano medio de Mark, el cual entra por una puerta, de día, profiere un gesto de desagrado y dice, mirando hacia abajo: - Huele a orine aquí -. Se pasa a su subjetiva: un plano picado del orine en el piso, que luego es seguido paneado a la derecha para mostrar a Kyle de espaldas, mientras prosigue: - Nos cubriste el trasero ahí afuera, hermano, unos tiros jugados -. Kyle responde: - Ahh, mierda... Fueron limpios ¿cierto? -.

Aquí hay que detenerse a señalar que se trata del enésimo esfuerzo de Eastwood por mostrar la supuesta contención, equilibrio y ética en el empleo de la fuerza por parte de una fuerza invasora que asesinó a más de un millón de civiles, y dejó tras de sí miles de casos de tortura y abuso sexual sufridos por la población civil.

Ahora bien, continuando con la escena: Después de recibir otra absolución de boca de su colega de armas, Kyle se gira, y frontal a cámara en valor medio, le dice: - ¡Puto francotirador, se nos metió hasta la cocina! -. Se corta al plano medio de Marc que le responde: - Sí, ya le apreté las tuercas a la seguridad, no volverá a pasar -. Se corta a un plano medio de Kyle levantándose, el cual dice: - Sí, más vale que no vuelva pasar. Hay un punto caliente, a unos 400 metros -. Kyle recoge sus cosas mientras prosigue: - Voy a ir a escribir mi declaración de tirador -. Se corta al plano medio corto de Marc, quien le pregunta con gesto de fan: - ¿A cuántos te echaste? -. Se pasa a un plano más cerrado de Kyle, quien le responde, sin mirarle, arreglando sus cosas, impasible: - A seis, no bueno miento, a ocho. Pero se llevaron arrastrados a dos -. Se

pasa al mismo encuadre de Marc, pero en primer plano, el cual se seca el sudor de la frente, incrédulo, mientras le dice: - ¿Te echaste a seis? -. Se corta a un plano medio de Kyle, quien ya ha recogido sus cosas y se dispone a salir, por lo cual queda cara a cara con Marc: - Sí ¿Por qué? ¿Qué pasa? -. La cámara panea, siguiendo la salida de Kyle, y mostrando la silueta de Marc mientras le responde: - Nada, sólo que llevas más que todos los demás francotiradores juntos -. Kyle, responde: - Sí, pero le dieron a uno de los nuestros -. Se corta a un plano medio corto de Marc que le dice: - No le puedes disparar a lo que no puedes ver -. Se vuelva a la toma anterior, pasa mostrar a Kyle saliendo del recinto, habilitando el corte a la próxima escena. Aquí vale la pena detenerse a valorar la forma tan forzada con la cual el director busca plantear a Kyle como un hombre íntegro, humilde, comprometido. Es impensable, en el mundo real, que un hombre de guerra reciba semejante felicitación en un entorno consabidamente competitivo y plagado de testosterona, y profiera una respuesta tan casta, pura, impoluta.

En este orden de ideas, es fundamental recordar que la película es un homenaje a un ‘héroe’ de guerra estadounidense, Chris Kyle, con lo cual esta forma de plantear a Kyle siempre desde la castidad, la pureza de principios, etc., no es una absolución sólo de ese personaje sino de las fuerzas armadas de las cuales es un referente. Esta es una consideración muy importante, especialmente cuando se valoran escenas como la que viene a continuación:

La luz naturalista, el blanco impoluto de las paredes, la vuelta de los colores, saca de nuevo a la narrativa del universo Irak, como lo plantea el director, y retornar al universo Estados Unidos, pues se corta a un plano picado con referencia del hombro de Kyle, de una oficina de la base militar, donde un oficial está sentado en la silla de su escritorio, y detrás de él otro soldado, está apoyado de un pequeño mueble, ambos mirando a Kyle con gesto inquisitivo y grave, mientras el oficial continúa el parlamento que ya ha comenzado a discurrir en el plano de la

salida de Kyle de la escena anterior, para habilitar el corte: - Su esposa dice que lo que llevaba encima era un Corán -. Se corta a un plano medio de Kyle, quien responde, vehemente: - Mira, yo no sé cómo se ve un Corán. Pero te puedo decir lo que sí llevaba. Era de metal, disparaba calibre 7.62, y se veía igual que un AK 47. Así que díganme ustedes que es lo que llevaba. -. Se corta a un plano más cerrado del oficial, siempre picado, para empequeñecerlo, el cual queda desarmado frente al “inapelable” argumento de Kyle, a cuyo plano medio corto, siempre contrapicado, para ensalzarlo, se vuelve para verlo partir con total impunidad sin que el “investigador” persista de ninguna manera. Se corta a un último plano conjunto de ambos oficiales, cuyo código actoral pasa de la vehemencia a la completa sumisión, pareciendo dos cachorritos regañados por el perro pastor.

Aquí el esfuerzo absolutivo de Easwood llega a niveles que rozan con lo grotesco. En primer lugar, se denota la preocupación intensa, la indignación y el carácter inquisitivo de los dos oficiales, paladines de la justicia, vigilantes de que sus soldados no cometan excesos en territorio iraquí. Su imparcialidad apasionada les empuja a presionar sin miramientos al “héroe” de guerra más grande de su nación, y quedan afectados cuando éste les deja desarmados con sólo echar por tierra la versión de la viuda, aniquilando de un soplido la supuesta investigación, los rostros de ambos sumidos en supuesta angustia. Este tipo de narración deja ver sus fallas, lo que resulta incongruente.

En segundo lugar, resulta ampliamente revelador cómo el relato de la posible injusticia que pertenece a la viuda del fallecido es contado sin embargo por boca del invasor.

Evidentemente, Eastwood no tiene ningún interés en mostrar el lado humano de la víctima que denuncia el asesinato ilegal de su ser querido. Mostrar el dolor de las mujeres iraquíes que han perdido a seres amados inocentes a manos de la invasión estaría en dirección diametralmente

opuesta a la premisa filosófica del filme. Lo que sí interesa es hacer ver que ese tipo de acusaciones son falaces, pues aquellos iraquíes que reclaman que sus seres amados han sido asesinados sin motivo por las fuerzas de ocupación son sólo encubridores de la verdad, que intentan ocultar los hechos punibles de sus allegados. Como queda en evidencia en esta escena, el familiar dolido es invisible, sin voz ni rostro, acusa vilmente al héroe impoluto y casto, de tomar una vida injustamente.

Uno de los elementos fundamentales de la propaganda de guerra de los Estados Unidos es, por supuesto, la banalización y normalización de algo tan terrible como lo es la guerra. Esto se hace a través de videojuegos, superhéroes, películas, juguetes, etc. Si la población percibe a la guerra como algo normal y natural, entonces no habrá disenso frente al estado de guerra permanente que mantiene Estados Unidos como política de Estado, y la carga impositiva que las guerras demandan de los bolsillos de los contribuyentes. Esto se hace especialmente patente en esta parte final del fragmento elegido para su análisis:

Justo después de la escena donde es desestimada de forma absolutamente forzada cualquier posibilidad de exceso militar por parte de Kyle, se corta a un plano general del comedor de la base militar. La cámara hace un ligero travelling a la derecha para mostrar a Kyle, llegando a escena con su bandeja de comida. Su compañero de barraca, con quien compartió escena antes, se monta en una mesa: - Aquí viene... aquí viene... Señoras y genitales (*juego de palabras en inglés con la palabra gentlemen y genitlas*) ¡Escuchen! Tenemos a una leyenda entre nosotros -. Comienza a aplaudir y prosigue: - Una ronda de aplausos para la leyenda -.

Todos los soldados en el comedor comienzan a aplaudir, mientras su compañero le continúa ensalzando: - Eso es, qué orgullosos estamos de ti, allá en casa, muchacho -. Eastwood corta a un plano medio frontal del compañero, quien aplaude henchido de orgullo. Se corta a un

plano medio corto de Kyle quien recibe el gesto con seriedad irónica, los lentes oscuros que lleva puestos ayudan al director a ocultar su emoción, mientras se aproxima a su compañero, quien continúa, jocosamente, haciendo un juego de palabras que traducido perdería su esencia, pues juega con la palabra “blow”, que tiene muchas significaciones en inglés, como golpe, pero también se utiliza para hacer referencia a la carga vital de un hombre, o el acto de felación. Básicamente, su compañero bromea con la cifra mortal de Kyle y chistes de índole sexual. Eventualmente, se muestra en plano conjunto a ambos, Kyle de espaldas, el cual interrumpe a su compañero lanzándole una lechuga en la cara, el cual reacciona “graciosamente”, maldiciendo, mientras se pasa a un plano medio conjunto de varios soldados riendo la gracia.

Luego, se pasa al general del comedor donde se aprecia cómo Kyle termina de lanzar la comida encima de su “jocosamente” compañero, mientras los presentes reaccionan con asombro y risas. Luego, se corta a un plano medio corto de Kyle, sentándose en la mesa, sonreído, entre carcajadas, su compañero le dice fuera de campo: - Demonios, hombre. ¿Qué quieres? ¿Una pelea de comida?... Vamos, mierda -. Kyle, ya sin los lentes, dejando de ver su gesto sonreído y de humilde incomodidad, le dice: - Es la única manera de mantenerte callado -. Otra vez, el casto Kyle rehúye de las felicitaciones, a pesar de que Chris Kyle, el hombre que inspiró el filme, escribió unas memorias vanagloriándose de todos sus logros militares, incluso incurriendo en excesos y falsedades que han sido disputadas por miembros de las propias fuerzas armadas de Estados Unidos. Fueron estas memorias las que precisamente inspiraron el filme.

Esta escena, además de persistir en la promoción de una imagen de integridad ética y moral de Kyle y las fuerzas armadas que representa, también procura llevar lo grotesco de una guerra ilegal al terreno de lo baladí. Se crea una puesta en escena que se vincula directamente con la dinámica social del secundario en los Estados Unidos, apareciendo otro elemento cultural

propio de los Estados Unidos y que expresa su cosmovisión imperialista: la guerra de comida. Algo impensable en otras latitudes. Con esto, Eastwood, coloca la terrible cifra de bajas de Kyle en un contexto “inofensivo”, “Jocoso”, y directamente asociado con la cultura y experiencia de vida de la audiencia. Se trata de la banalización de la guerra. Lo cual adquiere un cariz especialmente oscuro cuando se trata de una guerra ilegal, motivada por intereses económicos, por el ansia expansionista del Imperialismo norteamericano como encarnación de la colonialidad del poder.

Esta forma macabra de banalizar y normalizar la invasión y destrucción militar de una nación soberana adquiere un matiz especialmente grotesco en la siguiente escena: Se corta a un barrido en detalle del fusil de Kyle, mientras se escucha fuera de cuadro la voz de su esposa: - Entonces ¿Ya has matado a alguien? - . El paneo de la cámara arriba a plano medio de Kyle, mostrando que está en su guarida de francotirador. Éste contesta, de forma jocosa, mientras prosigue su ritual preparativo: - Esa no es forma de empezar una llamada a casa -. Se corta a un plano entero de Taya, sentada en una poltrona, con un embarazo bastante desarrollado, sostiene el teléfono y le dice, tocando su barriga: - No te pongas raro conmigo. Quiero que me lo cuentes todo -. Se vuelve al plano anterior de Kyle, quien responde: - Bueno, hay ciertas cosas que no se pueden hablar por teléfono -. Kyle termina de ajustar su mira y apunta. Se corta a un plano general de la sala donde está Taya, revelando un televisor donde discurren informes de CNN sobre la guerra, y una cuna sin armar. Taya le dice, (en lo que constituye un parlamento explicativo e innecesario que menosprecia la inteligencia de la audiencia, la cual ya le ha visto el vientre; y que no tendría lugar en una interacción orgánica entre los personajes): - Okey, me embarazaste ¿cierto? -. Luego, continúa: -Y estoy sentada aquí, sola, literalmente armando cunas (...)-. Eastwood corta a un plano medio corto de Taya para ver su rostro invadido por el llanto a

punto de romper, mientras continúa: - (...) ¿y no puedes hablar conmigo? ¿Ese es tu gran plan? -. Se corta al plano de Kyle, quien se quita los lentes, y atista por la mira. Se pasa a su subjetiva: la mira muestra dos nativos caminando por la calle, y en este momento Taya lanza una pregunta que pareciera más adecuada para un caso en el que Kyle estuviese jugando a los bolos con sus amigos, que al hecho de estar en medio de una guerra: - ¿Ustedes ya casi terminan por allá? -.

Posteriormente, se corta al primer plano de Kyle y su fusil. El francotirador baja su mirada, con sonrisa pícara y le dice a Taya: - No puedo dejar de pensar en el conjuntico rosado que te pusiste en nuestra luna de miel -. Se corta a un primer plano escorado de Taya, quien se ríe con picardía y responde: - Se llama baby doll -. Ambos ríen y la voz de Kyle afirma fuera de campo: - Sí, sí... -. Se vuelve al plano de Taya la cual dice: - Y ¿Tres días?... Tres días no cuentan como una luna de miel -. Se vuelve al plano de Kyle, quien está apuntando a través de la mira del fusil, mientras continúa la “jocosa” conversación con su esposa, mirando un instante hacia abajo: - Sabes... Esos fueron tres días muy buenos -. Se corta a un plano medio frontal de Taya, quien profiere una risa melancólica y luego de vuelta a Kyle quien igualmente comparte el silencio melancólico que nace entre ambos, con la mirada clavada en el piso. Kyle vuelve a atisbar por la mira del fusil y le dice: - Te extraño terriblemente -. La voz de Taya dice, fuera de campo: - Yo también te extraño -.

Luego, se corta al primer plano escorado de Taya, cuyo gesto deviene en sutilmente erótico al preguntarle a su esposo: - Hey, ¿quieres que te hable sucio? -. La voz de Kyle responde fuera de campo: - Sí -. Tana sonrío, la voz fuera de campo de Kyle prosigue: - Espera, espera un momento -. Se corta de nuevo al plano de Kyle quien mira al teléfono satelital, como valorando la situación, y tomando el teléfono con una mano y el fusil con la otra, prosigue riendo: - Pero tengo un teléfono en una mano y un fusil en la otra, no sé qué voy a poder hacer -.

Aquí merece la pena detenerse a contemplar la forma en la que Eastwood banaliza la guerra y trata de humanizar a sus personajes centrales. Pareciera que la guerra fuese un juego y Kyle un adolescente jugando. Carcajeándose con su compañera, teniendo una conversación plena de lugares comunes, poniéndose cachondos, todo mientras Kyle está atisbando por la mira de un arma que mató a más de cien iraquíes, lo cual es insignificante cuando insinúa que no puede masturbarse porque tiene el teléfono en una mano y el fusil en la otra. Sólo el comienzo de la escena, cuando Taya le pregunta que, si ya ha matado a alguien, con la ligereza con la que alguien pregunta a su pareja si ya ha comprado el pan, ya resulta nefasto. Lo cual sólo empeora cuando le pregunta si “ya han terminado por allá”, de nuevo como quien pregunta algo trivial. Además, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, la verosimilitud de la escena es esquelética, lo cual en parte se explica por la manera en la que se fuerza la impronta filosófica del autor, lo cual le empuja incluso a atropellar a sus personajes, imponiéndoles una situación tan inorgánica que sus acciones y parlamentos devienen en inverosímiles, además de la carga de lugares comunes y cursilería que ya de por sí resulta pobre dramáticamente en cualquier contexto, pero que en este ejercicio de banalización de la guerra resulta particularmente estridente.

Continuando con el devenir de la escena: Se corta a un primer plano de Taya quien le responde con una amplia sonrisa: - Bueno vas a tener que decidir qué es más importante, cariño - . Se corta a un primerísimo primer plano de Kyle para recoger el gesto pleno de complicidad y jocosidad, mientras éste le dice a Taya: - Ay, eres una preñadita cachonda -. La voz fuera de campo de Taya responde: - Gorda y cachonda... Es jodidamente asqueroso -. Kyle se carcajea, mirando a través de la mira de su fusil, y le dice: - Podrías pesar trecientas libras y yo igual te lo haría -. Se corta a un plano medio de Taya con un ligero paneo que acentúa su cambio de código

emocional, pues el llanto asalta su rostro, mientras le contesta con ironía y clara melancolía: - Qué romántico -. La voz de Kyle fuera de campo inquiriere: - ¿Cómo está mi pequeño? -. Taya responde: - Nadie ha dicho que sea un varón -. Taya inspira hondamente. Se corta al primer plano de Kyle quien está apuntando con su fusil, mientras le dice: - No puedo esperar a ver cómo vas a ser con él -. La voz fuera de campo de Taya pregunta: ¿Cómo lo sabes? El gesto en el rostro de Kyle se torna tenso. Se corta a su subjetiva: la mira del fusil muestra a un motorizado avanzando en plano entero. Se vuelve al primer plano de Kyle quien responde: - Yo simplemente lo sé. Lo puedo sentir -. La cámara panea ligeramente. Se corta al primer plano de Taya quien le dice, con el gesto dominado por la angustia: - Espero que tengas razón -. La voz fuera de campo de Kyle le dice: - Bebé, la tengo -.

En este momento se corta a un plano entero del televisor en una suerte de subjetiva de Taya. La pantalla muestra un reporte de CNN de las cifras de bajas sufridas por el ejército estadounidense en Irak. Esto no es un detalle menor, aquí caben varias consideraciones: En primer lugar, sólo se visibiliza el relato del invasor. En perfecta consonancia con la lógica colonial que transversaliza al filme, la verdad del invadido es ocultada e invisibilizada. Lo cual no sorprende, pues las cifras de bajas iraquíes, civiles y militares son infinitamente superiores, por factores de más de 1000 a 1. Mostrar esa parte de la guerra no interesa al autor del filme, pues va en directa contradicción con las intenciones propagandísticas de este producto audiovisual. En segundo lugar, a pesar de mostrar aquí números grandes de bajas en el ejército estadounidense, esto no es reflejado en el filme. Sólo concediendo terreno en este sentido al personaje antagónico de Kyle, el francotirador rival, sólo por fines dramáticos, pues sin fuerzas antagónicas no hay protagonista. Aunque Mustafá no tenga una sola línea en toda la película. Es un ser sin habla, sin sentimientos, sin ideas, solo es expresión de la pura maldad.

Continuando: Se corta a un plano medio corto de Taya, quien está viendo la imagen en el televisor. Se incorpora y dice con otro tono, ahora serio: - Hey, ¿tu padre ya se puso en contacto contigo? -. La voz fuera de campo de Kyle responde: - No, no he revisado mis correos electrónicos -. Taya frunce el ceño y se lleva la mano a la frente: - ¡Mierda! Okey, necesitas colgar y llamarlo, ¿Está bien? -. La voz fuera de campo de Kyle responde: - ¿Por qué?, ¿Qué pasa? -. Taya le dice, contrariada - Carajo soy tan egoísta, no estaba ni pensando -. Se corta al primer plano de Kyle y su fusil. Kyle pregunta con preocupación, cabizbajo: - Taya, ¿Qué pasa? -. Se vuelve al primer plano de Taya quien aprieta su ceño con la yema de sus dedos, sus ojos cerrados, la voz fuera de campo insiste: - ¿Qué pasó? -. Taya levanta su mirada con resignación y le responde: - Tu hermano menor se desplegó -. Se vuelve al primer plano de Kyle, quien dice, incrédulo: ¿Qué? ¿Qué pasó con el curso de paracaidistas? -. Se corta al primer plano de Taya, quien responde con los ojos cerrados: - No, no logró ingresar. Sólo... cuelga y llama a tu padre ¿Sí? -. De vuelta al primer plano de Kyle quien pregunta alarmado: - ¿A qué te refieres? ¿Desplegado a dónde? ¿Dónde está? -. Irrumpe sonido de helicópteros en la banda sonora y la cámara hace un ligero travelling-in de Kyle para recoger la contrariedad de su rostro, mientras la voz en off de Taya reafirma sus temores: - Allá. Va en camino a Irak. Lo siento, cariño-. El punto final del plano es un primerísimo primer plano de Kyle, preocupado.

De este último plano de la escena, se pasa por corte directo a un plano de una ejecución por degollamiento de un prisionero de guerra estadounidense a manos del extremismo islamista, una yuxtaposición justificada dramáticamente por cuanto es la materialización de los peores miedos de Kyle con respecto a su hermano, y que le permite al autor retomar la ruta principal del film luego de esta tangente, continuando la construcción de la narrativa islamofóbica, pintando al

“Lobo” necesario para la justificación de la política exterior de Estados Unidos en Medio Oriente.

**3er Fragmento:** Este fragmento va desde el minuto 41:00 al 50:00 del filme. En esta secuencia, se muestran gran cantidad de recursos semióticos de interés para el análisis multimodal, por cuanto poseen una gran carga ideológica colonial y racista, especialmente en lo que atañe a la construcción del enemigo o “Lobo” necesario para el ejercicio apologista de la guerra de invasión a Irak que realiza la película.

El contexto de la escena es el siguiente: se trata de un proceso de allanamientos casa por casa con el fin de dar con el paradero de Al-Zarkawi, un alto miembro de la resistencia, responsable por la imagen de degollamiento aludida al final de la secuencia anterior; y allegado a Osama Bin Laden. El valiente Kyle, ha decidido dejar su puesto de francotirador y bajar a hacer el casa a casa con los otros marines. La secuencia toma lugar cuando Kyle, después de recibir múltiples felicitaciones por su prolongada lista de bajas iraquíes, asume, por supuesto, el liderazgo del allanamiento con la anuencia de sus colegas de armas. Kyle da la señal y la puerta es derribada de un mazazo:

Un plano entero del umbral de la casa revela en un travelling-in hecho en steady cam a Kyle irrumpiendo en la vivienda, apuntando con su enorme fusil, lo que es acompañado por el sonido diegético del mazazo, acompañado por una frecuencia extradiegética puesta a manera de acento dramático. La cámara se queda con Kyle, quien apunta al interior de la vivienda, mientras sus colegas de armas se abren paso al interior. Irrumpe la voz de un niño, fuera de campo: - ¡No! -. Kyle, apunta en su dirección y grita de forma muy vehemente: - ¡Al suelo! ¡Al suelo ahora mismo! -. Se corta a un plano americano compuesto, frontal de Kyle y posterior del niño, el cual ha entrado por la derecha de cuadro. La imagen es de una violencia visual terrible, la angulación

contrapicada del plano hace especialmente opresiva la imagen de Kyle apuntando su enorme fusil a un pequeño niño que está en su casa, sin hacerle daño a nadie.

En este sentido, es importante señalar que esta imagen tan perturbadora y shockeante para el espectador es de una intención tan deliberada por parte de Eastwood, que se ha hecho una puesta de cámara sólo para conseguir el efecto visual de este plano, cuidadosamente colocado dentro de los cánones de la ley de los 30 grados, con respecto del plano anterior, para evitar el jump-cut y permitir que el montaje discurra de forma aparentemente invisible, al mejor estilo de Griffith; pero revelando, al hacer el análisis detallado, la absoluta intención del director del film de resolver de esta forma deliberada la escena.



*American Sniper Fotograma 16, 17 y 18*

Aquí se vuelve a hacer una concesión de la cruda realidad, que pareciera abrir espacio a la autocrítica imperialista, pero ya se verá cómo, por el contrario, se trata de la normalización de la violencia imperial, la cual no sólo será justificada, sino minimizada frente a la caricaturesca personificación del mal, adosada a la resistencia; lo cual devendrá en la exaltación del heroísmo de Kyle y lo que representa, en otro ejercicio maquiavélico de propaganda sofisticada:

Volviendo al devenir de la secuencia: se corta a un plano medio y picado del Sheik Al-obeidi, quien corre desesperado hacia el niño, mientras Kyle continúa gritando agresivamente al pequeño que se tire al piso, fuera de campo. Se corta a un general de los soldados, que ya han entrado a casa uno de ellos empuja al niño, y luego se vuelve al plano del Sheik, quien se ha acercado a cámara, por lo cual está ahora en un plano medio-corto, gritando en un inglés muy

precario: - El no entender -. Recibiendo, al hacerlo un puñetazo en el pómulo, por parte de un soldado. Se corta al contraplano de esta acción, continuando la impronta del montaje invisible, en el cual se aprecia en valor general a los soldados. Kyle, apuntando al hombre con su rifle, mientras el Sheik cae abatido por el violento e innecesario golpazo que acaba de recibir, en otro despliegue de violencia, incluso innecesaria, que conforma parte de la evidente estrategia de Eastwood de normalizar la violencia imperialista y hacerla parecer inofensiva frente a los posteriores hechos dantescos endilgados por supuesto a los antagonistas.

Mientras el Sheik cae abatido por el golpe, Kyle le grita: - ¿Por qué está aquí? -.

Irrumpen, fuera de campo, los gritos de las mujeres del hogar, aterrorizadas frente a la incursión violenta. Se corta a un plano medio corto y picado del Sheik, cuyo rostro visiblemente herido y aterrado, es presionado contra un mueble por el soldado que lo ha golpeado y reducido, mientras Kyle le pregunta, fuera de campo: - Se supone que debían haber evacuado. ¿Por qué están aquí? El Sheik, es levantado por el soldado, se gira y dice prácticamente a cámara: - Yo soy el Sheik Al-obeidi -. Se corta a un plano medio frontal de Kyle, quien responde con tono peyorativo: - ¿El Sheik al qué mierda? ¿Quién? carajo eres tú? -. El Sheik responde, fuera de campo: - ¡Esta mi casa! ¡Yo quedarme! -. Se corta a un plano medio casi entero del Sheik, con angulación picada, a mitad del parlamento. Su mirada intensa denota hidalguía, mientras es manipulado por el soldado que le ha reducido, cual si se tratase de un saco de papas. La voz de Kyle responde al gesto desafiante, fuera de campo: - ¡Me sabe a mierda si esta es tu casa! ¡Esta es una zona de guerra, señor! -. El sheik dirige su mirada al pequeño, y grita desesperado: - ¡Señor, por favor! -. El niño es puesto a su lado, siendo manipulado igualmente, como si se tratase de una cosa.

El sheik, abrazado al niño aterrorizado, levanta su mano hacia Kyle en señal de súplica, mientras le dice: - Son bienvenidos aquí. Usted es mi huésped -. Al mismo tiempo, uno de los

soldados profiere la enésima expresión peyorativa hacia Irak y su pueblo: - ¡Encontramos unas perras en el closet trasero! -. Se corta a un plano medio conjunto del soldado, con las tres mujeres, sus rostros compungidos aquejan el impase que están atravesando. Se corta a un plano medio muy contrapicado de Kyle, o se debería decir: del fusil de Kyle. Otra imagen de poder y violencia tremenda. No sólo la puesta de cámara, sino la puesta en escena no ha dejado de apuntar ni un solo instante a este hombre y su niño que ya no significan ningún tipo de amenaza para él: aterrorizados, en el piso, completamente dominados. El arte de normalizar la violencia imperial pasa no por su ocultamiento absoluto, sino por la exposición de la audiencia a ésta, bajo una forma y un contexto convenientes, que expone al espectador al terrible estímulo de esa violencia sin sentido, para que se acostumbre a ella, y la justifique en función de la narrativa conveniente a la colonialidad global. Ya se verá más adelante cómo esta forma de actuar, presentada incluso de forma cruda, es justificada al palidecer frente al supuesto proceder del verdadero “Lobo”: el Carnicero.

Se ensalza, pues, ese “don de la agresión” de los “perros pastores”, del que habla el padre de Kyle en la primera secuencia, como ese mal necesario que puede ser “juzgado” como incorrecto a primera vista, pero que haya su verdadero significado en el plan divino que tiene Dios para los Estados Unidos de América. Todo este ejercicio propagandístico, posee, como se puede apreciar, altos niveles de sofisticación que pueden pasar desapercibidos frente a los que pueden pasar como obviedades, sino se realiza un análisis multimodal crítico acertado.

Prosiguiendo con el devenir de la escena: Kyle pregunta: - ¿Cuántos más tienes aquí? -. Mientras el Sheik prosigue en su intento de recurrir a la diplomacia: - Pero díles a los demás soldados que entren -. Se corta de vuelta al plano del Sheik y el niño, el cual tiembla atemorizado, y luego al plano conjunto de las damas de casa junto al soldado, quien le espeta a

Kyle: - Este Haji sólo nos quiere aquí adentro para explotarnos a todos por los aires -. Se corta de vuelta al primer plano de Kyle y su fusil, para mostrar que éste sopesa la situación, pero se pasa ahora a un primer plano del Sheik quien sostiene al niño en sus brazos mientras dice, con gesto de gran temor: - Si él ve aquí a americanos, sabrá que hablamos -. La voz de Kyle inquiera fuera



*American Sniper Fotograma 19*



*American Sniper Fotograma 20*



*American Sniper Fotograma 21*

de campo: - ¿Quién? -. Se corta ahora a un plano medio corto de Kyle en altura normal: -

¡¿Quién?! ¡¿Quién sabría que estamos hablando?!-. El Sheik, fuera de campo, insiste: - Que pasen por favor -. Ahora se corta a un plano medio del Sheik y el niño, el pavor conquista por

completo su rostro y sus ojos abiertos de par en par. La voz de Kyle insiste, fuera de campo: -

¡¿Quién?! -. El Sheik responde, haciendo una mímica que indica las sádicas prácticas de El Carnicero, usando su dedo índice a manera de taladro, emula la acción de perforar su brazo mientras explica a Kyle: - Él viene y trrrr trrrrrrrrrr-. Se pasa brevemente al plano medio corto de

Kyle, cuyo rostro pierde un poco de vehemencia y gana un ápice de empatía. Se corta de vuelta

al Sheik, quien continúa: - Él es muy malo, por favor -. El Sheik junta sus palmas en señal de

súplica: - Por favor -. Se corta al plano medio corto de Kyle, el cual inquiera a un soldado

contiguo al Sheik: - Este objetivo está seguro -. El soldado responde afirmativamente fuera de

campo. Kyle, prosigue: - De acuerdo, procésenlos -. Y ahora indica al Sheik, sin dejar de

apuntar: - Pon tu cabeza en el suelo. Las manos detrás de la cabeza -.

Se corta de vuelta al plano del Sheik y el niño. El pequeño es entregado por el Sheik a las mujeres de casa, mientras éste es reducido y puesto boca bajo en el piso, en medio de los gritos vehementes de Kyle: - ¡Ahora! ¡Vamos! -. El Sheik clama: -Por favor, por favor -. Mientras es vejado y tratado como un delincuente en su propia casa. Kyle dice fuera de campo: - Tú vas a hablar con nosotros -. Se corta a un plano entero de Kyle, contrapicado, con referencia del soldado que está reduciendo al Sheik. Un valor de plano más abierto que permite que respire la escena, liberando un poco la tensión. La cámara, en steady-cam, se mueve ligeramente en su eje a la vez que panea, mostrando el punto final del plano: Las tres mujeres, el soldado escéptico, y el niño. Dos de las mujeres y el niño miran al Sheik, compungidos, mientras una tercera lanza una mirada inquisitiva a Kyle, cuya voz fuera de cuadro indica: - Tráiganlo a la otra habitación -. Se corta a un breve contraplano, donde se muestra en plano entero al soldado que ha reducido al Sheik, revisando la humanidad del hombre que yace boca abajo en el piso.

Posteriormente, se realiza una elipsis: Se corta a un plano general, con referencia de varios soldados, de Kyle y el Sheik conversando, con la presencia de un intérprete. El Sheik de espaldas, los otros dos hombres de frente a cámara. El Sheik dice algo en árabe. Se corta al contra-plano del plano situacional anterior. Un plano compuesto, en valor medio, frontal del Sheik y posterior de Kyle y el intérprete, el cual le traduce a Kyle: - Si hablan con soldados americanos, vendrán y harán de ellos un ejemplo -. En medio de esta frase, se corta a un contraplano, donde se puede ver a Kyle de frente en valor medio, junto al intérprete, con referencia del Sheik. Kyle inquiriere: - ¿Él? ¿Quién es él? -. El traductor mira al Sheik mientras traslada la pregunta de Kyle. Se corta de vuelta al plano anterior, el Sheik responde, en árabe, el intérprete traduce a Kyle: - El hombre que viene, le llaman El Carnicero. El desesperado. El hijo del mal-. Justamente en este punto se corta a un plano mediocorto de Kyle y el traductor. La mirada de

Kyle está clavada en el Sheik, mientras inquiere: - ¿Es un enforcer? -. La palabra enforcer, en inglés, se refiere a una figura de autoridad, que hace cumplir las reglas. El traductor transfiere la pregunta al Sheik. Se corta a un plano medio corto, frontal, del Sheik, para dejar ver al espectador su gesto aprobatorio. Luego dice en inglés, mirando a Kyle y haciendo un uno con su índice: - Soldado número uno de Zarqawi -. Se corta de vuelta al plano medio-corto de Kyle y el traductor, el francotirador, muy interesado en lo que acaba de escuchar, dice: - ¿Zarqawi?

Nosotros estamos muy interesados en saber dónde está Zarqawi -. Se corta de vuelta al plano del Sheik, quien asiente: - ¿Zarqawi? -. De vuelta al plano de Kyle: -Sí, Zarqawi. Queremos saber dónde está. ¿Tú sabes dónde está? -. Se corta a varios planos y contra-planos mientras Kyle insiste en la pregunta, y el Sheik mira al traductor, un poco superado por la situación.

Construyendo tensión para anticipar su revelación: El Sheik dice en árabe, lo que es traducido por el intérprete a Kyle: - Si encuentras al carnicero, encuentras a Zarqawi, le reporta a él directamente -. Kyle inquiere: - Está bien, pero ¿Cómo lo encontramos? -. El intérprete traslada la pregunta al Sheik.

Se corta de nuevo al plano medio conjunto de los tres, abriendo el plano para dar aire a la escena. El Sheik reniega en árabe y mira al piso. Kyle le reprende, vehemente: - Mírame cuando te esté hablando. ¿Dónde lo encontramos? -. El traductor traslada la pregunta. Se corta ahora a un primer plano de Kyle, con un ligero travelling-in, un recurso semiótico que indica que se avecina la verdad oculta que busca Kyle. La voz del Sheik dice algo en off, con un tono mucho más sosegado. El traductor traslada sus palabras y le dice a Kyle: - Dice que debemos entender el riesgo que ellos corren. Y que pedirá un dinero -. Se vuelve a un plano entero del Sheik con referencia de Kyle y el traductor, el Sheik hace su demanda en árabe, el intérprete traduce: - Necesita cien mil dólares -. Se corta a un plano medio, escorado, de Kyle y el

traductor. Kyle inquiera, sarcástico: - ¿Necesitas cien mil dólares? -. Y luego: - No tengo ninguna prueba de que este tipo exista -. El intérprete traslada sus palabras al Sheik. Se corta de vuelta al plano entero del Sheik, el cual llama a una de las mujeres: - ¡Fátima! -. Se corta al plano situacional que abrió la escena, se ve a la mujer ingresar al recinto.

Se corta de vuelta al plano entero del Sheik, la mujer se sienta a su lado. Se pasa al plano medio corto de Kyle, el cual saluda con caballerosidad a la mujer, por supuesto, haciendo gala de sus virtudes de héroe impoluto. Esto, minutos después de apuntar a su familia, al niño de casa, y de que haya sido golpeado y vejado el Sheik delante de toda su familia, en su propio hogar, porque una nación foránea decidió invadir la suya bajo falsos pretextos. Agravios todos que son presentados abiertamente para plantear su justificación, la cual se encontrará en el siguiente plano, pues el autor del filme pretenderá mostrar cómo a pesar de todos los agravios, el verdadero “Lobo” no es, por supuesto, el ejército invasor. Sino “El Carnicero”. El lobo cuya eliminación justifica todo el proceder de los buenos perros pastores que quieren “liberar” a Irak.

Se corta a un plano medio corto del Sheik y la mujer. El Sheik levanta la manga del vestido de la mujer y revela un muñón. Profiere unas palabras a Kyle con gesto grave, mientras la mujer es dominada por la congoja. Se corta a un plano medio de Kyle y el traductor, con referencia del Sheik y la mujer con su muñón expuesto. Se realiza un ligero travelling-in. El traductor dice a Kyle: - Esta es la prueba -. Kyle, el buen perro pastor, le responde al Sheik: - Mira, quiero ayudarte. De verdad. Pero necesito algo. Necesito números de teléfono, direcciones, nombres -. Se corta al plano medio corto del Sheik y la mujer. La voz de Kyle prosigue en off: - Me tienes que dar algo -. La voz del traductor, fuera de campo, traduce las palabras al Sheik, quien las recibe con atención. Se corta al plano medio corto de un soldado que irrumpe en la casa: - ¡Señor! El primer pelotón está atrapado -. Se corta al plano situacional del hogar, un

soldado junto a Kyle sale expelido, con vehemencia, colocándose su casco: - ¡Muévanse, salimos! -. La tensión de la escena vuelve a crecer. Se corta al plano medio de Kyle y el traductor. Kyle le dice al Sheik: - Sheik, mírame. Mírame cuando te estoy hablando, hey, mírame -. El traductor traslada las palabras al Sheik. Se corta al plano medio conjunto del Sheik y la mujer, la voz de Kyle prosigue fuera de campo: - Necesito algo. Yo te puedo ayudar, Sheik -. El Sheik profiere gestos de renuencia. Se corta de vuelta a plano medio de Kyle y el Traductor, esta vez se hace un travelling-in más acentuado: - Tú me dices un nombre y nosotros nos encargamos de todo. Te lo puedo prometer. Les daremos seguridad. Dime ahora mismo -. Se pasa a un plano entero del Sheik y Fátima. El Sheik libera el saber oculto, con vehemente renuencia: - ¡Amir Khalaf Fanus! -. Se corta de vuelta al plano medio conjunto de Kyle y su intérprete. Kyle inquiere: - ¿Emile Anafanoos? -. El traductor corrige: - Amir Khalaf Fanus. Es el nombre de El Carnicero -. Aquí culmina esta escena.

Es importante resaltar cómo se expresa en esta escena la forma de operar del Imperialismo. Primero irrumpen de forma violenta en un hogar soberano, vejan al padre de familia, insultan a las mujeres, tratan con violencia desmedida a un niño incapaz de hacer daño a nadie. Y cuando la violencia abierta no es suficiente, siempre cuenta el Imperialismo con su otra gran herramienta: la extorsión. En este caso, el Sheik, un hombre que ha tenido que sufrir en el seno de su familia los desmanes del llamado “carcinero”, no se plantea actuar por principios, por valores, ni siquiera por venganza. Sino que pide dinero. Vaciando al personaje de cualquier búsqueda noble y vistiéndolo de oportunista, algo muy conveniente para lo que el autor le ha deparado en el futuro, impidiendo que actúe la empatía de la audiencia hacia él desde un punto de vista de los principios, cuando éste y su familia sean destruidos bajo las narices de los perros

pastores que le prometieron seguridad a cambio de lo que buscaban: Vejado, comprado, usado y abandonado. Pero qué más da, si se trata de un oportunista que sólo quería dinero.

Continuando con el devenir de la secuencia. Se corta a un plano que plantea una nueva escena. Se trata de un paneo de un plano general, picado, de un puesto de inteligencia de la Agencia de Inteligencia de la Defensa. Se pueden apreciar a varios agentes de civil, trabajando en su interior. Un personaje de reparto le informa a Kyle y su compañero: - Creemos que el carnicero es el segundo a bordo de Zarqawi -. Se corta a un plano medio del agente de la DIA, el cual señala a una pizarra que muestra a El Carnicero, en el esquema organizativo de Zarqawi: - Este es tu hombre, aquí -. Se corta a un plano medio corto de Kyle, quien responde, perspicaz: - Sí, pero no saben el nombre del tipo. O lo tendrían escrito ahí -. Se corta a un plano medio corto y lateral, correspondiente, del agente respondiendo a Kyle: - Tenemos varios alias -. Se corta a un plano conjunto, casi americano, de Kyle y su compañero de espaldas, el agente de inteligencia queda encuadrado por ambos, de frente, mientras arriba a su escritorio, toma su teléfono satelital y les dice: - Si lo de Fanu se confirma, iremos a darle una visita al Sheik -. El hombre avanza a cámara entre ambos, con el teléfono ya en la oreja, cuando Marc le indica: - Está pidiendo cien mil dólares -. A los que el agente responde: - Es de suponerse -. Se corta a un contra plano del agente, quien se voltea para encarar a ambos. Dice, sonreído: - Pero si entrega a El Carnicero, se los vamos a dar -. En este punto sólo faltaría el recurso de post-producción de hacer brillar los dientes del agente cuando culmina la frase, para completar el empaque de comercial barato, promotor del accionar de la inteligencia estadounidense en sus guerras de invasión. El histrionismo inorgánico del actor y su aire de autosuficiencia, acompañado de la actitud de fan de banda de rock de Kyle y Marc, completan la imagen obvia y burda de oda a la DIA y su filial hermana, la CIA.

El agente comunica por el teléfono: - Este es el agente Snead, de la DIA... -. Se corta a un plano medio, frontal, de Kyle y Marc, que miran al agente como un par de niños a punto de recibir golosinas, mientras su voz fuera de campo continúa: - ... Necesito un chequeo de nombre para “Amir Khalaf Fanus” -. Se corta a un plano medio del agente sentándose en su escritorio, con sus aires de autosuficiencia: - Sí, espero -. El agente monta sus pies en el escritorio en lo que constituye ya un verdadero exceso de código actoral en la puesta en escena, puesto que rompe con todo posible naturalismo y de nuevo aparecen códigos más propios de un comercial que busca exaltar la figura de este agente de inteligencia, apuesto, asertivo, “cool”; en contraposición a una situación de guerra. Esto sin mencionar la forma abiertamente irreal de plantear los protocolos que entran en juego en este tipo de situaciones, todo en aras de construir esta suerte de pequeño comercial pro-Bureau de Inteligencia del Departamento de Estado.

Prosiguiendo con la escena: se corta de nuevo al plano medio conjunto de Kyle y Marc. Kyle propone, sonreído: - Si vamos a salir de nuevo ahí fuera, el equipo tres puede proporcionar la seguridad -. Se corta a un plano medio del agente, quien responde, con el teléfono en su oído: - Eso no va a pasar. Los jefes van a querer “contratistas” si vamos a inyectar dinero -. Aquí hay que detenerse a contemplar la naturalidad con la cual se habla en este punto, del uso de mercenarios en una nación soberana, los cuales actúan no en interés de la población civil iraquí, o la seguridad de sus fuerzas, sino para cuidar la inversión en dólares que hace el Bureau de Inteligencia del Departamento de Estado, a través de su brazo de inteligencia, usando el dinero de los contribuyentes norteamericanos de forma discrecional, para comprar voluntades a placer. Sin despeinarse y montando los pies en los escritorios, como amos del mundo.

De vuelta a la escena. Se corta al plano medio conjunto de Kyle y Marc para registrar la decepción en sus rostros ante la negativa de darles protagonismo en la acción. La voz en off del

agente prosigue: - Sí, estoy aquí. ¿Qué me cuentas/ -. Se corta a un plano más abierto del agente en su escritorio, quien responde: - De acuerdo. Okey -. Se levanta de su asiento y les dice: - Vamos a ver al Sheik -. Toma un chaleco antibalas y sale de cuadro. Se corta de vuelta al plano conjunto de Kyle y Marc, el agente se abre paso entre ellos. Irrumpe en la pista sonora una mezcla del sonido diegético de un convoy y frecuencias extradiegéticas que habilitan el corte y prepara un tono más vertiginoso, para lo que viene:

Se corta a un paneo de un Convoy que se abre paso a toda velocidad, por una zona urbana de Irak. Luego, se corta a un plano medio corto de Kyle y Marc, uniformados para el combate, sentados en la parte trasera de un vehículo militar. El blindado brinca al pisar algo. Se corta a un plano medio corto lateral de dos mercenarios contiguos, uno de los cuales dice con sorna: - Road Kill -. Una expresión en inglés que significa matar algo con el vehículo, hacer una baja al volante. Se pasa a un plano más frontal, para mostrar al otro mercenario asentir con desdén, como si se tratase de algo sin importancia. Aquí hay que detenerse a valorar la inclusión deliberada de esta acción, la cual parece no tener mayor importancia. Pero se trata de un convoy militar estadounidense atravesando las calles de una nación foránea y soberana que ha sido invadida de forma ilegal, bajo falsos pretextos, con dos mercenarios a bordo. Acaban de aplastar a un ser humano con su vehículo de guerra, hecho que les causa gracia a unos y a otros les resulta indiferente. Vaya normalización de la psicopatía y desprecio por la vida humana presentes en las fuerzas militares estadounidenses. Y la normalización del uso de asesinos a sueldo que no se someten a ningún protocolo y no responden formalmente ante ninguna institución, por sus crímenes de guerra.

Continuando con el devenir de la escena: El soldado que recibe el “chiste” con indiferencia, dice ahora: - ¿Sabes que El Carnicero es el enforcer de Zarqawi? Dicen que su arma

de preferencia es un maldito taladro -. En lo que constituye el enésimo parlamento de orden completamente explicativo para la audiencia, lo que incurre en la obviedad cinematográfica, algo que rara vez se precia en los filmes de Eastwood. Luego, se corta a un plano medio lateral, de Kyle y Marc, el cual dice: - Antes de unirme a La Armada, atendí al Seminario. Estuve cerca de convertirme en predicador -. Kyle replica: - ¿Y por qué no lo hiciste? -. Marc se ríe y responde: - Amo apostar, hermano. Amo esos dados -. Ambos se carcajean. Kyle dice: - Ese es mi tipo de predicador -. Aquí vale la pena acotar que este parlamento de Mar es premonitorio de lo que le depara el futuro, y denota el profundo conocimiento de Eastwood del uso de recursos semióticos como la siembra. Puesto que aquí es utilizado de forma muy sutil. Para preparar al espectador promedio para experimentar esa sensación de haber sospechado que el evento que presencia pasaría, sin saber por qué. Lo cual, al igual que muchos otros recursos señalados como el montaje invisible, refuerza la diégesis y hace que la experiencia sea más inmersiva, impidiendo el distanciamiento que permite el discernimiento racional y procurando que el espectador se pierda en el mundo del filme, lo cual lo hace mucho más vulnerable a ser penetrado cultural e ideológicamente.

Prosiguiendo con el devenir de la secuencia: Se corta a una cámara baja frente a la cual pasan los vehículos del convoy a toda velocidad. El sonido que producen es hilado con precisión por el montajista, con el sonido que abre paso al siguiente plano: Frecuencias bajas extradiegéticas, de corte ominoso, suben de intensidad a medida que la cámara hace un travelling desde los pies del francotirador iraquí, convenientemente vestidos por unas zapatillas NIKE, hasta su mirada, la cual está colocada en la mirilla del fusil, la cual ajusta. Se corta a su subjetiva con el acompañamiento de un efecto sonoro brusco, abrupto. La tensión aumenta y el montaje comienza a adquirir un ritmo más acelerado. Se corta a un plano general de la parte trasera del

convoy donde se encuentran Kyle, Marc y los mercenarios. Kyle toma un teléfono satelital. Marc, a su lado, le recrimina jocosamente el privilegio: - Vaya, con qué esas tenemos ahora, ¿no? -. Se corta al plano medio frontal de ambos. Kyle, sonreído, le replica: - ¿No te has enterado? Soy la leyenda -. Kyle baja la cabeza, intentando escuchar bien: - Hey, nena -. De esta forma poco grácil y creativa, Eastwood justifica el inverosímil recurso utilizado para incluir a Taya como testigo de eventos en tiempo real.

Se corta a un travelling de establecimiento cuyo punto inicial presenta el cartel de una clínica, de la cual emerge Taya, diciendo: - Tenías razón, el doctor dice que es un varón -. Se corta de vuelta al plano medio, escorado, de Kyle y Marc. Marc aún sostiene el gesto sonreído y bonachón de la interacción anterior. Denotando de forma grotesca lo utilitario que es este personaje. Puesto que ni siquiera transita sus propias emociones: se están desplazando en un convoy militar de cara a una acción de alto riesgo, y su amigote saca de la nada un teléfono satelital, el cual seguramente desearía usar él también. Nada de esto parece transitar por sus adentros, pues permanece sonreído aún por el chistecito de su amigo. Suspendido en la emoción utilitaria al personaje de Kyle, mientras éste está al teléfono. Es un exceso de dirección, imperdonable en términos dramáticos.

De vuelta a la escena: Kyle replica: - ¿Qué? -. Se corta a un plano medio de Taya, la cual mira al cielo sonreída y le dice plena de felicidad: - ¡Es un varón! -. Aquí vale la pena detenerse a valorar la impronta de fotografía y arte, presente una vez más, en el tratamiento contrastado entre Irak y Estados Unidos. Al pasar al universo: Estados Unidos; inmediatamente se hace palpable el tratamiento estético diferenciado: Todo está pulcro. La luz es difusa, blanda. Tana tiene de fondo unas hermosas flores violetas. Los colores pasteles vuelven a tener el protagonismo absoluto. En fin, una atmósfera de calidez, belleza, armonía, limpieza. En

diametral oposición a la forma siempre sucia, fría, ominosa y fea de representar a Irak. El drama sufre enormemente por el peso de la bajada de información que empuja al autor a reventar a sus propios personajes, en función del logro de sus fines propagandísticos.

Prosiguiendo con la escena: Se corta al plano general de la parte trasera del convoy.

Kyle responde, riendo: - ¡¿Es un varón?! -. Marc, por supuesto, le felicita: - ¡Excelente hermano, felicitaciones! -. Los mercenarios permanecen inmutables, haciendo gala de su enorme capacidad para la empatía con otros seres humanos. Kyle y Marc chocan manos. Se corta al punto final del travelling del francotirador iraquí, irrumpen nuevamente los efectos sonoros extradiegéticos para incrementar la tensión. Se corta a la subjetiva del francotirador iraquí: la mira de su fusil revela un tramo de calle, el cual es atravesado por el convoy. Se corta de vuelta al plano del francotirador iraquí, el cual dispara. Se corta a un plano medio corto, de la parte posterior de la cabeza del conductor del vehículo donde van Kyle y Marc. Los sesos del piloto estallan prácticamente sobre la cámara, sólo separada por el vidrio blindado del vehículo. Irrumpe el sonido del zumbido de un proyectil, el cual habilita el corte a un plano medio del hombre en la torreta del tanque, el cual gira sobre su izquierda y comienza a disparar. En una clara aceleración del montaje, se corta ahora a un plano de las piernas del operador de la torreta, en el cual se puede apreciar la mancha de sangre y sesos del piloto en el vidrio, y en referencia a los mercenarios y a Kyle, los cuales comienzan a reaccionar. Se pasa a un plano entero del vehículo avanzando de izquierda a derecha, golpear un auto estacionado y avanzar en dirección a un montículo de escombros. Se corta a un plano de una suerte de subjetiva detrás del piloto, que muestra el inminente impacto contra el montículo desde la cabina del convoy. Luego, se corta a una toma desde el otro lado del montículo, donde se ve cómo la trompa del vehículo golpea los escombros, los cuales cubren el encuadre, mientras la pista sonora es dominada por los disparos.

Posteriormente, se corta de vuelta al plano medio del soldado de la torreta, el cual se sacude por el impacto. Se pasa a un plano medio de Kyle y Marc, con referencia del torretista, siendo igualmente sacudidos por el impacto. Se corta a un plano general de la parte posterior del blindado, donde se puede apreciar a los efectivos siendo sacudidos por la colisión, pero luchando por adoptar postura de combate. Se corta a un plano bastante abierto, frontal, del torretista abriendo fuego, pudiéndose apreciar el contexto por el tamaño del encuadre. Lo que ayuda a ubicar espacialmente al espectador. Luego, se corta a un plano medio, frontal y ligeramente contrapicado de Taya, quien escucha angustiada el tiroteo y grita: - ¡Chris! -.

Aquí es menester detenerse a apreciar la decisión de Eastwood de incluir en esta escena y este contexto a Taya, la mujer embarazada, que acaba de dar la buena nueva del sexo del niño, al padre que, por supuesto quiere un varón, en consonancia con la cultura patriarcal imperante expresado en el film. No se trata de un detalle menor, por cuanto esta decisión, forzada en su forma por el afán de su director de lograr su cometido; tiene unas implicaciones de consideración: Se trata de una manera de colocar la empatía del lado del héroe de guerra invasor. Cómo se verá más adelante, Taya literalmente pareciera ser “tiroteada” emocionalmente, su cuerpo incluso “cae” abatido. Resulta muy conveniente “ametrallar” a la mujer embarazada, y mostrarla retorciéndose en su dolor. Por supuesto, en el caso de la viuda iraquí que acusa el injusto asesinato de su marido, en el bloque 2, no se muestra al espectador siquiera su rostro o su voz. El contraste en el tratamiento del sufrimiento del invasor y su entorno, frente al sufrimiento del invadido y asesinado, y su entorno, si se entiende a un artista como un ser humano sensible a todo padecimiento humano. Pero este filme no se trata de una obra de arte. Sino de una pieza de propaganda.

Se pasa a un travelling-in de la parte posterior del blindado. Marc salta, y levanta su fusil tomando cobertura en el automóvil mientras los demás comienzan a bajarse. Uno de los mercenarios grita: - ¡Abajo! ¡Agarra el dinero y ve al camión! -. Se corta a un breve plano detalle de las botas de Marc en cámara baja, se ve cómo los pies de Kyle golpean el piso lo cual es acompañado por el sonido diegético correspondiente a esta acción, fuera de campo, se ve también que su teléfono satelital comienza a caer. Se corta a un plano detalle, casi cenital del teléfono satelital cayendo en el piso, entran disparos en el campo sonoro. Se corta a un plano medio de Marc, se trata de sus disparos, pues está haciendo fuego de cobertura. Se corta al primer plano del francotirador iraquí, el cual vuelve a disparar. Se corta a su subjetiva: la mira de su fusil muestra cómo el torretista es abatido, cayendo de espaldas. Se corta a un plano general, con ligero travelling-out de los mercenarios corriendo con el dinero, en dirección opuesta a los tiros, mientras Kyle toma cobertura en una casa. Se corta a un plano medio de Kyle, disparando en dirección del francotirador iraquí. Ahora se corta a un plano entero, posterior, de los dos mercenarios corriendo en dirección a otro vehículo. Se pasa a un primerísimo primer plano del francotirador iraquí, suena un disparo fuera de campo. Se pasa a su subjetiva: la mira de su rifle muestra un plano americano del mercenario que tiene el dinero siendo abatido por la espalda. Se corta de vuelta al travelling-out, frontal, de los mercenarios, para mostrar cómo el que ha sido abatido cae de bruces en el piso luego de que el disparo estalle en su cuerpo expeliendo grandes cantidades de sangre, y ocasionando que el bolso del dinero caiga al suelo.

Posteriormente, se corta a un plano entero de Marc disparando en dirección del francotirador iraquí, mientras se escucha a otro mercenario gritar: - ¡Vamos! ¡Vamos! ¡Agarra el bolso! ¡Agarra el bolso! -. Se corta de vuelta al travelling out, donde se aprecia cómo un tercer mercenario agarra el bolso y arranca a correr, entre los múltiples disparos. Aquí se corta a un

primer plano de Taya, con rostro compungido. Varios extras pasan frente a cámara para poder dar a este plano, el mismo dinamismo y atmósfera de confusión de la acción que discurre en el lado iraquí de la escena. Taya profiere un quejido: - ¡Chris! -. Se corta a un plano medio de Kyle disparando en dirección del francotirador, Marc le pasa por detrás, toca su hombro, y Kyle le sigue a un pasillo interior. Se corta a un plano lateral, medio, de ambos, en el recodo en el cual se han guarecido. Luego, se corta a un plano medio del mercenario que ha recogido el dinero, corriendo hacia otro auto blindado, tira el boldo dentro del vehículo y grita: - ¡Vamos! ¡Salgamos de aquí carajo! Luego volvemos por ellos -. Se monta en el vehículo. Aquí hay que detenerse a valorar la forma en la cual toda la prioridad es dada al dinero. Muy por encima de la integridad de los soldados estadounidenses. Sin que esto genere en ninguno de los soldados que están siendo dejados atrás, si quiera una mínima queja cómplice entre ellos. Una cosa queda muy clara en esta escena: el dinero primero y todo lo demás, después.

Luego, se corta a un plano entero de dos soldados estadounidenses cargando el mercenario abatido, luego brevemente al punto final del travelling-out, donde se aprecia cómo se retira el vehículo donde va el preciado dinero. Se corta entonces a un primer plano de Taya, la cual se arquea sobre sí misma, producto de la desesperación: - ¡¿Bebé?! -. Se corta a un plano americano, lateral, de Kyle y Marc, agazapados en su improvisada trinchera. Marc dice: - Escuché un disparo -. Kyle responde, mientras recarga su fusil: -Afirmativo. Entró en un ángulo -. Se corta de vuelta al plano conjunto lateral de ambos, desde dentro de su escondite. Luego se pasa a un plano medio corto de ambos, mucho más frontal, pero un poco escorado. Kyle dice: - Está a unas trescientas yardas. Se corta a un plano medio de Taya, la cual tapa su boca y se agacha casi hasta el piso, a pesar de su estado, producto del “ametrallamiento” emocional que recibe desde el teléfono satelital convenientemente dejado abierto en medio del combate. Taya

emite otro quejido desesperado: - ¡Oh, Dios mío! -, mientras las personas siguen caminando a su alrededor, sin tomar recaudo de la mujer embarazada que está emitiendo quejidos, casi de bruces ya en el piso.

Posteriormente, se corta de vuelta al plano medio frontal de Kyle y Marc. Kyle atisba alrededor y se estira para agarrar algo. Haciendo gala nuevamente del corte invisible, herencia de Griffith, se corta al plano del interior del recinto en medio de la misma acción, ocultando el corte. Kyle toma un espejo, mientras los disparos atruenan a su alrededor. Se corta a un plano entero, frontal, del espejo. El cual está siendo usado por Kyle para ver en dirección a los disparos. Se corta de vuelta al plano del interior del recinto. Marc pregunta: - ¿Le cogiste la pista? -. Kyle responde: - Tengo al objetivo en una ventana -. Se corta a un plano detalle del espejo, en el cual se puede ver la cara de Kyle reflejada. Se corta a un plano entero, frontal, del francotirador iraquí mirando por la mirilla de su rifle. Se corta a un ligero travelling-in del espejo. Se escucha la voz de Kyle en off: - Oh, ¡mierda! -. De vuelta al plano del interior del recinto, Kyle le dice a Marc: - Tengo ojos en El Carnicero. Tiene al hijo del Sheik en la avenida -. Se corta a un paneo que muestra un plano general de El carnicero, con su taladro y un acólito, abriéndose paso con el hijo del Sheik. Se corta al plano entero del francotirador iraquí, el cual parece atisbar algo, entran las frecuencias extradiegéticas ominosas en el campo sonoro. Se corta a la subjetiva del francotirador. La mira de su fusil muestra al espejo que está usando Kyle. Se corta a un primerísimo primer plano del francotirador iraquí, el cual dispara. Se pueden escuchar, fuera de campo, los quejidos del hijo del Sheik. Se vuelve a la subjetiva del francotirador iraquí, mostrando ahora cómo dispara al espejo de Kyle, lo cual, por cierto, jamás sería la opción a tomar por un francotirador, que estaría revelando su posición sin hacer ninguna baja, en lugar de

aprovechar el avistamiento del enemigo, permaneciendo agazapado esperando que éste emerja de su escondite.

Luego, se corta de vuelta al plano medio conjunto de Kyle y Marc, desde el interior del recinto. Marc dice por radio: - Solicitando fuerza de reacción rápida. Estamos siendo suprimidos por fuego de francotirador enemigo en aproximación a objetivo de alto valor. Grilla 04536236. Cambio -. Los tiros siguen atronando alrededor, dominando la composición sonora. Se corta de vuelta a Taya, en plano medio. La cual ya está completamente encucillada, con la mano en la frente, desesperada, mientras los extras siguen caminando impávidos alrededor de ella. Se corta al plano frontal de Kyle y Marc. Kyle dice: - Voy a soltar humo. Voy a asegurar este edificio. Voy a la azotea -. Se corta a un plano un poco más abierto, en el mismo eje. Kyle suelta la granada. El movimiento habilita otro corte invisible, a un plano medio de ambos, desde el interior del recinto. El humo estalla, Marc se apresura a salir, pero es detenido por Kyle: - ¡Espera! -. Se corta al plano medio de ambos, frontal, desde la calle. Varios disparos golpean cerca de ellos. Se corta a un plano entero del convoy y general de la calle, donde se hace patente el efecto del humo.

Posteriormente se corta a un plano entero de El Carnicero, ataviado todo de negro, como corresponde al “Lobo” de este relato. Está sujetando y empujando al hijo del Sheik, con desdén, seguido de sus acólitos armados y con el taladro en la mano. Se corta a un contraplano más cerrado, donde se aprecia que El Carnicero arroja al niño al piso, con violencia. Se corta a un plano americano de Kyle y Marc, tomado desde la calle. Los tiros continúan golpeando cerca de ellos. Kyle insiste: - Aguanta, aguanta -. Se corta al plano medio corto de ambos, desde dentro del recinto, Kyle persiste: - Aguanta -. Se corta al plano de la calle, que está cubierta de humo. Una frecuencia incidental de corte emotivo gana enteros en el fondo de la pista sonora. Se vuelve

al plano americano de Kyle y Marc. Kyle le indica: - ¡Adelante! -. Marc sale por la izquierda del cuadro y la cámara se queda con Kyle, el cual abre una puerta y se abre paso por un pasillo, evitando apenas un tiro que golpea cerca de su cabeza. Se corta a un plano detalle, picado, y con ligero travelling-in, del teléfono satelital. Luego, se corta a un plano entero de Taya, agachada. La cual se levanta poco a poco hasta quedar en plano medio, mientras dice, desesperada: - Oh, mi Dios. Oh, mi Dios -. La cámara, hacia un traveling-in sobre Taya quien comienza a sollozar de forma histérica.

Luego, se corta a un plano picado del francotirador iraquí. La cámara hacia un ligero travelling-in sobre su espalda. Los gritos del hijo del Sheik irrumpen con fuerza en el plano sonoro, mezclados con sonidos extradiegéticos que configuran una ominosa y tensionante atmósfera. Se corta al plano frontal del francotirador, el cual parece apreciar la terrible escena, con gesto insensible, frío. Se corta a un plano del Sheik, encuadrado entre una pared y el cuerpo de uno de los acólitos de El Carnicero, es sostenido por civiles, posiblemente vecinos. Tiene las manos en el aire y grita desesperado. Los gritos de las mujeres de su familia se mezclan con el sonido terrible del taladro. Se corta a un plano medio corto de El Carnicero. El cual apunta al Sheik con su taladro mientras le espeta en árabe lo que seguramente sean amenazas o reprimendas. Que no son traducidas, para acentuar el rasgo de bárbaro en el otro. Se corta a un plano general, que muestra al niño de espaldas cerca de cámara, con El Carnicero a su lado, sosteniéndolo en continuidad con la acción anterior. El Sheik y su familia, al fondo. El Carnicero baja el taladro en dirección al niño. Este movimiento habilita el corte a un plano medio, frontal de El Carnicero, la cámara baja, siguiendo su acción: coloca el taladro sobre la pierna del pequeño. Se corta a un plano general, frontal, del Sheik, los hombres que le sostienen y las tres

mujeres de casa. El sonido del taladro se intensifica. El Sheik y su familia gritan desesperados. Se corta a un plano detalle de la pierna del niño siendo taladrada por El Carnicero:

La única víctima presentada como inocente que se muestra en esta película es victimizada de forma además particularmente cruel y atroz, a manos de un iraquí. Esto, a pesar de haberse cegado la vida de más de un millón de civiles iraquíes a manos de las fuerzas militares estadounidenses en la invasión de Irak, y de los connotados casos de tortura y abuso sexual a hombres, mujeres y niños perpetrados a veces, incluso, por soldados estadounidenses que no perdieron oportunidad de hacerse la selfie mientras propinaban las vejaciones y torturas más oprobiosas. He aquí el arte de mostrar a los Lobos como ovejas y viceversa. El Carcinero, según esta caricatura de Eastwood, es ese Lobo cuya eliminación justifica todas las atrocidades cometidas por los “héroes” como Kyle en Irak. Pero falta ahora ensalzar más a Kyle y para eso nada mejor que mostrar a su contraparte, el francotirador iraquí, como se hace a continuación:

Se corta al plano frontal del francotirador iraquí, el cual, como es de esperarse, ve toda la escena sin inmutarse. Claramente la vida del pequeño no le importa nada. La resistencia iraquí es planteada como una pandilla de seres oscuros y desalmados a los que les importa un comino su pueblo, por el contrario, lo martirizan y oprimen. Vaciando así de cualquier carácter popular a esa resistencia: Es mucho más fácil que los contribuyentes estadounidenses apoyen una guerra si en ella se asesina a monstruos y no a personas.

Retomando el devenir de la escena: Se corta la subjetiva del impávido francotirador iraquí: la mira de su fusil revela una puerta que es abierta por Kyle. Se corta de vuelta al plano frontal del francotirador iraquí, el cual dispara. Se pasa a su subjetiva: la mira del fusil revela que el disparo ha golpeado cerca de Kyle, el cuál cae. Se corta a un plano entero de Kyle en steady-cam, la cámara acompaña su movimiento mientras cae al piso. Los gritos del hijo del Sheik

persisten. Se corta al plano entero de un perro encadenado que se abalanza de forma agresiva sobre Kyle (hasta los perros son presentados con su carga de maldad excesivamente histrionizada). Se pasa a un plano conjunto de ambos para establecer que el perro no le alcanza a comer el rostro por pocos centímetros. Luego se corta de vuelta al plano entero del perro, cuyas fauces abiertas y amenazantes quedan muy cerca de cámara. Se corta a un plano con un movimiento brusco, del niño tirado en el piso con la pierna ensangrentada, mientras El Carnicero aparta el taladro. Se corta a un plano medio corto, frontal de El Carnicero, que levanta su taladro, apuntándolo al Sheik mientras le grita en árabe. Se vuelve al plano general de la familia, desesperada. Se vuelve sobre el perro rabioso que ladra mostrando sus colmillos a cámara. Se corta a un plano medio de Kyle, quien se incorpora, y luego rápidamente a un contraplano de la misma acción. El montaje está arribando a un clímax.

Posteriormente, se corta sobre el plano frontal de El Francotirador, quien sigue buscando a Kyle. Luego se corta de vuelta al plano medio corto de El Carnicero. Quien sigue gritando al Sheik, apuntándolo con su taladro anegado por la sangre del pequeño. Se corta a un plano medio de Kyle, el cual se abalanza contra una pared, que le brinda cobertura. Se corta a un valor un poco más cerrado del plano entero, frontal, del francotirador iraquí y luego se corta a un primerísimo primer plano de Kyle, quien abre sus ojos de par en par mientras parece superado por la situación. La tensión lograda llega a un punto de elevación máxima, se mezclan en el campo sonoro, los gritos del perro, de El Carnicero, los gritos del niño, mezclado con efectos sonoros incidentales. Todo conforma un in-crescendo de cara al destino del pequeño. Se corta al plano general de la familia, con más peso sobre el Sheik, el cual implora desesperado. El sonido del taladro pasa al primer plano del campo sonoro. Se corta al primer plano del gesto de Kyle, absolutamente afectado y superado por la situación, en contraposición a la fría e indiferente

postura de su contraparte, el francotirador iraquí. El noble perro pastor que hace horas apuntaba al niño con su fusil, después de irrumpir violentamente en su hogar soberano, golpeando y vejando a su padre, ahora parece estar absolutamente devastado por el destino del pequeño, a cuya familia juró proteger, sin que ese detalle apareciera jamás en su intercambio con el agente de la AIM. La forma en la cual Eastwood plantea el mundo al revés es verdaderamente macabra.

De vuelta a la escena: Kyle atisba ligeramente por encima de la pared, se vuelve una vez más al plano medio corto de El Carnicero apuntando su taladro y gritando al Sheik en árabe. Se vuelve sobre el primerísimo primer plano de Kyle, el cual, tembloroso, se coloca las gafas con aparente determinación. Se corta a un plano medio del Sheik, el cual se libera de los hombres que le sostienen, la cámara en mano se agita, agudizando la tensión, mientras el Sheik implora al Carnicero, levantando las palmas de sus manos. Se vuelve al plano medio corto de El Carnicero, el cual baja el taladro. Se corta a un primer plano, picado, de la cabeza del pequeño, sobre la cual El Carnicero apoya y acciona el taladro. Se vuelve al plano del Sheik el cual grita desesperado y se mueve en dirección a El Carnicero. Se corta al primerísimo primer plano de Kyle, el cual se apresta a asomarse, comienza a hacerlo. Se corta a la subjetiva de la mira del fusil del francotirador iraquí: Se asoma la cabeza de Kyle, el cual apunta. Se corta al plano frontal del francotirador iraquí, el cual dispara. Se vuelve a su subjetivo para mostrar que el disparo ha golpeado en la cabeza del héroe que está dispuesto literalmente a arriesgar su cabeza para detener la acción de los “lobos”. Se corta a un plano medio, posterior, de Kyle cayendo al suelo, producto del disparo, el perro encadenado se abalanza de nuevo sobre él.

Posteriormente se corta al plano general usado antes para establecer la distancia entre El Carnicero y el Sheik. Éste último corre en dirección al villano. Se corta a un plano general donde se aprecia a El Carnicero sobre el cadáver del niño, lanzando una mirada de maldad hiper

histriónica al Sheik, y a dos de sus acólitos al lado derecho de cuadro. Uno de los cuales abre fuego sobre el Sheik. Se corta a un plano medio del Sheik siendo abatido por las balas, con su familia al fondo, desesperada. Se corta a un plano general, posterior del Sheik y frontal de El Carnicero y sus acólitos. Se corta de vuelta al perro rabioso que sigue hostigando a Kyle. Luego, de vuelta al plano conjunto de Kyle y el perro, para volver a usar el mismo recurso. Kyle se levanta. Se corta a un plano medio de Kyle, éste toma cobertura, un tiro golpea detrás de él, muy cerca. Se corta a un plano conjunto de El Carnicero y dos de sus acólitos. Irrumpe un efecto sonoro grave y brusco después del cual la calma retorna a la pista de audio, significando el desenlace de la funesta tragedia. Se corta de vuelta al plano frontal del francotirador iraquí, el cual busca a Kyle con la mira de su fusil, imperturbable, la cámara hace un travelling-in sobre él, hasta que dispara. Se corta a su subjetiva, donde se aprecia que nuevamente Kyle ha atisbado valientemente, y el tiro ha pasado muy cerca. Se corta de vuelta sobre Kyle, en un valor medio cerrado, el cual expira profusamente y ajusta sus lentes de sol, agitado. Se corta a un plano general de El Carnicero aproximándose al cadáver del Sheik, lo mira. Se pasa a un plano medio corto, ligeramente contrapicado, de El Carnicero viendo al Sheik, mientras las mujeres sollozan en el fondo. Se corta la subjetiva de El Carnicero: un plano picado del cadáver del Sheik, con ligero movimiento. Se corta de nuevo al plano de El Carnicero el cual alza su rostro y grita en árabe, esta vez con subtítulos: - Si hablan con ellos. Mueren con ellos -. Se corta a un plano general de la familia, una de las mujeres corre, sollozante, hacia cámara. Se corta nuevamente al plano medio corto, en contraluz de El Carnicero, quien mira a la familia, desafiante. Y luego les da la espalda y se retira.

Luego, se corta de nuevo al plano de la mujer que ha salido corriendo, la cámara acompaña su acción, al agacharse sobre el cadáver del Sheik, sollozando desesperada. Sólo las

víctimas del régimen iraquí, y las familias de estas víctimas, tienen rostro y voz, y sólo a ellos se les profiere empatía. Por ejemplo, nunca se mostró a los dolientes del niño y la madre iraquíes asesinados al comienzo de la película. Al tratarse de combatientes de la resistencia iraquí caídos a manos de las fuerzas armadas estadounidenses, sólo se hace referencia de la supuesta maldad de la madre como un nivel de maldad nunca visto por Kyle, o peor aún, en boca de su avistador: - Perra malvada -.

Después de este punto, Kyle prosigue en su juego del gato y el ratón con el francotirador enemigo, lanzando improperios producto de su supuesta indignación, arriesgando su pellejo torpemente en gesto de renuncia por la ira que le ha producido el asesinato del Sheik y su hijo, sin detenerse a pensar siquiera en Taya o su pequeño hijo varón. Ensalzando el supuesto desprendimiento de Kyle. Su pureza y castidad. Cuando se corta a un plano general, picado, de los dos cadáveres y la mujer sollozante, sobre el cual irrumpe directamente la voz en off de un oficial superior que dice: - Jesús Cristo. ¡Qué puto desastre! -. Como quien habla de una casa que ha sido desbaratada después de una fiesta, y no de una tragedia humana de la cual son directamente responsables, pues expusieron a la familia del Sheik y no le garantizaron la protección prometida. Al cortar este plano al siguiente, se verá que es un oficial reclamando a Marc por el desastre, reprimiéndolo por no asegurar el campo de batalla, sin que nadie, ni un personaje, comente en ningún momento nada sobre los dos terribles decesos o la carga de culpa que tuvieron en los mismos. La preocupación del oficial sólo tiene que ver con el mal desempeño de la acción, las vidas de los seres humanos son algo accesorio.

Pero, eso sí, el oficial, antes de retirarse deja bien en claro que toda la operación será suspendida hasta que no se hagan las investigaciones pertinentes. Como siempre, Eastwood se esfuerza por demostrar que las fuerzas armadas estadounidenses no actúan con impunidad, como

cuando el avistador de Kyle le advierte al principio de la película: - Te fríen si estás equivocado, mandan tu trasero a Leavenworth -. Se trata pues, de una pieza de propaganda, cuidadosamente calculada, muy alejada de cualquier intención meramente artística o búsqueda cinematográfica. Una de las señales más claras de una obra de arte es su carácter universal. Y ninguna obra cuyo motivo para existir sea el de promover una visión colonialista puede ser universal, pues es por definición opresiva de aquellos que padecen el coloniaje en todas sus formas.

### **Consideraciones finales del análisis multimodal del filme *American Sniper***

El análisis multimodal de estos tres fragmentos emblemáticos de la presente película ha permitido diseccionar los diversos recursos semióticos (Kress, 2010) y describir su manera de operar de forma concatenada dentro de la obra para la consecución de los objetivos de persuasión, manipulación, adoctrinamiento, e introyección ideológica (Marcuse, 1993) que persigue el autor. Habiendo ya desgranado el cómo, es pertinente, sin embargo, señalar de forma sintética los elementos que transversalizan a la obra:

En primer lugar, es importante establecer que “American Sniper” no se trata de un producto cinematográfico promedio. No es la obra de un artista que realiza una búsqueda personal. O un mero producto audiovisual impulsado por el afán de lucro de un estudio, productora o grupo de personas. Se trata de una pieza de propaganda colonial e imperial, a la cual asisten múltiples recursos semióticos con los que cuenta el cine, los cuales le permiten arribar a elevados niveles de sofisticación, que pueden encubrir, para la mayoría de las audiencias, la pesada descarga ideológica a la que es sometido el espectador durante la totalidad de la película. A veces de forma abierta y hasta vulgar, pero otras tantas de manera velada, subrepticia; como ya se ha descrito en el análisis de los fragmentos.

En el terreno de lo obvio, es menester señalar la absoluta ausencia del contexto de la Guerra de Irak a lo largo de la película. Ni un asomo a su carácter abiertamente ilegal de acuerdo con el ordenamiento jurídico multilateral, ni se considera el falso pretexto de la presencia de armas de destrucción masiva o la forma de actuar de espaldas a la comunidad internacional.

Estamos de acuerdo con Hobsbawm (2012), cuando plantea que “nadie se atrevería a negar en serio que la situación del pueblo cuya liberación fue la excusa oficial para poder emprender la guerra es peor que antes” (p. 21). Sin embargo, en el filme se muestran sólo las bajas de los soldados norteamericanos, pero nunca se menciona las muchísimas más bajas iraquíes, ni hablar de la oprobiosa desproporción de las bajas de ambos bandos. En fin, un absoluto ocultamiento del contexto humanitario, moral y legal en torno a la invasión, lo cual evidencia ya un sesgo abierto que denota el carácter propagandístico colonial del filme.

Esto se hace absolutamente patente cuando la madre de Marc lee en el funeral, la carta que su difunto hijo le ha enviado antes de morir: Si alguna oportunidad de oro tiene el autor para dar un paso al frente es esta, ya que puede colocar en boca de Marc, el más renuente de los personajes del filme con respecto a la guerra, verdaderas razones para disentir de la misma, basados en el contexto inmoral de esa ocupación. Pero aquí resulta patente que ese no es para nada el interés del autor, por el contrario, la carta es un triste manojito de abstracciones personales e insustanciales, que sólo buscan reflejar el tambaleo de los valores y principios de Marc. Lo cual luego Kyle definirá como la razón que le costó la vida a Marc. Es decir, se trata de la ridiculización y ajusticiamiento del disenso.

Por otra parte, durante toda la película no se produce una sola baja de algún civil inocente a manos de las fuerzas estadounidenses, hecho cotidiano durante la guerra en Irak revelado cabalmente por WikiLeaks (Miranda, 2019). Esto sólo ocurre, como ya se ha señalado,

en la escena de El Carnicero y el hijo del Sheik, además dentro de un tratamiento cinematográfico especialmente ominoso y macabro. Dejando muy en claro que el “Lobo” de las “ovejas” iraquíes es el régimen y la resistencia. Y sus “perros pastores” protectores, por supuesto, los soldados estadounidenses que luchan contra esos “lobos” malhechores.

Ese ejercicio, ya analizado anteriormente, de vestir a los “lobos” de “ovejas” y viceversa, no sería posible sin ocultar la complejidad humana del otro, del distinto, respetando su punto de enunciación, su cosmogonía, es menester desplegar un racismo epistémico radical.

Como ya se ha analizado anteriormente, se muestra al mundo islámico desde una visión deshumanizada e islamófoba. No se muestra durante todo el filme un solo ritual, costumbre, afecto o demostración cultural, comunal o religiosa en el seno de la sociedad iraquí. A pesar de tratarse de una nación que ha sido uno de los epicentros de la cultura humana, llena de creencias milenarias, y gran cantidad de hermosas manifestaciones culturales y religiosas; Clint Eastwood decide mostrar a Irak sólo a través de la mira del fusil del soldado invasor.

En este sentido, al negar la posibilidad de mostrar al menos un ápice de lo que constituye la humanidad de las personas que viven y han vivido en Irak, y presentarlos sólo desde el antagonismo híper histrionizado del enemigo militar, se cierra por completo el paso a la empatía. La cual, como ya se ha señalado, siempre es colocada solamente de un sólo lado del fusil. En términos de la conceptualización del racismo por Frantz Fanon (Grosfoguel, 2012), los pueblos árabes pertenecen a la zona del no-ser, lo cual sin duda les otorga un estatus ontológico y antropológico de subhumanos.

De esta forma, se incurre en la posición maniquea del pueblo iraquí (El no-ser) y la resistencia que ha opuesto a las fuerzas invasoras (El ser): Combatientes que siempre exhiben un histrionismo exagerado, que parece más sacado de algunos villanos de Disney que de un pueblo

que atraviesa una ocupación. Un código actoral siempre llevado al extremo, en el cual se impide al actor que encarna a un combatiente iraquí, mostrar algún lado humano, noble o sencillamente neutro, orgánico: Rostros siempre marcados por el odio, miradas siempre de reojo, indiferencia frente a la tragedia de los suyos. Nunca dos combatientes rompiendo un pedazo de pan juntos, o rezando, temerosos. Siempre avanzando en la oscuridad, o de espaldas, en un tratamiento cinematográfico abiertamente deshumanizante y que en muchas ocasiones incluso roza con los códigos estéticos del cine expresionista alemán. Y es que, como ya se ha señalado, se muestra al islam y al pueblo árabe, como una entidad anónima que acecha desde la oscuridad, como el coco. Una mirada cinematográfica que claramente incurre en la islamofobia. Y que es representada por recursos tan obvios como mostrar la temible mano que sostiene el detonador del coche bomba que busca cegar la vida de los sacrificados perros pastores estadounidenses, envuelta en una camándula; o recursos más sofisticados y soterrados, como el uso del “Allahu Akbar” a manera de coco de los soldados estadounidenses en la secuencia de apertura.

Pero además de eso, la impericia y la torpeza son el común denominador de los combatientes iraquíes. Los cuales corren hacia las balas a pecho descubierto sin buscar coberturas. Sus coches bomba fácilmente abatidos. Sus francotiradores revelan sus posiciones torpemente. En fin, rara vez se lleva a la pantalla en este filme, cualquiera de las asertivas formas en las cuales la resistencia iraquí ha propinado importantes bajas en el seno de las fuerzas armadas estadounidenses. Lo cual va sumando a la construcción de esa imagen caricaturesca de la otredad.

En este sentido, esta patente promoción de una visión torpe, deshumanizada y demonizada del islam, la resistencia iraquí y el pueblo árabe, va en directa correlación con el relato que el Departamento de Estado de los Estados Unidos, ha definido como la narrativa que

justifica la aplicación de sus estrategias expansionistas en Medio Oriente. Esta estrecha sintonía hace patente el corte propagandístico del filme, el cual opera como propagador de la narrativa imperial y colonial, incurriendo en un “pecado” artístico tan básico como negar la humanidad del distinto, o incluso, del enemigo.

En este orden de ideas, es importante destacar otra vez el claro contraste en la impronta de la fotografía y el arte, a la hora de presentar a dos universos claramente contrapuestos: Estados Unidos e Irak, o: América y el Mundo Islámico. No sólo se le cierra el paso a cualquier expresión social de la humanidad del pueblo iraquí, el pueblo árabe, sino que se niega la posibilidad de que despunte la belleza siquiera en el paisaje. Ya se han establecido claramente los recursos semióticos que establecen este contraste en el cual Estados Unidos es mostrado siempre como un universo cálido, calmo, bello; mientras que Irak es siempre planteado desde lo frío, lo ominoso, tétrico, feo, oscuro. En el cine, la forma es el fondo, y la deshumanización del mundo árabe y musulmán, no sólo tiene lugar dentro de la narrativa del filme, sino que es expresada a través de la plástica de la película.

Pero esta película no sólo refuerza la narrativa del poder central estadounidense para el caso de Irak. Si se empiezan a contemplar los elementos menos obvios de la película, hay que destacar la continua banalización y normalización de la guerra y sus atrocidades. Las cuales, si bien no son mostradas en su justa medida, son planteadas de forma a veces incluso opresiva para el espectador, lo cual pareciera incurrir en una suerte de autocrítica, sólo para encontrar en el contexto de su aparición, las justificaciones falaces que empujan al espectador a aceptar esas atrocidades como males necesarios para la realización del “plan divino” para Estados Unidos. Eastwood promueve la cultura necesaria para el estado de guerra permanente que sostiene a la economía del complejo militar-industrial de Estados Unidos.

De igual manera, y como se ha señalado en el análisis del bloque uno, Eastwood recurre a la metáfora y a recursos audiovisuales para la afirmación del discurso, además del patriótico, el religioso cristiano, aspecto de suma importancia durante el largometraje. La biblia, mostrada al menos en cinco oportunidades durante el filme, la cruz que se usaba en las cruzadas, tatuada en el brazo de Kyle, además de los discursos religiosos del Cura y del padre de Kyle, en contraste con la presentación de la cultura árabe musulmana, con el canto del islam como símbolo de terror, el caso de introducir el Corán como bomba, cuando se reclama a Kyle que la mujer que asesinó, supuestamente cargaba el Corán, y en realidad llevaba una bomba. Este contraste se ha usado en el film para promover el ideario neo-conservador y revivir el odio entre moros y cristianos, a través de la aparentemente inofensiva mirada al pasado de Kyle y los valores como blanco cristiano que lo forjaron en el “héroe” de guerra que es en el punto de ataque del filme. Haciendo, en el proceso, clara apología del delito. Pues se justifica de forma soterrada las acciones de Kyle y con él, la invasión de Irak como un todo, la cual tuvo lugar de espaldas al derecho internacional.

En otro orden de ideas, y entrando ya en las aguas de la sofisticación presente en el filme, hay que señalar que Eastwood, a pesar de plantear una puesta al estilo del falso documental, con cámaras en mano, mucho dinamismo en el plano, e incluso apostando por la ausencia de la música, para intentar dotar a la película de un aire híper-realista; en todo momento apuesta por una película que envuelve al espectador en una diégesis, un universo ficcional envolvente en el cual el espectador se imbuye, olvidando que está viendo una película, al mejor estilo de David W. Griffith. Apoyándose para eso en herramientas como el corte invisible, que oculta los cortes de la edición para que el espectador no logre establecer la yuxtaposición entre unos planos y otros, y discernir el porqué de estas decisiones. Es decir, se plantea una puesta

donde supuestamente existe el distanciamiento de un espectador que está viendo hechos reales, y puede analizarlos críticamente, pero realmente la semántica de la película se está construyendo a través de las herramientas que le permiten al director atrapar a la audiencia en la diégesis, logrando que entreguen su distanciamiento crítico y “disfruten del espectáculo”, por decirlo de alguna manera. Es la forma más efectiva de promover o incluso imponer, puntos de vista, ideas, miradas; en la mente del espectador.

Sin embargo, y para finalizar, es importante destacar que la impronta propagandística del filme atenta muchas veces contra lo verosímil, lo cual afecta directamente la diégesis, por cuando los quiebres de verosímil o las incongruencias dramáticas, son los principales enemigos de la momentánea suspensión de la incredulidad que requiere el cine. Si se rompe el verosímil, se revienta la frágil burbuja de jabón que es el viaje emocional que recorre el espectador de la mano de todos los recursos semióticos que componen el filme. En este sentido, cuando un autor impone a sus personajes sus acciones y decisiones en función del fiel cumplimiento de la premisa del filme, sin tomar en cuenta su rastreo emocional o la organicidad de sus acciones, se suele “reventar” al personaje, esto es: se le imponen acciones, reacciones, decisiones, etc., que resultan inorgánicas, forzadas o injustificadas. Es aquí donde se resquebraja el verosímil y se rompe el encanto. El presente filme incurre en ello en muchísimas oportunidades, como se señala por ejemplo en el análisis del bloque tres, al referirse a la reacción de Marc frente a la llamada satelital de Kyle.

“American Sniper” es una pieza propagandística de bastante sofisticación, pero es una obra cinematográfica bastante pobre. Primero, porque no posee un mensaje universal que pueda ofrecer a la comunidad ese milenar tesoro del saber oculto para el mejoramiento de la vida de todos. Por el contrario, se trata de una pieza audiovisual que procura la promoción del odio entre

los distintos y ampara las peores prácticas guerreristas del imperialismo estadounidense. Se trata de una película llena de personajes estereotipados y lugares comunes de la cultura estadounidense.

Las personas van al cine a buscar respuestas, aun cuando algunos creen que van sólo a entretenerse, y este filme no revela nuevas o positivas respuestas para enfrentar la vida en el siglo XXI. Por el contrario, sólo reincide en una cantidad de obviedades presentes en los *mass media* de Estados Unidos, todos los días, en el incansable ejercicio de la superestructura cultural e ideológica del imperialismo estadounidense, de crear las condiciones subjetivas en el seno de su sociedad, primero, y luego, fuera de su sociedad, para sostener el estado permanente de guerra que es motor fundamental de su modelo civilizatorio colonial capitalista moderno. Estableciendo así, la cultura afín a esta estrategia central para su funcionamiento y desarrollo como hegemón. La cual es promovida abierta y apasionadamente por esta película que bien puede ser definida como un panfleto de guerra estadounidense.

### **Análisis multimodal del filme *The Hurt Locker***



<b>Ficha técnica THE HURT LOCKER (Fuente: IMDb)</b>	
Directora	Kathryn Bigelow
Reparto	Jeremy Renner - Anthony Mackie - Brian Geraghty - Ralph Fiennes David Morse - Evangeline Lilly - Christian Camargo
Guion	Mark Boal
Dirección Artística	David Bryan
Música	Marco Beltrami - Buck Sanders
Sonido	Ray Beckett - Andrew Bonica
Productores	J. Gibson - Karima Ladjimi - Rob Lycar
Distribución	Summit Entertainment
Presupuesto	\$15 000 000
Recaudación	\$49 230 7721

**1er Fragmento:** Como corresponde con cualquier análisis cinematográfico de un filme, es menester comenzar con la secuencia de presentación, puesto que en esta instancia no sólo se presenta el conflicto y los personajes principales, sino que aquí se establecen códigos estéticos e

improntas filosóficas que atraviesan la totalidad de la película. Este primer bloque está comprendido desde el minuto 00:00 hasta el minuto 10:00.

El filme abre con música incidental y un efecto sonoro de golpe seco que presenta la aparición del texto: “la emoción de la batalla es una adicción potente y letal, puesto que la guerra es una droga”, Chris Hedges. El texto se sostiene sobre negro unos segundos, luego irrumpen voces árabes y gran parte del texto desaparece, dejando sólo la frase “La guerra es una droga”.

Esta frase, además de tener una justificación dramática al estar íntimamente relacionada con la construcción del personaje de mayor peso, el Sargento James, cuya adicción a la guerra lo lleva a alejarse de su propia familia, al final del film; dota al comienzo de la película de un cierto tono antibelicista o autocrítico, sólo para demostrar posteriormente que se trata de la trillada treta de vestir al lobo de oveja. Puesto que “Hurt Lucker”, lejos de condenar la guerra ilegal e inmoral de Irak, o el costo humano de la política de guerra permanente de los Estados Unidos; funge como una pieza de propaganda que no sólo proclama el supuesto heroísmo e integridad moral de sus fuerzas armadas, o justifica sus formas “salvajes”, sino que se trata de una pieza de reclutamiento. Donde James, hace las veces de un rock-star de la guerra, que invita a los jóvenes a sumarse.

Luego del texto, se pasa a la subjetiva de un rover cuya cámara registra el suelo de Irak. La imagen tiene ruido, es desprolija y sumamente dinámica. Aquí se comienza a establecer ya una gran impronta de realización que transversaliza al filme: la apuesta por una puesta de cámara propia del falso documental. Esto, con el fin de crear una sensación de hiperrealismo que sumerja al espectador en la diégesis de un “Irak” planteado a placer, desde la mirada imperialista estadounidense, que por ejercer la *hybris del punto cero*, practica una violencia epistémica, al presentarse como si el espectador estuviese atestigüando la realidad, de primera mano, de forma

objetiva, sin ningún punto de enunciación particular, sino desde una mirada elevada y universal (Castro-Gómez, 2008). Una decisión muy acertada de su directora, y ejecutada con bastante asertividad en algunos casos, en la procura de los fines persuasivos e ideológicos que persigue.

Luego de la subjetiva del rover se corta a un plano lateral del mismo, y luego a otro un poco más abierto. Luego se corta a un plano entero de soldados estadounidenses movilizándose a población iraquí, con tono de alarma. La cámara en mano se agita notoriamente. Y los cortes acontecen de forma precipitada. Construyendo la mencionada estética de falso documental y generando, además, gran agitación en el espectador en los primeros segundos del filme. Lo cual es una herramienta muy acertada para romper cualquier distanciamiento racional y atrapar emocionalmente a la audiencia con rapidez, sumiéndolos en la diégesis desde el primer minuto, lo cual desarma las defensas racionales y atrapa la mente del espectador a través de las emociones que genera esa turbación precipitada.

Se corta a un plano general, picado, de las calles de Irak. Se hace un zoom-in muy agresivo e inestable, cuyo punto final muestra al rover abiriéndose paso. Es preciso acotar que aparece por primera vez esta herramienta: El zoom-in. Muy utilizada en los años 70, pero en claro desuso hoy en día en el reino cinematográfico. Bigelow, hace uso de esta herramienta no como un recurso narrativo en sí mismo, sino como una de las principales maneras en las que construye su estética y puesta de cámara de falso documental.

El tráfico atruena entre gritos de los nativos, mientras el rover avanza. Se corta a otro plano general de iraquíes corriendo despavoridos junto a soldados, plano sobre el cual se hace otro fuerte zoom-in, cuyo punto final es una joven que corre asustada. Se pasa a un plano correspondiente de este, y luego a un general picado que muestra un auto blindado estadounidense que arriba al lugar, acompañado por frecuencias extradiegéticas altas que

generan gran crispación, construyendo una atmósfera de tensión máxima. Se bajan soldados del blindado. Se corta a un plano entero del letrero de una carnicería, la cámara en mano de bastante inestabilidad recorre el lugar, muestra a un soldado mediando con los lugareños, una *van* atraviesa el cuadro habilitando el corte a un plano medio y lateral del soldado que media con el carnicero. Se corta a un plano entero de un camión blindado que arriba al lugar, siempre con la misma impronta de cámara en mano, inestable.

Luego, se corta a un plano desde dentro del blindado, hecho con una óptica gran angular, posiblemente ojo de pescado, para mostrar a los soldados estadounidenses bajándose del vehículo. Se corta a un general de esta misma acción, el zoom-in entra y sale de forma agresiva, mientras los soldados se colocan en sus posiciones. Se corta a un plano entero de un soldado estadounidense, que se apostea y apunta a lo alto. Se mantiene la crispación en la pista sonora: tráfico, tumulto y una suerte de alarma extradiegética de frecuencia alta, que se mezcla con los sonidos diegéticos de la escena. Se vuelve a la subjetiva del rover, el cual se abre paso por las vías del tren, entre ganado. Luego, se corta a un plano lateral del mismo avanzando, el cual es atravesado por extras, contribuyendo a esa sensación de hiper-realismo y agitación que persigue Bigelow.

Posteriormente, se corta a un plano general picado que muestra a varios soldados finalmente desalojando al renuente carnicero. Vale la pena detenerse a valorar el uso semiológico del “carnicero” y la coincidencia con el filme de Clint Eastwood ya analizado. En este caso, este carnicero, será un verdugo del noble héroe estadounidense, y el uso de esta metáfora peyorativa es más sofisticada y subrepticia. Eastwood directamente designa a su terrorífico villano como “El Carnicero”. En ambos casos, se hace patente cómo en el imaginario imperialista se percibe y se

procura hacer percibir a la resistencia iraquí, como unos “carniceros”. De forma abierta, como Eastwood, y más velada y subliminal, como Bigelow.

Continuando con el devenir de la escena: Se corta a un plano general de la parte de atrás de una pick-up artillada de las fuerzas locales, sobre la cual varios efectivos se abren paso por el tráfico, entre sirenas y rumor de tumulto. Se corta de vuelta a la subjetiva del rover, el cual se abre paso y muestra los pies de varios nativos corriendo, mientras se aproxima a un cúmulo de basura. Se pasa a un plano ligeramente picado de la pantalla del operador del rover. Luego, se corta a un plano detalle, lateral, de la mirada de Sanborn y después a un plano detalle de sus manos operando el tablero de control del rover. Se pasa de vuelta a la subjetiva del rover, el cual se acerca al montículo de basura. Se corta, a un primerísimo primer plano, con zoom-in del Sargento Thompson, quien atisba con tensión. Entra la voz en off de Sanborn, que habilita el corte a su primer plano mientras dice: - Creo que tenemos contacto -. Luego, se corta a un plano entero posterior del rover con un agresivo zoom-in. La voz en off de Thompson ordena: - Un poco a la derecha -. A lo que responde Sanborn: - Un poco a la derecha -. Se corta de vuelta a la pantalla de operación del rover, luego al detalle de las manos de Sanborn operando el tablero, la cámara panea hacia arriba para encontrar su rostro, con la misma inestabilidad propia del falso documental, hasta llegar a un plano compuesto: primerísimo primer plano de Sanborn y primer plano de Thompson. Irrumpe en el campo sonoro un sonido de caza bombardero, que hace elevar la tensión de la escena. Se aprecia que Thompson atisba las alturas, lo cual habilita el corte al plano contrapicado de una azotea donde se aprecia una mujer ataviada de amarillo en medio de un tendedero de ropa, junto a otra mujer con un bebé.

Aquí vale la pena detenerse a valorar otra impronta del filme: Los personajes iraquíes en su inmensa mayoría siempre son presentados de esta manera. Desde la distancia, sin voz,

anónimos, pertenecen sin duda a la zona del no-ser de acuerdo a la concepción fanoniana (Grosfoguel, 2012). Extras que corren. Sólo en el caso del niño de la base militar que es un personaje completamente utilitario, y por supuesto angloparlante y amante de la cultura estadounidense: se muestra a un personaje desde algo de cercanía. De resto, los iraquíes sólo son mostrados desde la óptica del villano, el ser hostil que atisba a la distancia, los cuerpos que caen a lo lejos, etc. Esto se abordará con más profundidad más adelante, pero ya en este punto inicial del filme se comienza a instalar este código.

Continuando con la escena, se corta de vuelta al plano compuesto de Sanborn y Thompson. Éste último continúa atisbando. Se corta a un plano de dos hombres mirando desde su casa, a lo lejos. Se comienza a hacer patente en este punto también otra impronta, en este caso del departamento de arte: Los decorados inherentes a Irak siempre reflejan precariedad, fealdad, desorden, suciedad. Más allá del verosímil de un país en guerra, Bigelow decide optar por esa mirada de Irak. No se detiene a rescatar un solo ápice de belleza, algo que es más que posible para cualquier director que así lo decida, especialmente en un país de una cultura milenaria que se expresa de muchísimas formas de gran riqueza visual.

Continuando, se corta a la subjetiva del rover, cuyo brazo mecánico comienza a retirar un saco de yute blanco. Se pasa a un primer plano de Thompson quien mira el monitor con gran tensión, masticando chicle con intensidad. Se corta de vuelta a la subjetiva del rover, el cual extiende la pinza de su brazo mecánico, revelando el alijo explosivo. Entra la voz fuera de campo de Sanborn: - Oh... Hola, mamá -. Se corta a un plano media del Especialista Eldridge, el cual atisba curioso y se aproxima a ellos. Se pasa a un plano medio, frontal, de los tres, mirando la pantalla. Thompson ordena: - Ahora, éntrale -. Se corta a la pantalla del rover, donde se muestra la pinza del mismo muy cerca de la bomba. Se corta a primerísimo primer plano de Thompson,

con referencia de Sanborn, quien dice: - No puedo -. Se corta a un plano medio corto de ambos, más frontal. Thompson dice, enfático: - ¿Cómo que no puedes?... Pretende que es tu verga, hermano -. Sanborn se ríe, su risa habilita un corte sobre sí mismo, que rompe el eje de forma deliberada, Sanborn responde riendo: - ¿Y si pretendo que es tu verga? -. Se vuelve al plano medio conjunto de los tres, Thompson responde: - Nunca lo lograrías si haces eso -. Los tres se ríen. Thompson prosigue: - Dale, vamos, se acaba el tiempo, es mi verga amigo -. Se corta a un plano medio, picado de Thompson, Sanborn le da paso: - Adelante -. La cámara hace tilt-down para mostrar las manos de Thompson operando el tablero.

Posteriormente, se corta a un plano entero del rover junto al alijo, moviéndose de forma disruptiva, torpe. Se corta a un plano medio corte de Thompson enfocado y Sanborn fuera de foco. Thompson exclama: - Ahhhh... Cabrón -. Se corta a un plano detalle de sus manos moviendo las palancas. Se vuelve al plano entero del rover. La voz fuera de campo de Sanborn inquiere: - ¿Tienes eso? -. Thompson responde: - Sí -. Se aprecia que el brazo mecánico del rover baja y su pinza logra tomar parte del saco. Bigelow hace un zoom tan abrupto que hace las veces de un corte a un plano más cerrado de la pinza del rover manipulando el saco. Se pasa a un primer plano de Thompson, mirando la pantalla, comprometido. La voz de Sanborn dice fuera de campo: - Eso, ahí vamos -. Se corta a un plano detalle, muy cerrado, de la pinza del rover abriendo el saco y dejando expuesta la bomba. Se pasa a un primerísimo primer plano compuesto de Sanborn y Thompson, con primacía en el encuadro de este último quien exclama: - Ohhh... Mira eso -. Se corta a un over the shoulder de Thompson, que muestra la pantalla remota del rover, la cual ostenta la bomba ya revelada en todo su esplendor. La voz de Sanborn fuera de campo dice: - Una linda 155, ¿juh? -. Thompson, responde: - Sí -.

Luego, Bigelow corta al mismo primer plano compuesto de Sanborn y Thompson, éste último saca la mirada de la pantalla y la eleva, mirando el horizonte: - Sí, va a hacer un daño acojonante -. Bigelow vuelve a brincar el eje, pasando a un plano medio de Thompson, y luego paneando la cámara con la misma inestabilidad siempre presente, hasta llegar a Eldridge, mientras Sanborn le dice: - Ey, Eldridge, parece que vamos a necesitar una carga -. Eldridge responde: - Oh, lo tengo cubierto -. Se corta a planos detalles de las cargas explosivas, la cámara hace zoom-out hasta plano medio de Eldridge quien dice: - Calculé cuatro cargas, eso nos da como veinte libras de bang en total -. Se corta a un plano medio frontal de Thompson que dice, mirando a la calle y señalando con ambas manos: - Esa explosión va a salir directamente hacia allá -. La acción de Thompson, con sus manos, habilita el corte a un contra-plano que lo muestra ahora de espaldas, y revela la zona urbana que está señalando: - La concha, seguro vuela para allá -. Señala a unos edificios residenciales. Se corta a un plano contrapicado, casi americano, de los tres, mientras prosigue Thompson, con aire de superioridad, relamido: - La mayoría de la metralla se va a elevar en un hermoso patrón de hongo -. Sanborn afirma con complicidad: sí.

Se corta a un plano medio corto, compuesto, de los tres. Thompson prosigue: - Vamos a tener algunos trozos de metralla volando hacia acá -. Se corta a un plano general, posterior, que muestra a los tres junto a su vehículo blindado, la voz de Thompson prosigue, fuera de campo: - Pero estaremos bien si estamos detrás del humvee -. Se corta a un primer plano de Thompson, quien ordena, sobrado: - Traigan al bot de vuelta y cárguenlo -. Sanborn, responde sonreído: - No hay problema -. Se corta a un plano frontal, breve, de Thompson, para captar su aire de autosuficiencia. Luego, se pasa a un primerísimo primer plano lateral de Sanborn, quien dice: - Bot en movimiento -. Se pasa a un travelling lateral del bot en plano entero, avanzando, se hace sobre éste un fuerte e inestable zoom-in, siempre manteniendo la estética de falso documental. Se

corta a un general, picado, de ciudadanos renuentes siendo removidos de la zona por los soldados estadounidenses y las fuerzas locales. Se corta a un plano medio de un soldado iraquí que hace ademanes de que se retiren. Luego, se pasa a un plano bastante cerrado del soldado empujando al carnicero con vehemencia, el cual se queja, entre el reclamo multitudinario de los presentes. Luego se corta a un plano medio del carnicero eludiendo de forma bastante inverosímil a los soldados, y abriéndose paso.

Posteriormente, se corta a un plano general, picado, de los tres efectivos, el humvee y el rover. El campo sonoro es dominado por el sonido de la alarma desplegada para avisar a la población de la inminente explosión. El plano se toma desde detrás de una cerca para generar la sensación de falso personaje que atisba, algo muy usado en el falso documental para dar la sensación de realismo, propia de la cobertura periodística y no cinematográfica. Luego, se corta a un plano de las manos de Eldrige, uniendo el rover con el vagón de la carga explosiva. Sanborn inquiere fuera de campo: - Eldrige, déjame saber cómo vas -. Se corta a un plano entero de Eldrige, la cámara lo sigue mientras se levanta y responde: - ¡Todo listo! -, quedando de pie junto a Thompson, quien sostiene su pose de mando. Se corta a un plano medio corto de Sanborn, quien dice: - De acuerdo, vagón armado ¡Se mueve el bot! -. Se corta a un plano hecho con cámara baja que muestra al rover avanzando y a Eldrige y Thompson, mirándolo. Se corta a un contra-plano general, que muestra a los tres hombres y el humvee, y un hombre que se aproxima a ellos con un montón de cabras. La voz fuera de campo de Sanborn dice en todo jocoso: - Oh, Oh -. Thompson en la misma tónica: - Cabras a la vista, chicos -. Las cabras pasan muy cerca del rover. Se corta a un plano medio corto conjunto de Thompson y Eldrige. Thompson, más cerca de cámara, sostiene su pose altiva. Mientras que Eldrige ríe de forma pueril. Se corta de vuelta al plano de la cámara baja, para mostrar ahora el paso de las cabras,

bajo la mirada atenta de Thompson, y la mirada del sonreído Eldrige. Sanborn dice fuera de campo: - Blow them Little bastards up -. Este parlamento, tiene una lectura importante que no puede ser traducida literalmente al español. Sanborn, habla lo que se conoce como jive, la forma particular de hablar inglés de los afroamericanos. En esta forma de hablar, se puede interpretar que Sanborn puede estar diciendo algo como: - Mosca, no vaya a ser que volemós a estas pequeñas bastardas -. Pero la traducción literal del inglés es: - Volemós a esos pequeños bastardos, o volemós a esas pequeñas bastardas -. En cualquier caso, lo que resulta patente es el tono siempre peyorativo y violento de la frase, ni hablar de la lectura que adquiere si se tiene en cuenta el contexto ilegal e inmoral de la invasión a Irak, el cual, por supuesto, brilla por su ausencia en la totalidad del filme.

Continuando con la escena, se corta a un plano súper cerrado del rover, avanzando, y luego a otro, posterior, más abierto, que muestra el vagón de los explosivos, y el cordón anaranjado que queda tras de sí. Lo que habilita el corte a un plano medio conjunto de Thompson y Eldrige, con un poderoso zoom-in sobre Eldrige, el cual va dando cable al vagón, luego la cámara panea de forma deliberadamente inestable al rostro de Thompson, quien atisba las azoteas circundantes. Se corta a su subjetiva: Un hombre nativo aparece, ataviado con una Kufiyya, en una azotea y lo mira, con un ademán inamistoso. Parece algo inofensivo, pero de forma sutil se implanta al hombre árabe ataviado con su Kufiyya en un contexto amenazante y antagónico. De esta manera se va sembrando sutilmente y poco a poco, en la mente del espectador, esa noción que pretende asociar al pueblo árabe y musulmán con el significado de: enemigo, amenaza. Esto, además, es reforzado enormemente por la absoluta ausencia del relato y la mirada del invadido. Pues, como ya se ha mencionado, los iraquíes nunca son mostrados en su faceta humana, en su día a día, sus contingencias, su comunión, su religiosidad, su sufrimiento.

Continuando, se corta a un travelling lateral, que muestra al rover avanzando en plano entero. Luego, se corta a un plano más cerrado, enfocado en el vagón explosivo. Una de sus ruedas se sale. Se pasa a un plano medio corto, lateral, de Eldrige y Thompson, quienes exclaman: - Ay, ¡mierda! -. Se corta a un plano entero, posterior, del rover y el vagón. El rover se detiene. La voz en off de Thompson dice: - Ah, coño -. Se corta a un plano medio de Sanborn, quien dice sonreído, operando el rover: - El vagón está teniendo un mal día, chicos -. Se corta a un plano medio de Thompson, quien se voltea e inquiere a Eldrige: - ¿Tú construiste eso Eldrige? -. La cámara panea de forma deliberadamente inestable, para encontrar a Eldrige sonreído, después de responder: - No, lo hizo el ejército de Estados Unidos -. Se corta a un primer plano de Thompson, quien dice: - Está bien, parece que voy a tener que ir yo -. Se corta a un plano medio corto conjunto de Sanborn y Thompson. Sanborn le dice a Thompson, quien se está quitando el casco: - ¿No te gusta estar esperando en este vecindario tan bonito? -. Thompson responde, ya con el casco en sus manos: - Oh, me encanta -. Thompson lanza su casco. Se corta a un plano entero del Rover, dando media vuelta. Luego a otro ya frontal en su nueva dirección. Y luego a un detalle de su oruga avanzando por la tierra.

Posteriormente, se corta a un plano americano de los tres. Sanborn y Eldrige ayudan a Thompson a colocarse el traje protector de explosivista. Se hace un zoom-in sobre Thompson, quien dice: - Si todo sale bien, cuando llegué ahí, simplemente voy a (...) -. Se corta a un plano más cerrado y ahora frontal de Thompson: - (...) armarlo, y luego lo detonamos -. Se corta a un zoom agresivo cuyo punto final es un primer plano de Sanborn acomodando el hombro de Thompson, cuya voz en off dice: - Le daremos a esta gente algo en qué pensar -. Se corta a un primer plano de Thompson, quien prosigue: - Quiero que sepan que, si van a dejarnos una bomba en el camino, entonces nosotros vamos a volar su caminito -. Thompson sonríe con sorna. La voz

de Sanborn aprueba: - Eso suena bien -. Se corta a un plano medio corto de Sanborn quien está sonreído de oreja a oreja mientras continúa preparando a Thompson.

Aquí es preciso detenerse a valorar la carga ideológica de esta escena. Como ya se ha mencionado, el filme omite por completo el contexto de la Guerra de Irak. Sin ese contexto se torna imposible determinar la legitimidad de la resistencia iraquí que coloca esa carga explosiva que han encontrado estos tres personajes. Eso, ya de por sí, es de una carga ideologizante enorme, pero a esto se le suma la banalización de la destrucción de Irak a manos de las fuerzas invasoras: Thompson describe cómo la bomba que van a detonar afectará parte de la zona claramente residencial en la que se encuentran, lo hace como si se tratase de un espectáculo de fuegos artificiales y, además, relamido de gusto, saboreando el momento, con la complicidad “jocosa” de sus dos compañeros.

Pero, además, aquí comienza a instalarse otra constante: durante toda la película se muestra que la destrucción de Irak sólo es causada por bombas de la resistencia. Bombas en hospitales, bombas en sedes diplomáticas, niños asesinados usados como bombas humanas, un hombre iraquí a quien se les ha puesto un chaleco bomba contra su voluntad. Es decir, se plantea la destrucción humana y de infraestructura de Irak, como algo que es producto de los actos viles de la resistencia. En todo el filme no aparece una sola bomba de los Estados Unidos causando estragos: el colmo del cinismo. Pero, además, nunca se establece siquiera una línea divisoria entre la resistencia armada y el común de la gente, que se supone son los iraquíes a quienes fueron a “defender” del régimen criminal de Hussein. En esta escena, se justifica plenamente la destrucción de áreas residenciales, bajo el falso argumento de tratarse de un escarmiento contra la resistencia. Esto, sin considerar por un segundo el impacto que esto tendrá en las vidas de los hombres, las mujeres y los niños y niñas que serán afectados por esta acción militar. Pues todas y

todos tienen que aprender la lección. Es una orientación ideológica muy macabra, que banaliza la destrucción de Irak, incurriendo en la apología del delito.

Continuando con la escena: Se corta a un plano medio corto de Thompson, con referencia de Sanborn. Thompson le dice: - Tengo un antojo de hamburguesa. ¿Es algo raro? -. Se corta a un plano entero, lateral, de los tres hombres. Eldrige está por poner el casco a Thompson. Sanborn contesta: - No. No, para ti -. Carcajeando. Este se trata de un parlamento claramente premonitorio que anticipa la acción. Thompson, que de alguna forma tal vez sospecha su destino, es asaltado por un fuerte antojo, un fenómeno que suele suceder ante el advenimiento de la muerte. Eldrige le coloca el casco. Se corta a un plano medio de los tres, posterior de Thompson y frontal de Sanborn, quien, sonreído, como si la guerra se tratase de un juego, algo recurrente en el filme; dice, mientras ajusta el casco a su superior: - Casco puesto -. Luego, se corta a un plano más cerrado, de Sanborn, siempre haciendo uso del zoom y la inestabilidad, para captar su gesto de complicidad al decirle a Thompson: - Feliz travesía -. Culminando el intercambio de parlamentos, con su carga explícitamente premonitoria. Se corta a un contra-plano, que revela el rostro sonriente de Thompson, mientras Sanborn le coloca la lente del casco, acción que es resuelta en tres planos cortos, para seguir imprimiendo al montaje el ritmo altamente dinámico que requiere la impronta del falso documental.

Posteriormente, se corta a un plano medio, frontal, de Thompson, con referencia de Sanborn. Ambos chocan sus puños, con excitación. Intercambiando risas. Eldrige aparece a izquierda de cuadro y choca un puño con Thompson. Se hace zoom-in sobre éste, cuyo gesto deviene en grave y serio ante la inminencia de la acción. Eldrige dice: - Ventiladores encendidos -. Thompson chequea la radio: - Blaster 1, ¿Me copias? -. (Blaster, en este contexto, se podría traducir como: el que hace explotar cosas). Luego, se corta a un plano medio, frontal, de Sanborn

quien responde por la radio: - Copiado, Blaster 1, estás listo para proceder -. Se corta a un plano medio-largo de ambos, Sanborn le da una palmada en la espalda, Thompson arranca a caminar, de espaldas. Se corta a un contra-plano, un plano medio, frontal, de Thompson, quien avanza, superando la cámara, mientras la voz de Sanborn dice desde la radio: - Te ves bien, Blaster 1 -.

Luego, se corta a un plano general, picado, posterior, que muestra a los tres hombres, el humvee y el rover. Irrumpe en la pista de audio una mezcla de sonidos extradiegéticos sombríos, que anticipan aún más la acción, mientras la cámara panea, siguiendo a Thompson, con la misma impronta de inestabilidad. Se corta a un plano medio de Sanborn, quien atisba las alturas con gesto grave y eventualmente apunta, atisbando por la mira de su fusil. Se pasa a su subjetiva: la mira del fusil muestra a tres hombres atisbando desde un balcón. Bigelow hace despliegue una vez más, de esa forma de mirar al iraquí siempre con carga de antagonismo, de amenaza, y nunca desde su humanidad, algo que es también patente en tantísimos otros productos audiovisuales de Hollywood, como los que componen la muestra del presente trabajo de investigación.

Continuando, se corta de vuelta al plano medio de Sanborn y luego a un plano detalle de los pies de Thompson avanzando entre las vías férreas, la cámara hace tilt-up hasta la altura de su rostro, atisba a las alturas y dice: - Está bien caliente aquí dentro -. Se corta a su subjetiva: una mujer sentada en un balcón, la cámara panea, mostrando el sendero por el que avanza Thompson, y la calle contigua, mientras la pista sonora gana en tensión producto de su respiración profusa, dentro del traje, y la persistencia de los efectos sonoros graves extradiegéticos, con claros fines de impulsar la tensión dramática. Se corta a un plano general, frontal, que muestra a Thompson avanzando de frente, y sus compañeros detrás. Irrumpe la voz en off de Thompson: - ¡Ciento cincuenta! -. Se corta a un plano medio de Sanborn quien ha bajado su fusil, toma el auricular de la radio y responde: - Copiado. Ciento cincuenta metros -. Se corta a un travelling desde detrás

de Thompson, en plano medio. Y luego a un contra-plano, en ligera cámara lenta, para mostrar el rostro de Thompson, el cual eleva su mirada a la vez que irrumpe en la pista sonora un sonido de helicóptero, junto a su respiración acompasada. Se corta a la subjetiva de Thompson: un plano prácticamente nadir del helicóptero visto a través del lente del traje. Todo esto va conformando una atmósfera enrarecida, que, junto a los parlamentos premonitorios anteriores, preparan a la audiencia emocionalmente para el desenlace de la escena.

Posteriormente, se corta a un plano medio, escorado, de Thompson, el cual mira hacia la calle. Se corta a su subjetiva: un plano general que muestra la fachada de la carnicería. Aquí se hace patente cómo Bigelow va hilando elementos premonitorios y siembras cinematográficas con gran conocimiento del lenguaje audiovisual, para preparar a la audiencia para la unión de todos esos elementos en el clímax de la escena, de forma que el sentido de todo lo hilado encuentre su manifestación de un golpazo en la mente del espectador y generar esa sensación que muchas veces la audiencia expresa en términos como: “Yo sabía que eso iba a pasar”. No se trata, pues, de un panfleto vulgar y corriente. Sino de una pieza de propaganda con importantes niveles de sofisticación, que muchas veces apela al subconsciente de la audiencia.

Continuando, se corta a un plano medio, posterior, de Sanborn. Entra una voz fuera de cuadro que dice en inglés: - Hola. ¿De dónde eres? -. Sanborn voltea, sorprendido. Se corta a un plano entero, conjunto, lateral, de Sanborn y se puede apreciar ahora que la voz proviene de un hombre iraquí que se aproxima a él apuntándolo con el dedo, Sanborn le apunta con el fusil y con la otra mano le indica que se detenga. Se corta a un plano medio, frontal de Sanborn, con referencia del civil iraquí, que vuelve a preguntar: - ¿De dónde eres? -. La cámara se mueve de forma particularmente inestable, significando la perturbación que genera la irrupción inesperada del personaje. Se corta a un general, picado, de la calle. Se puede apreciar a los dos hombres, la

vía y el humvee. Bigelow hace un zoom-in que arriba en un segundo, a un plano entero del civil y americano de Sanborn. El nativo continúa inquiriendo: - ¿California? -. Sanborn responde: - Hey, sal de aquí, hombre -.

Posteriormente, se corta a un plano medio de Sanborn. La voz fuera de cuadro del civil persiste: - ¿De dónde? -. Sanborn responde de forma vehemente: - ¡Este no es un puto juego de “vamos a conocernos”! -. Bigelow hace un fuerte Zoom-out, hasta plano americano de ambos. Sanborn insiste, moviendo su fusil: - Ahora, ¡Sal de aquí! -. Sanborn empuja al hombre. Se corta a un plano general de Sanborn y el civil, y medio de Eldrige. La acción del empujón habilita el corte invisible entre estos planos. Eldrige voltea al escuchar el tumulto. Se corta a un plano medio, frontal, de Eldrige, quien mira en dirección a Sanborn y el civil, y apunta su fusil en esa dirección. Luego, se corta a un plano medio de Sanborn apuntando al civil con el fusil, con postura de combate. La cámara panea a plano medio del civil, el cual se queda mirando a Sanborn un instante, con gesto insondable, y luego se da media vuelta y se retira. La cámara panea de vuelta a Sanborn. Luego, se corta a plano medio, posterior, del civil caminando, alejándose del sitio. La cámara vuelve a panear violentamente a Sanborn. Entra el chasquido de la radio. Se corta a un plano americano corto de Eldrige, quien dice por el auricular de la radio: - ¿Estás haciendo amigos otra vez Sanborn? - Se corta a plano medio, escorado de Sanborn, quien responde sonreído: - ¡Todo el día! -. Luego, mira las azoteas y los alrededores.

Aquí es pertinente detenerse a valorar cómo Bigelow utiliza el verosímil de estos soldados en esta particular situación, para persistir en la promoción de la visión del pueblo árabe y musulmán como una amenaza. Se utiliza la mirada, la percepción de los personajes, para promover una mirada del mundo: El pueblo árabe y musulmán es una amenaza. Jamás aparece la empatía hacia el pueblo iraquí, al cual supuestamente fueron a salvar del régimen de Sadam

Hussein, a quien, además, ellos mismos sostuvieron en el poder durante décadas. La carga de cinismo es verdaderamente oprobiosa. Se le cierra por completo el paso a la posibilidad de que la audiencia pueda empatizar con el pueblo iraquí, sus manifestaciones culturales, sus costumbres, su religiosidad. Esto queda reservado exclusivamente para el personaje del niño pitiyanqui de la base militar, en su rol utilitario del personaje principal.

Continuando con el devenir de la escena: Se corta a travelling que sigue el avance de Thompson, en valor de plano medio corto. Un efecto sonoro de golpe seco y grave introduce al espectador de vuelta al punto de vista de Thompson, lo cual es también logrado a través de su respiración profusa y la distorsión del sonido que produce el eco interior del traje. Thompson comunica por la radio: - ¡Veinticinco! -. Se corta a un plano medio de Sanborn, quien responde: - Copiado. Veinticino metros. Estás ya en la zona de la muerte -. Se vuelve al plano medio corto de Thompson, el cual sonríe irónicamente, al escuchar la referencia de Sanborn, mira hacia abajo y comienza a agacharse mientras le dice a Sanborn: - Gracias por recordármelo -. Se corta a un plano entero de Sanborn a lo lejos, fuera de foco, desde la ubicación de Thompson, el cual tapa el encuadre, mientras Sanborn responde: - Para eso estoy aquí, bebé -. Luego, Bigelow hace un contra-plano, desde la ubicación de Sanborn, un general que permite ver a Thompson, con la calle circulada de fondo, comenzar a arrodillarse sobre el vagón, después de acusar recibo del parlamento de Sanborn con un “ok” casual.

Posteriormente, se corta a un plano medio, escorado, de Thompson arrodillándose sobre el vagón. Aquí vale la pena detenerse brevemente a valorar cómo Bigelow, al igual que Eastwood, recurre siempre al corte invisible. Es decir, a pesar de tratarse de una impronta de realización de falso documental en aras del supuesto híper-realismo, se utiliza la herramienta de David W. Griffith para envolver al espectador en la diégesis, e impedir el distanciamiento

racional que lleva al cuestionamiento. Se trata, pues, de una pieza de propaganda sofisticada, que utiliza de forma asertiva muchas herramientas del lenguaje audiovisual.

Ahora bien, continuando con el devenir de la escena, se corta a un plano entero, frontal, de Thompson arrodillado frente al vagón de explosivos, agarra la rueda de este. Se corta a un primer plano de Thompson: - ok, los detonadores están bien -. Luego, se corta a un plano detalle de su mano izquierda manipulando el cable de detonación. Entra la voz de Sanborn, fuera de cuadro: - Copiado -. La respiración profusa de Thompson irrumpe en el campo sonoro. Se corta a un plano medio de Thompson levantando el vagón y su carga explosiva. Luego, a un plano entero de Thompson avanzando con el vagón. Se incorporan frecuencias altas y un rumor de viento, alterado, en el campo sonoro. Con el fin de elevar la tensión. Luego, se corta a un plano medio de Eldrige atisbando dentro de un auto en estado de chatarra. Los efectos sonoros adquieren mayor preminencia y dramatismo. Ya el espectador ha sido preparado, y ahora sólo se desliza hacia el desenlace esperado, como por un tobogán. Se corta a un plano americano de Thompson, arribando al alijo explosivo, con el vagón. Se corta a un plano general de la calle, donde se puede ver a Thompson agacharse sobre el alijo explosivo con el vagón detonador. Haciendo uso nuevamente del corte invisible, la acción habilita el corta a un plano entero, picado, de Thompson colocando el vagón en el suelo, junto a la trampa explosiva. Luego, se corta a un plano detalle de las manos de Thompson manipulando el cable de detonación, la cámara panea hacia su rostro tenso. Los efectos sonoros de tensión han conquistado ya total preminencia en la pista de audio.

Luego, se corta a un plano general de la calle y las casas circundantes. En el medio del encuadre, Thompson trabaja ya directamente encima de la bomba. Se corta a un plano detalle de sus manos colocando las cargas del vagón sobre la bomba. Su voz en off dice: - Ok, estoy

colocando la carga -. Se corta a un plano medio de Thompson realizando la acción: - Bien suavcito -. La cámara hace zoom-in a su rostro. Se corta a plano detalle de los explosivos de detonación, las manos de Thompson que las colocan salen de cuadro: - Estoy listo aquí -. Se corta a un plano medio, lateral de Thompson: - Voy de regreso -. Thompson se levanta y comienza a andar, la cámara hace zoom-out hasta mostrarlo en plano entero. Luego, se corta a un plano americano, lateral, de Thompson avanzando, mientras dice: - Ya cinco metros fuera -. La voz de Sanborn irrumpe fuera de cuadro y habilita corte a su plano medio-corto: - Cinco metros, copiado -. Sanborn atisba con su fusil a las alturas brevemente, es abordado por Eldrige fuera de campo: - Hey Sanborn -. Se corta a plano medio corto de Eldrige: - ¿Sabes lo que necesita este lugar? -. Se corta de vuelta al plano de Sanborn, el cual sonríe, y dice: - Estoy escuchando, a ver -. Se corta a un plano medio de Eldrige que dice, sonreído: - Necesita césped -. Se corta a un plano general, picado, que muestra la distancia que existe entre Eldrige y Sanborn, los cuales vigilan zonas opuestas, mientras hablan. Se vuelve al plano medio corto de Sanborn, quien dice, sonriendo con mayor énfasis: - ¿Vamos a comenzar nuestro negocio de césped? -. De vuelta al plano medio de Eldrige, que responde: - Eso es correcto, hermano -.

Se corta al plano de Sanborn para pescar una sonrisa pícaro y de vuelta al medio de Eldrige: - Yo voy a vender el césped, y tú lo vas a cortar. Se va a llamar "Sanborn e hijos". -. Irrumpe la risa de Sanborn fuera de campo, que habilita corte a su primer plano, contrapicado, para verlo reír. Luego, se pasa a un primer plano de Eldrige: - Seremos ricos -. Se corta a un plano medio, lateral, de Sanborn apuntando y riendo, la cámara panea bruscamente para habilitar el corte. Se pasa al plano medio de Eldrige, quien recibe sonreído las palabras de Sanborn: - Me gusta eso. Crabgrass, St Agustin. Soy un experto en este tema -. Un efecto sonoro de tensión

antecede al cambio de gesto de Eldrige, el cual pasa de la jocosa complicidad con Sanborn, a un gesto de alarma. Mira algo con los ojos pelados y de gesto grave.

Antes de continuar, merece la pena valorar la banalización que se hace de la forma en la cual Estados Unidos y sus fuerzas invasoras perciben a Irak sólo como un negocio. Lo que parece ser un comentario jocoso entre soldados, posee una profunda carga ideológica, la cual es deslizada sutilmente a través de la diégesis. De igual manera, se desliza de forma subrepticia y honestamente vergonzosa para el actor Anthony Mckee, quien hace de Sanborn; el racismo sistémico de la sociedad estadounidense. Eldrige le comenta que van a montar el negocio del césped, que él, Eldridge, el hombre caucásico, saldrá a venderlo, mientras que Sanborn será quien corte el césped. Sanborn no opone ninguna resistencia a esta división social del trabajo racista, propuesta por Eldrige, en parte, porque éste pone de por medio, antes de que tenga oportunidad de hacerlo, a esa razón que “justifica” todos los agravios, excesos y opresiones sufridas y propinadas por la sociedad norteamericana: El Dinero. “Seremos ricos”. Un alijo de profunda carga ideológica, en una escena aparentemente inofensiva. Propaganda sofisticada y eficiente, al servicio de los intereses del Imperialismo Estadounidense.

Prosiguiendo con el devenir de la escena: Se corta a la subjetiva de Eldrige. Un plano inestable de la fachada de la carnicería, previamente sembrada. Sanborn prosigue, fuera de campo: - ¿Qué te parece esto? (...) -. Se corta a un plano medio corto, casi lateral, de Eldrige, el cual atisba con gesto urgente, y levanta su fusil para observar por la mira, mientras Sanborn prosigue, de espaldas a Eldrige, cómo ya se estableció en el Plano General anteriormente mencionado: - ¿Qué te parece esto? Tú lo vendes y yo lo fertilizo -. Sanborn se carcajea mientras Eldrige atisba por la mira de su fusil. Se corta a su subjetiva. La mira del fusil revela al carnicero, en plano americano. Está parado detrás de los cadáveres de algunos animales, lo cual impide ver

su rostro. Una composición ominosa precisamente colocada como otro elemento más de anticipación al desenlace fatal de la escena. Se puede percibir que el carnicero tiene un rectángulo negro en sus manos. La imagen tiene foco blando, lo que impide precisar qué tiene. Irrumpe la voz en off de Thompson, por radio: - Veinticinco metros -. Sanborn responde, también fuera de cuadro: - Veinticinco metros. Copiado -.

Luego, se corta a un primer plano de Eldrige, el cual comunica, mientras avanza con urgencia: - Sanborn. Carnicería. A las dos en punto. El tipo tiene un celular -. Se corta por un instante a un plano medio, frontal de Eldrige corriendo, luego a un plano general que lo muestra corriendo por la calle en dirección a la carnicería. Irrumpe la voz en off de Thompson: - ¿Por qué está corriendo Eldrige? -. Se corta a un plano medio, frontal de Thompson, mirando a Eldrige. La inestabilidad en la puesta de cámara aumenta, en correspondencia con la tensión dramática. Se corta a un plano medio, lateral de Sanborn, corriendo en dirección a Eldrige, gritando: - ¡Haz que lo suelte! -. Se corta a un plano medio corto de Eldrige corriendo casi a cámara, hasta primer plano, gritando: - ¡Suelta el teléfono! -. Se corta a un plano medio, casi frontal, del carnicero que levanta la mano haciendo un ademán de que entiende, sin soltar el teléfono. Se corta al plano medio corto de Thompson quien dice: - Vamos muchachos. Háblenme -. Luego, se corta a un plano medio de Thompson que empieza a correr. La voz de Eldrige irrumpe y habilita corte al plano siguiente: - ¡Suelta el teléfono! -. Se trata de una subjetiva de la carnicería, que muestra al carnicero en plano entero. La cámara en mano emula la inestabilidad de la mirada de Eldrige, que está corriendo. Irrumpen efectos sonoros de golpes secos y frecuencias altas. Componiendo una atmósfera caótica, vertiginosa.

Posteriormente, se corta a un plano medio, frontal de Eldrige corriendo, e insistiendo: - ¡Suelta el teléfono! -. Se puede apreciar que Sanborn corre detrás de él, a pocos metros. Se corta

a un plano over the shoulder del carnicero, que muestra a lo lejos la figura difusa de Eldrige corriendo en su dirección. La voz en off de Sanborn grita: - ¡Quémalo Eldrige! ¡Quémalo! -. Se corta a un plano medio, casi frontal, del carnicero, el cual saluda con gesto inofensivo a Eldrige con una mano, mientras sostiene el celular con la otra. La voz de Eldrige persiste, en off: - ¡Suelta el teléfono! -. La puesta de cámara es cada vez más vertiginosa. Se corta a un plano medio-corto, lateral, de Sanborn, el cual cruza el encuadre corriendo, gritando: - ¡Quémalo Eldrige! ¡Quémalo! -. Se corta a un primer plano de Eldrige que levanta su fusil, apuntando al carnicero, insistiendo: - ¡Suelta el teléfono! -. Se corta a un plano general, que muestra a Sanborn apostado entre unos autos, tomando puntería con su fusil: - ¡Quémalo Eldrige! ¡Quítate de en medio! -. Se corta a un plano entero de Thompson, corriendo, mirando lo que acontece. Se pasa a un plano medio corto, frontal de Sanborn que grita desesperado, apuntando: - ¡Quítate del medio! -. Luego a un primerísimo primer plano del rostro desorbitado de Eldrige: - ¡Suelta el teléfono! -. Se corta a un plano medio del carnicero, que sostiene el gesto de saludo amigable con una mano, y el teléfono con la otra. La voz de Sanborn irrumpe fuera de cuadro: - ¡Dile que lo suelte! -

Luego, se corta a un plano de Thompson corriendo, desde la perspectiva del carnicero, la cámara panea con violencia para mostrar la silueta del rostro del carnicero, mientras la voz en off de Sanborn grita: - ¡Ve por él! ¡Detenlo Eldrige! -. Se corta a un plano detalle del teclado del celular, mientras los dedos del carnicero introducen algunos números. Luego, Bigelow corta a un primerísimo primer plano de Eldrige apuntando. Su voz en off grita: - ¡No tengo tiro! -. El montaje llega a la cúspide del in crescendo ostentando un ritmo cada vez mayor. Se corta a un primer plano de Thompson que corre casi a cámara, con gesto angustiado, además de su acercamiento a cámara se hace zoom sobre él, lo cual casi “golpea” al espectador. Se corta a un plano detalle de los ojos del carnicero. Y luego a un detalle de su pulgar apretando el botón de

enviar. Luego, se corta a un plano entero, frontal, de Thompson corriendo. La bomba explota detrás de él. Bigelow corta sobre el mismo eje a un plano entero de Thompson, con la detonación a su izquierda, detonando en cámara lenta, la cual se instala como código en la escena: se corta a un plano de las piedras del suelo elevándose producto de la onda expansiva. Luego, a un plano detalle del marco de un auto hecho chatarra siendo igualmente embestido por la onda expansiva, luego de vuelta a plano entero de Thompson con la explosión detonando lentamente detrás de él. Se corta de vuelta al plano del marco del auto chatarra. Luego de vuelta al plano entero de Thompson con la explosión detrás, después de corta de vuelta al plano de las piedritas del suelo, ahora ya en su punto más elevado.

Posteriormente, se vuelve a la velocidad normal. Se corta a otro plano entero, frontal, de Thompson con la explosión detrás, cayendo al piso. Luego, a otro plano, esta vez más general, de la misma acción. Luego, Bigelow retoma a la cámara lenta, para ver a Thompson caer, con la explosión detrás, una vez más, pero esta vez se puede apreciar que la sangre estalla en su visor. Se corta a otro general, desde otra perspectiva, de la misma acción. Y luego, retomando la velocidad normal, a un plano medio corto, donde la explosión de sangre en el visor de Thompson es mucho más palpable. Se corta a un plano medio, frontal, de Sanborn, quien grita desesperado: - ¡Thompson! -. Y es luego cubierto por una nube de polvo. Luego se corta a un medio de Eldrige, que corre la misma suerte. Se corta a un plano entero de Sanborn corriendo en medio de la nube de humo, arribando a una cobertura. Luego Bigelow retoma el plano, en cámara lenta, de Thompson cayendo producto de la explosión, esta vez cayendo de bruces al piso, y quedando inmóvil boca abajo, mientras se disipan todos los efectos sonoros y permanecen sólo algunos pocos sonidos diegéticos de los escombros, hasta arribar al silencio.



*The Hurt Locker fotograma 1*



*The Hurt Locker fotograma 2*

Aquí culmina el primer fragmento. En él se establecen los códigos de realización y montaje que atraviesan al film de forma transversal, y que como ya se ha establecido, responden a una estética de falso documental que procura generar una sensación de híper-realismo, cuando realmente se trata de una diégesis construida con los códigos cinematográficos del cine clásico estadounidense, utilizando herramientas como el corte invisible, para construir un todo ficcional en el cual el espectador se pierda en un viaje de sensaciones, sin dar mayor espacio al distanciamiento racional.

Por otra parte, no sólo se establecen las improntas de la plástica de la película, sino que se establece la mirada filosófica del autor. Con el asesinato de Thompson, a manos del carnicero, se termina de cerrar la significación de que cualquier iraquí, cualquier musulmán, cualquier árabe, es una amenaza mortal para los estadounidenses. Esta mirada maniquea, es lograda no sólo por el evento en sí mismo, sino por la absoluta ausencia de elementos empáticos hacia la humanidad del pueblo iraquí, árabe y musulmán. Empezando por la absoluta ausencia del contexto ilegal de la guerra de Irak. Pero, sobre todo, porque en ningún momento se muestra el lado humano de un pueblo invadido, cuyo país ha sido destruido bajo falsos propósitos; y sus riquezas saqueadas a manos de quienes han perpetrado horrores como los de Abu Ghraib.

En este primer fragmento, Bigelow establece claramente que la única mirada que le interesa es la del invasor. Omitiendo por completo el contexto ilegal de la guerra, e invisibilizando absolutamente al lado humano del pueblo iraquí, Bigelow sólo mira a los habitantes de esa tierra milenaria a través de la mira del fusil, es decir, sólo se muestra a ese pueblo como un enemigo, una amenaza, en el contexto del combate. Esto se hará más patente más adelante. Bigelow, incluso va más allá: durante el desarrollo del filme todas las bombas que causan bajas iraquíes provienen de la propia resistencia iraquí. La distorsión de la realidad es total.

Para poder demonizar, primero hay que invisibilizar. Y es mucho más fácil generar consensos en apoyo a la destrucción de una nación, si se oculta al pueblo que se está destruyendo. No hay lugar para un testimonio, o una mirada siquiera, de parte del invadido. El relato del pueblo iraquí es silenciado por completo. Y suplantado por la falacia de una ficción presentada con disfraz de realidad, acudiendo a la estética del falso documental, y a la hábil empatía que Bigelow logra construir hacia sus personajes. Eso sí, única y exclusivamente para con sus personajes. En cuanto al pueblo iraquí, sólo interesa mostrar que hasta el carnicero de la esquina es un asesino y una amenaza que hay que eliminar.

**2do Fragmento:** Está comprendido entre los minutos 54:43 y 1:02:00. Este fragmento es de una carga ideológica enorme y es un gran ejemplo de cómo Bigelow utiliza el lenguaje audiovisual para llevar al espectador a una postura filosófica específica de forma subliminal, a través de la diégesis.

Contexto: James, Eldrige y Sanborn, se trasladan en su Humvee cuando avistan a lo lejos a cuatro hombres vestidos de Haji, se acercan con cautela a inquirir a los hombres, y se produce una momentánea tensión dramática, bastante forzada, pues resulta evidente de que se trata de

mercenarios anglosajones, que al presentarse dejan claro que son ingleses, a través de su acento. Les explican que tienen una llanta pinchada y que la llave de cruz está extraviada, pues uno de los hombres la aventó en medio del enojo, a lo que Sanborn responde a manera de chiste que “Aquí se le puede disparar a la gente, no hace falta lanzarles una llave de cruz”, en lo que constituye la enésima banalización del asesinato y la guerra de Irak en el filme. El cabecilla de los mercenarios les explica que tiene a dos prisioneros de alto valor, significado por su jerarquía en el mazo de cartas. El mercenario que lanzó la llave se dispone a cambiar la llanta con una llave que le han prestado los tres soldados estadounidenses, pero es muy pequeña, le indican que hay otra en la Humvee y va por ella. El jefe de los mercenarios conversa con los tres sobre el tiempo de su tour, cuando el mercenario que arrojó la llave de cruz viene contrariado de regreso, es abatido:

Se trata de un plano medio, posterior, del mercenario. El disparo golpea en el medio de su espalda y éste comienza a caer de bruces al piso, su movimiento al caer habilita el corte a un plano general, en el cual se puede observar a los tres soldados regulares y los cuatro mercenarios que miran en dirección al disparo, y sus dos vehículos, la onda expansiva del disparo domina el campo sonoro. Se corta a un plano muy breve e inestable, se trata de un primer plano del jefe de mercenarios levantando su mirada, producto del sonido. Luego, se corta a un plano medio del mercenario abatido, boca abajo en el piso. Se pasa de vuelta al primer plano del cabecilla de los mercenarios, el cual grita: - ¡Contacto a la izquierda! -. Se corta a un plano general donde se muestra a James y Eldrige, apuntando en dirección al disparo, el cabecilla de los mercenarios corriendo al vehículo, al igual que uno de sus secuaces, y los dos prisioneros, encapuchados, sentados en el piso.

Aquí vale la pena detenerse un instante a valorar que se muestra aquí, de forma abierta, la colaboración de mercenarios de guerra que operan al margen de la ley y los protocolos militares, tomando como prisioneros a seres humanos en su propio país, atándolos, encapuchándolos y más adelante, como se verá, asesinandolos como si se tratase de cosas y no personas. Esta forma de presentar estas cargas agregadas de ilegalidad e inmoralidad, de forma abierta y casual, forman parte de la normalización de las prácticas inhumanas que perpetra el imperialismo norteamericano tanto en Irak como en otras partes del mundo, donde igualmente han invadido naciones soberanas en función de sus intereses geoestratégicos y coloniales.

Continuando con el devenir de la escena: Se corta de vuelta al general anterior que mostraba a los soldados estadounidenses, los mercenarios ingleses, y los dos vehículos. Estallan dos cargas de mortero cerca de los hombres. Se corta a un plano entero del jefe de mercenarios con un bolso negro en las manos, la cámara panea de forma deliberadamente inestable, para significar el caos del momento, mostrando a los hombres corriendo y la tierra expelida por la munición de mortero que cae, dominando el plano sonoro. Se corta a otro general donde se aprecian más impactos de mortero golpeando cerca y los efectivos comenzando a disparar.

Posteriormente, se corta a un plano entero de los dos prisioneros, atados y encapuchados, arrodillados en el piso, los cuales se levantan y echan a correr en medio de los disparos. Su movimiento, habilita el corte a un plano posterior de la camioneta, que muestra a dos de los mercenarios tomando armamento, y al fondo a los dos prisioneros corriendo sin ser detectados. Entra la voz en off de uno de los mercenarios, lo cual habilita corte a un plano medio de su rostro mientras grita: - ¡Francotirador! -. Comienza a disparar su fusil, mientras Bigelow usa zoom dentro y fuera del plano, para generar tensión y continuar su impronta estética de falso documental. Se corta de vuelta al general donde se ve a los siete anglosajones y los dos

vehículos. Los hombres disparan. Estallan ahora impactos de mortero que hacen tambalear a la cámara y tienen mucha más preminencia en el campo sonoro. Esta forma de romper la cuarta pared, al mostrar la cámara siendo prácticamente abatida, demuestra el interés de Bigelow en generar una sensación de supuesto hiperrealismo a través de estos diversos artificios, y vestir de “verdad” a su ficción apologista y falaz.

Continuando, se corta de nuevo a un plano medio del mercenario abatido en el piso, la cámara panea bruscamente a la derecha para enmarcar en plano entero a uno de los mercenarios, disparando su fusil con vehemencia. Luego, se corta a un plano entero, conjunto, de James, Eldrige, Sanborn y el mercenario que gritó la alerta de francotirador, tratando de tomar posición entre unas rocas, mientras disparan. Se corta a otro plano general de los hombres corriendo en dirección opuesta a los disparos mientras uno grita: - ¡Tomen cobertura! - . En este plano se puede percibir a los prisioneros corriendo al fondo. El jefe de mercenarios lanza el bolso negro junto a su colega, el cual continúa disparando, su movimiento habilita un corte invisible a un plano medio lateral del jefe de mercenarios tocando en el hombro al mercenario que sigue disparando. Con el mismo movimiento de la mano del cabecilla en el hombro de su colega, se habilita otro corte invisible a un plano más abierto. Aquí vale la pena detenerse a valorar cómo Bigelow conjuga los elementos del falso documental y su impronta “hiperrealista”, con herramientas del cine clásico como el corte invisible, para conformar la diégesis en la que envuelve al espectador (Keough, 2013).

Continuando con el devenir de la escena: El jefe de mercenarios ordena: - ¡Chris móntate en la punto cincuenta!, ¡Jimmy vuelve a la camioneta y... -. El plano se abre aún más y deja ver ahora a James y Eldrige corriendo hacia cámara, James gira una orden ininteligible a Eldrige. Se corta a un plano medio frontal del especialista respondiendo afirmativamente. Se corta a un

plano americano del jefe de mercenarios disparando su fusil. Se pasa a una subjetiva de éste, la cámara panea el horizonte, sin encontrar la fuente de los disparos. Se corta a un plano entero, conjunto, de dos mercenarios que disparan de espaldas, mientras un tercero corre detrás de éstos diciendo: - Buena cobertura -. Se corta a un plano entero de James y Sanborn arribando a un montículo de tierra, una cobertura. Luego a un contraplano, más cerrado, que muestra a ambos disparando mientras James grita: - ¡Tírales, tírales! -. Se corta a un plano entero de un mercenario montándose en la torreta del Humvee. Luego, se corta a un plano medio corte del jefe de mercenarios disparando. Se vuelve al plano del mercenario, el cual se sienta en la torreta, monta la metralleta y comienza a disparar, con los prisioneros corriendo en el fondo, fuera de foco. Se corta a un plano medio corto del mercenario disparando, con el gesto tenso. Luego se pasa a un plano posterior a la torreta, que muestra la línea del horizonte, mientras el mercenario dispara. Se corta a un plano cerrado e inestable, de un mercenario sacando un fusil de francotirador de la camioneta, se corta a un detalle de sus piernas mientras avanza con el fusil.

El ritmo del montaje se ha acelerado drásticamente, los cortes son más profusos, los planos más breves. En consonancia con la elevada tensión dramática de la escena. Se corta a un primer plano, lateral, del jefe de mercenarios disparando fuego de cobertura para el hombre que carga el fusil de francotirador, gritando: - ¡Charlie, dale! -. Se pasa a un plano medio del jefe de mercenarios, el cual deja de disparar y se gira para avanzar, gritando: - ¡Vamos, vamos, vamos! -. Pasa junto a él, el mercenario que carga el fusil de francotirador. Se corta a un plano general de los dos hombres corriendo, alejándose de la camioneta, persisten los zooms agresivos. Se corta a un plano medio del mercenario que dispara desde la torreta del Humvee. Luego a un over the shoulder bastante inestable del jefe de mercenarios corriendo, junto a varios de los hombres. Se pasa a un plano general, picado, del jefe de mercenarios arribando, junto a su colega, a la

cobertura donde están James, Sanborn y Eldrige. Se pasa a un plano detalle de una carga de mortero estallando cerca de la cobertura. Y luego a un plano medio, del jefe de mercenarios agachándose. Sanborn grita: - ¡Rocas y mortero! -, mientras los escombros caen sobre ellos.

Luego, se corta a un plano entero, conjunto, del jefe de mercenarios, dos de sus colegas, James y Sanborn. Bigelow hace un zoom-in pronunciado sobre el jefe de mercenarios mientras le dice a uno de sus acólitos: - Están a los lados Charlie, tú toma este -. Se corta a un plano entero, del otro lado del eje, picado, del jefe de mercenarios, Bigelow hace un zoom out tan agresivo que lleva a plano a general, mientras la voz del jefe de mercenarios gira órdenes sin Lip sync. Esta forma de brincar el eje, sin perder espacialmente al espectador, y como herramienta de tensión que significa al caos de la escena, y colocar el audio de la voz del jefe de mercenarios, sin importar el Lip sync, demuestran que Bigelow es una cineasta con un profundo conocimiento de la semántica del cine. Puesto que es capaz de jugar con los límites de la semántica audiovisual, sin romperla, sin extraviar a su espectador, pero sacudiéndolo emocionalmente desde la forma misma del lenguaje, para construir la diégesis en la que embriaga a la audiencia para deslizar su carga ideológica de forma desapercibida. Se trata, pues, de una pieza de propaganda altamente tecnificada, que hace uso no sólo de las armas narrativas y su carga de significado, sino que manipula acertadamente la semántica que se construye a partir del lenguaje audiovisual en sí mismo, en la mente del espectador.

Aquí es absolutamente necesario detenerse a valorar el sustrato ideológico de este tramo de la escena. Se trata de la banalización de las peores atrocidades humanas, la cosificación de la vida. El jefe de mercenarios se refiere a los prisioneros como “paquetes”, como cosas. Esta visión psicopática, afín al carácter homicida inherente a cualquier forma de imperialismo, no sólo es manifestada en estos despliegues de vulgaridad abierta, que podría confundir a algún

espectador, pensando que se trata de sátira y autocrítica. Por el contrario, estas manifestaciones abiertas del oprobio guerrerista que trata a los seres humanos como cosas, adquieren su carácter apologista en la absoluta ausencia de la humanidad del pueblo iraquí durante el filme. La deshumanización del pueblo iraquí y la islamofobia es constante en toda la película, no se muestra ni un ápice de sus costumbres, religiosidad, comunión, etc. Quinientas mil razones para matar a dos personas como si se tratase de “paquetes” inertes en su propia nación.

Por otra parte, llama la atención cómo Bigelow, elige endilgar la autoría de este tipo de acciones a mercenarios británicos, a los cuales además “mata” más adelante en la escena, ofreciendo al espectador la catarsis perfecta para disipar cualquier atisbo de condena frente a los hechos, los cuales además no guardan relación con sus impolutos y nobles soldados estadounidenses, cuyo proceder en el film es tan idealizado e inverosímil en su empeño de presentarlos como beatos de la guerra, que Bigelow elige abrir la película con la muerte del sargento Thompson, ocasionada por la incapacidad de Eldrige de “quemar” al carnicero. Al final de este bloque, se verá cómo incluso Eldrige completará su arco como personaje, siendo por fin capaz de matar, y felicitado por ello. La descarga ideológica del filme trasciende por completo los límites del cine, y arriban al terreno de la propaganda con los peores fines.

Continuando con el devenir de la escena: El jefe de mercenarios arriba a la cobertura, entre disparos. Se corta a un plano medio de éste diciendo a uno de sus acólitos: - ok, Jimmy, dame el Barret -. Se corta a un plano entero, posterior, del cabecilla subiendo a la posición elevada de la cobertura. Luego a un general, picado, donde se aprecia a Sanborn y James disparando y el cabecilla junto a un avistador tomando posición mientras Jimmy le pasa el rifle de francotirador. El jefe de mercenarios dice: “No puedo ver nada”. Se corta a un plano medio, lateral, del cabecilla apoyando el rifle con esfuerzo, entre disparos. Luego, se corta a un plano

entero del fusil y medio del cabecilla, casi frontal a cañón del rifle. Después, se corta a un plano medio del mercenario que está en la torreta del humvee, montando la punto cincuenta y gritando: - ¡Vamos! -. Se corta a al plano posterior de él disparando al horizonte, que ya se ha mencionado antes. Se pasa a un plano casi nadir, del mercenario disparando la metralleta del Humvee, con un poderoso contraluz, que le convierte en una silueta.

Luego, se corta a un plano donde se puede apreciar toda la torreta, mientras el mercenario continúa disparando sin cesar. Se corta a un plano detalle de la munición de la metralleta, lo cual anticipa el parlamento del jefe de mercenarios. Se corta a un plano medio lateral del cabecilla, y entero de su rifle. Dice: - Chris está disparando a lo loco. Hay que conservar munición -. Se corta a un primerísimo primer plano del mercenario avistador comunicando por la radio: - Hey Chris, ¿Me escuchas? -. Su parlamento transcurre en off sobre un primer plano del jefe de cabecillas destapando la mira de su rifle, y atisbando. Se corta de vuelta al plano entero de la torreta, Chris continúa disparando sin cesar. Se corta al plano posterior de Chris, disparando al horizonte. Se escucha la voz en off de su secuaz, por la radio: - Hey Chris, ¿Me escuchas? ¡Bájale dos a la cincuenta! -. Se corta a un plano medio de Chris, disparando, con una suerte de sonrisa, embriagado en la droga de la guerra. Deja de disparar, y responde por la radio: - ¡Copiado! -. Se corta a un plano medio corto, lateral, de Chris. Convenientemente, el resto de los disparos desaparece de la pista sonora para otorgar relevancia a un disparo que estalla en su cuello. Chris cae por el agujero de la torreta. Se corta a un plano entero de Chris cayendo dentro del humvee.

Después, se corta un plano medio, con zoom-in, de James apostado en su cobertura, apuntando: - Cayó la 50 -. Se corta a un primer plano del avistador, quien dice contrariado: - Le disparó a Chris -. Se corta a un primerísimo primer plano, lateral, del jefe de mercenarios atisbando, con su mejilla apoyada en el rifle. Luego, a un plano del mismo valor, aunque un poco

más cerrado, y corrido en el eje, siendo mucho más frontal. La pista de sonido es dominada por el “silencio”. La tensión aumenta considerablemente, puesto que se pasa de la sorpresa al suspenso. Se corta a un plano entero, conjunto, de James, Sanborn y Eldrige, en sus coberturas, apuntando. Sólo se escucha el viento. Se corta a la subjetiva del avistador, la cámara panea ligeramente por encima de las rocas ardientes del desierto, sin encontrar nada. Se corta a un primerísimo primer plano del avistador viendo por su catalejo. Se corta a otra suerte de subjetiva, aunque realmente no es muy correspondiente con el plano anterior: la cámara panea ahora con mucha más violencia, hurgando el horizonte, hasta encontrar una pequeña estructura civil de cemento de dos pisos. El avistador dice: - Debe estar viniendo de ese edificio -. Se corta a un plano conjunto frontal del cabecilla, apostado como francotirador y su avistador. El cabecilla dice: - No puedo ver nada -. Se corta de vuelta al plano del edificio, el foco es blando, por lo cual es difícil discernir con facilidad la imagen, pero aparece una difusa figura humana en la ventana del segundo piso. Entra la voz en off del avistador: - Hay movimiento en el segundo piso -. El parlamento en off habilita corte a su primerísimo primer plano otra vez. Se corta a un primerísimo primer plano, con ligero travelling-in, del cabecilla apuntando. Y luego se vuelve al plano medio, posterior, del cabecilla y entero de su rifle, lo cual anticipa la acción. El “silencio” domina el campo sonoro.

Luego, se corta al primerísimo primer plano, lateral, del cabecilla, un par de pequeños zoom-in elevan la tensión del plano y la escena. Se corta de vuelta al plano del pequeño edificio. Luego, se pasa a un primerísimo primer plano escorado del cabecilla apuntando y disparando. Se corta a una suerte de subjetiva de los antagonistas, se ve los gases que expelle el rifle, junto a la tierra y resto de partículas, emerger de la cobertura del cabecilla. El zumbido del disparo domina el campo sonoro. Se corta al plano del edificio, una subjetiva que bien puede ser del cabecilla o

el avistador, se puede observar cómo el disparo ha golpeado debajo de la ventana. El sonido también responde a la subjetiva, pues no atruena el disparo, por la distancia entre ellos y el punto de impacto. Se corta de vuelta al plano posterior del cabecilla, la nube de polvo pasa por su lado, Bigelow le otorga un poco de bamboleo a la cámara, lo cual acompaña el punto de vista del personaje, después del disparo. El cabecilla inquiere: - ¿Sí? -. Se corta a un plano frontal del avistador, el cual responde, mirando por su catalejo: - Tres metros más arriba -. Se corta a un primer plano, escorado del cabecilla. El cual relaja su postura de francotirador y se aleja del rifle mientras dice: - Voy a ajustar -. Luego, levanta el rifle con dificultad y dice contrariado: - Mi ancla se salió -. Se corta de vuelta a su plano posterior, para mostrar cómo vuelve a apoyar el bípode del rifle en su cobertura.

Luego, se corta de vuelta al plano de la edificación. Y luego, a un plano desde dentro de éste. Se muestra, en contra luz, desde la ventana, un plano con referencia de la silueta del francotirador iraquí, el cual entra más en cuadro y permite que su avistador, también lo haga. Se corta a un plano detalle de la punta de su rifle, y se hace foco selectivo al fondo, donde está la cobertura de los invasores. Se corta a un plano detalle del ojo del francotirador iraquí. Apenas suena el viento, ligeramente, casi inaudible, en la pista de audio. La tensión es máxima. Se corta a su subjetiva. La mira de su rifle muestra la silueta difusa del cabecilla de los mercenarios, indicando que lo tiene ya en la mira. Se corta de vuelta al primer plano, escorado, del cabecilla, volviendo a atisbar la mira de su rifle y tomando posición. Se corta a su subjetiva, el plano del edificio. Desde la ventana superior, se ve el fognazo del disparo del francotirador iraquí. Se corta a un plano medio corto del cabecilla, desde el otro lado del eje. El silencio es roto por el zumbido y golpe seco del disparo que le golpea en el pecho, lanzándolo de espaldas al aire. Se corta a un plano contrapicado de su cuerpo aventado al aire. Luego a un general que muestra a

Eldrige apuntando, de espaldas a la acción, mientras el cabecilla de los mercenarios cae a sus espaldas, y junto a su avistador, de forma desapercibida. Su cuerpo golpea el suelo y hace que los dos hombres volteen en su dirección. Se corta de nuevo al primer plano, frontal, del avistador, el cual se lanza en dirección al cabecilla. Se corta a un plano medio, contrapicado, del avistador saltando sobre el cabecilla y luego se corta a un plano en el cual la cámara lo sigue mientras cae sobre el cabecilla, diciendo: - ¡Mierda, mierda, necesitamos ayuda! -. Jimmy llega a su lado, y le dice: - ¿Está muerto? -. Se corta a un contra-plano, medio, de Jimmy, el cual le dice a su acólito: - ¡Debemos sacarlo de aquí ahora! -. Se corta a un plano medio, conjunto, de Sanborn y James apostados en sus coberturas, éste último dice: - Maldición -.

Luego, se corta a un plano medio del avistador, el cual dice por radio, visiblemente afectado: - Este es Alpha nueve, necesitamos ayuda, estamos en la mierda -. Se retorna al plano conjunto de James y Sanborn, éste último indica: - Yo tomaré el Barret -. Sanborn se comienza a reposicionar, mientras James le dice: - Dale, dale, dale -. Se vuelve al plano medio del avistador, quien continúa comunicando: - Sí, estamos recibiendo fuego enemigo -. Se corta a un plano medio de Sanborn subiendo a la posición donde está el rifle. Luego, se corta a un plano medio de Eldrige, el cual le dice a Sanborn: - No, Sanborn. Sanborn, no subas ahí -. Se corta a un primer plano del avistador, con el rostro dominado por el pánico, detrás de él pasa James, a juntarse con Sanborn, mientras le dice: - Dale, compa. Mantente, bajo, mantente bajo -. Se corta a un plano americano del avistador y su acólito, junto al cadáver del cabecilla. El avistador comunica: - Tenemos dos bajas. Corrijo, tres bajas -. Se corta de vuelta a su primer plano mientras ofrece detalles de su ubicación. Se corta a un plano medio del otro mercenario, atisbando con gesto insondable. Luego, se vuelve al plano medio de Eldrige, para recoger la tensión en su rostro. Bigelow va construyendo el clima de pánico y máxima tensión, producto de la situación límite.

Después, se corta a un plano de Sanborn arribando junto al rifle, la voz de James insiste en off: - Mantente bajo -. Se corta al primer plano del avistador, preguntando por radio: - Me puedes conseguir algo de ayuda -. Le responden por radio: - Afirmativo, Alpha nueve, dame tu posición, cambio -. La respuesta discurre en off, sobre un plano entero de James reptando hasta la posición de Sanborn. Se corta a un plano entero de Sanborn, acostado ya junto al rifle, acomodando la mira. La voz en off de James informa: - Detrás de ti -. Sanborn responde afirmativamente. La cámara panea a la derecha para mostrar a James llegando junto a Sanborn, mientras la voz en off del mercenario indica sus coordenadas por la radio. Se corta a un plano más cerrado de Sanborn para mostrar cómo se quita el casco. Luego, al mismo valor de plano de James, para mostrar igualmente cómo se apresta a hacer las veces de avistador, tomando el catalejo. Luego, se corta a un plano medio corto del mercenario avistador, con gesto contrariado, recibiendo respuesta por radio: - Alpha nueve, es el Perro Grande Siete, van a tener que resistir un tiempo, cambio -. La cámara sigue al mercenario, el cual recibe la respuesta, descorazonado, y se sienta en el suelo. Se corta a un primerísimo primer plano de su rostro desconsolado. Luego a un plano medio, picado, de Jimmy apuntando nerviosamente.

Posteriormente, se corta a un primerísimo primer plano de Sanborn apuntando, inhala hondamente. Entra la voz de James en off: - Sólo respira suavemente -. Se corta a su subjetiva: reaparece el plano del pequeño edificio. Se puede apreciar que hay dos figuras humanas en la azotea de este. Entra la voz en off de James: - Tengo movimiento -. Y luego la de Sanborn: - Sí -. Se corta a un plano medio, conjunto, picado, de Sanborn y James. Se hace zoom-in sobre Sanborn, el cual apunta, mientras la voz de James dice fuera de cuadro: - En la azotea de esa casa -. Se corta a un plano entero, frontal, de James, atisbando por su catalejo. La cámara panea hasta Sanborn, el cual continúa apuntando. El “silencio” vuelve a dominar el campo sonoro, elevando

la tensión. James indica: - A unos 850 metros -. Sanborn responde: - La veo -. Se corta de vuelta al primerísimo primer plano de Sanborn, James le dice en off: - Junto a la ventana. ¿Tienes al objetivo? -. La cámara panea hasta el plano medio-corto de James. Se corta a la subjetiva de Sanborn: el plano del edificio difuso. Se ve al francotirador iraquí en la ventana. Entra la voz de Sanborn, en off: - Lo tengo -. Se corta de vuelta al primerísimo primer plano de Sanborn, el cual dispara.

Luego, se corta de vuelta a la subjetiva: el disparo golpea la parte izquierda del edificio, sin golpear al objetivo. Se pasa de vuelta al primerísimo primer plano de Sanborn, la nube de polvo pasa encima de él. Bigelow hace zoom-in sobre su rostro, ensalzando la tensión de Sanborn. Entra la voz en off de James que dice: - Bueno, estás un poco a la derecha. Sólo respira con calma -. Se corta a un plano detalle del dedo de Sanborn en el gatillo, luego la cámara hace un barrido hasta su rostro. Se corta a un plano medio, lateral, conjunto de Sanborn y James. Sanborn presiona el gatillo, pero el rifle no tiene munición. Se corta de vuelta al primerísimo primer plano de Sanborn, la cámara hacia un barrido hasta su mano, Sanborn saca el cartucho vacío. Se corta a un plano entero, frontal, de Saborn. La cámara acompaña su mano hasta llegar a James, mientras Sanborn le comunica: - Me quedé sin munición -, y le deja el cartucho vacío frente a su rostro, sin que éste se percate, pues está atisbando por el catalejo. Se corta a un plano medio, escorado, de James, el cual mira a Sanborn y le profiere un sonido de incredulidad: - ¿hmmm? -. James vuelve a atisbar por el catalejo, mientras Sanborn le dice en off: - No tengo munición -. Bigelow corta sobre el mismo plano, en una demostración de cierta desprolijidad, a primerísimo primer plano de James, mientras grita: - ¡Eldrige, necesitamos munición! -.

Luego, Bigelow corta a un plano medio de Eldrige, el cual continúa boca arriba en la cobertura, con gesto tenso. Se pone a buscar la munición. Grita a James: - ¿Dónde está? -. Luego,

se corta a un plano entero, frontal de Sanborn, la cámara panea agresivamente a James, el cual responde a Eldrige, sin quitar la vista del monóculo: - ¡Revisa el tipo muerto, hombre! -. Eldrige se coloca encima del cabecilla muerto, en una serie de planos que no poseen mayor justificación que la de significar quizá la confusión de Eldrige, o evitar sostener mucho el plano sobre el cadáver del mercenario. Se arriba a un plano medio de Eldrige, revisando la parte inferior del cadáver. James inquiera fuera de cuadro: - ¡Eldrige! -. El especialista, responde, mientras revisa el cuerpo, nervioso: - ¡Estoy buscando! -. Se corta a un plano entero, lateral, de James. El cual suelta su posición y se arrastra a la cobertura, mientras reclama a Eldrige: - ¡Necesitamos esa munición, hombre! -. Se corta a un plano medio de Eldrige, del otro lado del eje. El especialista continúa revisando el cadáver. Responde a James, con la voz un tanto compungida por la dura situación: - ¡Está bien, hombre! -. Se corta a un plano detalle de un cartucho de munición, anegado de sangre, en el cuerpo del cadáver. Siendo retirado por la mano de Eldrige, cuya voz en off dice, con alivio: - Oh, aquí, hombre -. Se vuelve al plano medio de Eldrige para mostrar cómo retira el cartucho, y luego a un plano posterior, medio de Eldrige acercándose a James para darle el cartucho. Luego, se corta a un plano detalle de las manos de ambos, durante la entrega del cartucho. La voz en off de James dice: - Gracias -.

Luego, se corta a un plano entero, posterior, de James recibiendo el cartucho y moviéndose a su posición. Después, una vez más, Bigelow corta sobre el mismo plano, generando un jump-cut bastante desprolijo, que deja las dudas de si se trata de un recurso muy jugado de romper la diégesis en función de la estética de falso documental, o desprolijidad pura y dura, obligada por lo que no se logró en cámara. En fin, continuando, James llega a la cobertura, junto a Sanborn. Se corta a un plano medio de Eldrige llevándose las manos a la cabeza, con el rostro pleno de tensión. Se corta a un plano frontal, conjunto, de Sanborn y James. James le

entrega la munición: - Ten, aquí -. Se corta a un plano detalle del cartucho anegado de sangre, siendo colocado en la recámara por Sanborn. Se corta de vuelta al primerísimo primer plano de Sanborn apuntando, la voz de James entra en off: - De acuerdo... Mismo objetivo -. Sanborn, responde: - Estoy claro -. Se corta a un plano entero del rifle y Sanborn, a la altura de la mirada, éste monta el rifle y se percata de que está atascado. Se corta de vuelta a su primerísimo primer plano, su rostro se llena de contrariedad e ira mientras dice: - ¡Está jodidamente atascado! -. Se corta de vuelta al plano entero, entra la voz en off de James: - Déjame ver -. La cámara panea hasta James, el cual extiende su mano.

Posteriormente, se corta al plano detalle del cartucho anegado siendo retirado por Sanborn, quien exclama procacidades. Se corta a un primer plano, inestable, picado, de James mirando el cartucho, en sus manos, mientras dice: - Ah, mierda, es la sangre que está haciendo que se atasque -. Se corta a un plano medio del mercenario avistador, jadeando, exaltado, la cámara hace un barrido hasta encontrar a Eldrige. Entra voz en off de James: - ¡Eldrige!... Mierda... -. Se corta a un plano americano de James, rampando con el cartucho en la mano, en dirección a Eldrige -. Le extiende el cartucho y le dice: - Tienes que limpiar la sangre, hermano. Está causando que se atasquen... -. La incapacidad de Eldrige de salir de su estupor hace que James le profiera un grito: - ¡Especialista! -. Se corta a un plano detalle del cartucho ensangrentado en la mano de James: el héroe asertivo, que nunca duda y siempre actúa con aire de autosuficiencia. Pues James, es el arquetipo que Bigelow vende como modelo aspiracional en esta pieza de propaganda enfocada al reclutamiento. Pero eso se abordará con mayor detalle en las consideraciones finales.

Continuando con el devenir de la escena. Se corta a un primer plano de Eldrige, cuyo rostro está dominado por el pánico. La voz de James persiste: - ¡Limpia la sangre! -. La cámara

panea hasta plano detalle del cartucho en la mano de James, entra la voz en voz en off de Eldrige: - ¡ok! -. Se corta a un plano medio de Eldrige levantándose de su cobertura y tomando el cartucho. Se corta de vuelta a plano detalle del cartucho en la mano de James. Entra Eldrige a cuadro, toma el cartucho, la cámara lo acompaña hasta plano medio de él, sentándose en la cobertura y comenzando a limpiar el cartucho, diciendo: - Limpiando, limpiando -. Se corta a un plano detalle de las balas ensangrentadas, en el cartucho. Eldrige golpea el cartucho torpemente con su mano, sin limpiar nada. Aquí vale la pena detenerse a valorar la evidente ausencia de planos para resolver esta escena, teniendo que recurrir reiteradamente al plano detalle del cartucho, un recurso manido que se repite demasiadas veces.

Continuando con el devenir de la escena. Se corta a un plano general que muestra al mercenario avistador en angulación frontal, apuntando. El otro mercenario de espaldas, apuntando en dirección opuesta. Eldrige sobre el cuerpo del jefe de mercenarios. En una clara ruptura de la continuidad, que se suma a las falencias de realización ya señaladas. Entra la voz en off de James: - Tienes que limpiarla, hermano -. Eldrige contesta, también en off, pues es un doblaje de un plano que no corresponde a la acción: - ¿Cómo? -. Se corta a un plano medio de James, boca abajo, en el borde de la cobertura: - Escupe y restriega -. Se corta a un plano medio, picado de Eldrige escupiendo el cartucho. Se corta sobre el mismo personaje, una vez más, esta vez al menos corriéndose en el eje, haciendo que el jump-cut no sea tan fuerte. Es un plano medio-largo del especialista recostándose de una piedra de la cobertura y restregando las balas, diciendo: - Está bien -. Se corta de nuevo a plano detalle del cartucho ensangrentado, siendo restregado por las manos de Eldrige, mientras la voz en off de James insiste: - ¡Escupe y restriega, manito!, ¡Escupe y restriega! -. Se corta de vuelta a plano medio del especialista, escupiendo y restregando. Y luego de vuelta al detalle del cartucho, por enésima vez. Entra voz

en off de Eldrige: - ¡No está funcionando! No está saliendo -. Se corta de vuelta al plano medio de Eldrige, la cámara panea violentamente hasta James, el cual salta dentro de la cobertura y llega al lado de Eldrige. Se llega a plano medio, conjunto, de ambos encarándose. James le dice, paternal: - Sólo escupe y restriega, hombre. Escupe y restriega -. El rostro del especialista denota que está sufriendo un ataque de pánico. Se corta a plano medio, un poco más escorado. James toma el cartucho: - Sácalo, sácalo -. En este punto es necesario señalar una grave falla de verosímil: ¿El francotirador iraquí se está tomando un refresco mientras todo esto sucede? Esta falta garrafal a la verosimilitud expresa un fenómeno más profundo:

La mirada de Bigelow es tan afín al enfoque imperialista, que los personajes iraquíes son literalmente invisibles, tanto en el soporte, como en su propia psique. En toda esta escena, sólo vemos manchas difusas, siluetas en contraluz y, más adelante, al ser abatidos los miembros de la resistencia iraquí, su muerte es tratada desde la distancia absoluta. La tragedia del soldado iraquí que defiende su país de los mercenarios invasores que matan personas riéndose, es completamente ocultada, negada, deshumanizada. Mientras que la tragedia de los mercenarios que son abatidos y el pesar de sus acólitos es prácticamente restregada en la cara del espectador, utilizando los manidos recursos que ya se han señalado, y mostrando reiteradamente el impacto emocional que denotan los rostros de los invasores. Sólo su humanidad existe en la mente de Bigelow, por eso el francotirador iraquí parece estar tomando una bebida fría, mientras discurre toda la acción descripta. Bigelow olvida por completo a sus propios personajes, puesto que no son para ella más que piezas utilitarias para lograr los cometidos de su filme, cómo lo son los ciudadanos iraquíes para los halcones de la guerra: piezas en el tablero. No seres humanos.

James ayuda a Eldrige a limpiar las balas y a calmarse, en un conjunto de planos cerrados donde se vuelve a trillar en la imagen de las balas anegadas de sangre. James le chistea un poco y

le ayuda, mientras Eldrige toma agua de su cantimplora y escupe las balas y las restriega. Sobre un primer plano de un Eldrige un poco más calmado, la voz en off de James sigue demostrando sus dotes de superhéroe noble: - Lo estás haciendo bien, hermano. Lo estás haciendo muy bien. Se corta a un plano conjunto de ambos. James inquiriere: - ¿Las tienes? -, mientras toma las balas ya limpias, Eldrige le asiente. Se corta a primer plano lateral, inestable, de Eldrige. Entra voz en off de James: - Hey. Te voy a mantener a salvo, manito. ¿Está bien? -. La cámara panea hasta encuadrar a James: - Ahora vamos a joder a estos bastardos. Revisen sus sectores -. James se incorpora. Se corta a plano medio, conjunto de ambos, James le da una palmada en el hombro a Eldrige, mientras indica a todos: - ¡Revisen sus sectores! -. James emprende rumbo a la posición de Sanborn. Se corta a un primer plano de Eldrige, el cual lucha por dominarse. Luego a un plano entero, posterior, de James llegando a la posición de Sanborn. Se corta a un plano medio de Eldrige, retomando posición de combate en la cobertura.

Posteriormente, James arriba junto a Sanborn en un plano conjunto. Le pasa una bala, con la mirada clavada en el edificio enemigo y le dice: - Mata a ese maldito cabrón -. Bigelow ha llevado al espectador al lugar que desea, se trata de un ejercicio propagandístico verdaderamente maquiavélico.

Vale la pena detenerse a valorar cómo la diégesis lleva al espectador a este punto, en el cual la empatía con los “héroes” le lleva a desear que se elimine a las fuerzas antagónicas. Primero Bigelow endilga solapadamente los actos de lesa humanidad en la invasión de Irak a mercenarios británicos, exculpando a sus nobles soldados estadounidenses, los cuales no ocasionan una baja inocente durante todo el filme, de hecho, todas las bombas que estallan lo hacen a manos de la resistencia iraquí. Luego, Bigelow provee al espectador con la necesaria dosis de catarsis para impedir que caiga en el terreno del cuestionamiento, asesinando al sádico

cabecilla de los mercenarios, y varios de sus acólitos, por cierto, los más vehementes. Luego, coloca la empatía en el frágil Eldrige, y en el vínculo de hermanos que existe entre los soldados, el cual representa a través del gesto de James con él, al ayudarlo a limpiar las balas, calmarlo y prometerle que lo protegerá, como un hermano mayor. Ahora James, el héroe noble, el hermano mayor, protector, anima a su compañero, con vehemencia y virilidad, a asesinar a los malvados enemigos.

Esta secuencia, constituye un ejercicio propagandístico sumamente oscuro. Promueve la noción de que los iraquíes no son seres humanos, sino anónimos seres malignos que acechan desde las sombras, o “paquetes” canjeables por grandes sumas de dinero. Pinta a los victimarios de víctimas asustadizas. Coloca toda la empatía del lado de los invasores, la niega de forma abierta e impune al pueblo iraquí, deshumanizándolo, y anima en el espectador el deseo de eliminar esas malvadas siluetas que acechan en las sombras. Las cuales, por supuesto, serán aniquiladas de forma predecible, por los inverosímiles dotes de francotirador de Sanborn, quien los abate como si se tratase de moscas, cuando en el principio de la escena demostraron ser combatientes avezados, capaces de poner en jaque a un grupo de mercenarios bien dotados y experimentados.

La impronta propagandística del filme es tal, que se lleva por delante las más básicas consideraciones de lo verosímil, pero aunque no se trate de un filme rico en su uso del lenguaje audiovisual, como ha quedado en evidencia reiteradamente en esta secuencia, o brillen por su ausencia los mínimos cuidados dramáticos, se trata sin duda de una pieza de propaganda con elevados niveles de sofisticación, que manipula hábilmente las emociones del espectador a través de la diégesis para ubicarlo en un espectro de pensamiento completamente servil a los intereses del Imperialismo norteamericano en Medio Oriente.

**3er Fragmento:** El último fragmento a analizar comprende el tramo desde el minuto 2:01:00 hasta el final del filme. Con esta secuencia final, el filme cierra el círculo que se abre con la frase que da el punta-pie inicial a la película: “La guerra es una droga”. Se trata de una secuencia con una gran carga ideológica cuya puesta en escena plantea en sí misma un discurso que requiere un análisis multimodal pormenorizado, para extraer las significaciones que contiene.

Contexto: Esta secuencia final toma lugar después de dos escenas. En la primera, se muestra altos niveles de inverosimilitud. A dos días de su retorno a casa, la unidad de James decide ayudar a un hombre iraquí que tiene puesto un chaleco bomba, puesto que éste les ha comunicado que el chaleco le fue colocado contra su voluntad, una mediación que resulta realmente poco creíble, pues ese hombre habría sido abatido en un instante. Y, por supuesto, según la visión de Bigelow, todas las bombas en Irak tienen su procedencia en la resistencia iraquí, el mundo al revés.

En fin, el temerario James pone en riesgo su vida y la de toda su unidad intentando liberar al hombre del dispositivo, en un despliegue de empatía y desprendimiento que no sólo es inverosímil, sino que rompe con la construcción de su personaje, como se verá más adelante. Ante la imposibilidad de remover el chaleco, James le pide sentidas disculpas al hombre iraquí mientras le dice que no puede liberarlo del dispositivo explosivo, echa a correr en el último instante, el hombre explota y James es abatido por la explosión, con la protección de su traje antiexplosivos. Esta última imagen, de James pidiéndole disculpas al hombre (pueblo) iraquí, por no poder liberarlo de la trampa mortal que le ha impuesto la malvada resistencia iraquí, constituye una clara metáfora propagandística, que pudiera resumirse en una frase: Nosotros quisimos ayudar al pueblo iraquí, poniendo en riesgo nuestra propia vida, pero no pudimos

sortear la maldad de la resistencia iraquí, que es la culpable del horror y la muerte en la que se ha sumido Irak. Bigelow, en estas instancias finales del filme, da rienda suelta a su impronta de manipulación, atropellando el verosímil, el sentido común y violentando la construcción de su propio personaje principal, como ya se tratará con más detenimiento.

Después, James y Sanborn tienen otra escena, de corte intimista, donde Bigelow incluso da lugar a la música incidental, para conducir las emociones de la audiencia hacia la empatía por sus personajes: James y Sanborn van en el vehículo blindado después de haber sido abatidos por la explosión del hombre del chaleco bomba. Sanborn le expresa a James: “odio este lugar”, y se explaya en una conversación sobre sus ganas de vivir, de tener un hijo, su miedo a morir en Irak sin que a nadie le importe, el hecho de que cada vez que salen al campo de batalla arriesgan sus vidas. Le dice a James que no entiende cómo puede ser tan temerario teniendo un hijo, a lo que James le responde que “supongo que sencillamente no lo pienso”. La escena culmina con los dos “héroes” sacrificados, valientes, empáticos y conmovidos, siendo apedreados por los niños iraquíes, que no comprenden su “sacrificio”, mientras avanzan en su vehículo blindado. En fin, se trata de una escena que procura ser el pináculo del ejercicio de empatía que Bigelow procura hacer hacia sus tropas, con un falaz tono antibelicista, por cuanto no aborda ni condena las verdaderas razones y motivos por los cuales esos soldados han sido enviados a esas latitudes de forma ilegal e inmoral a asesinar hombres, mujeres y niños, esos niños que Bigelow sólo muestra cuando apedrean el vehículo, o son usados por la resistencia como bombas humanas, pero que jamás vemos en su dimensión humana, jugando, cenando con su familia, rezando en la noche, asustados.

Después de esta escena, comienza la secuencia a analizar:

La toma de Bigelow en la que se muestra los niños iraquíes lanzando las piedras al tanque, casi de forma inocente puede leerse como el pueblo iraquí es un pueblo inmaduro, infantil, indefenso, casi animal, por lo tanto, requiere de la protección del fuerte y valiente.



*The Hurt Locker fotograma 3*



*The Hurt Locker fotograma 4*

De esta toma la autora realiza una hábil elipsis, desde el plano de los niños corriendo mostrada desde la ventana del tanque en movimiento a un travelling, con un movimiento y dirección correspondiente, de las puertas transparentes de las neveras de los refrigeradores en un supermercado de Estados Unidos. Haciendo uso nuevamente del corte invisible. En este instante, Bigelow rompe con la impronta del falso documental y da lugar a una puesta más clásica, que se corresponde con el “mundo calmo” en el que se encuentra ahora James, cuyo reflejo se aprecia en las puertas del súper, mientras empuja el carro de la compra. Continúa la música incidental de corte melancólico de la escena anterior, e irrumpe el chillido de las ruedas del carrito, mientras el travelling continúa mostrando cantidad y cantidad de puertas de refrigeradores, llenos de productos. James dice mientras va mirando los infinitos tipos de pizza: - Pizza... Pizza... -. La cámara panea a la derecha a plano medio de James, empujando el carrito. Bigelow entonces corta a un plano medio corto de James, quien observa las infinitas presentaciones del mismo producto, con gesto abrumado. Bigelow comienza a instalar la significación que dará a la escena: Todo el “sacrificio” que han hecho estos hombres, sólo para que en el supermercado pueda haber decenas de tipos de pizza.

Se corta a una subjetiva de James, la cual muestra las puertas de los refrigeradores en correspondencia de los planos anteriores. Luego, la cámara panea a la izquierda para encontrar otro carrito de compras, sobre el que va un bebé, cuyos quejidos irrumpen también en la banda sonora. Se trata de la esposa de James y su bebé. Ella, está convenientemente vestida con unos vaqueros y un sweater blanco, connotando pureza, virtud. La mujer se aproxima a James, en procura de algunos productos, su carrito de compras está lleno hasta arriba, mientras que el de James sólo tiene una soda de cola, un claro contraste que apunta al desajuste social de James y su falta de voluntad de hacer parte de los rituales cotidianos de la vida civil. La música deviene en una suerte de música de elevador o de supermercado, justamente; la cual le confiere especial carácter satírico a la escena, en consonancia con el punto de vista de James. Bigelow corta de vuelta al plano medio-corto de James el cual ahora dirige su mirada a su esposa y niño, con cierta ironía, y le dice: - ¡Wow! Vaya que has compras, ¿no? -. Su parlamento culmina sobre plano medio-corto de su esposa, sonriendo y diciéndole: - Sí -. El código actoral de la actriz es claro, su gesto es de disimulada incomodidad, pues el desajuste de James es evidente. En este tipo de matices, Bigelow demuestra que posee un claro dominio de herramientas como el subtexto y que es capaz de llevar el cine y el drama al terreno de lo orgánico, lo “real”. Lastimosamente, su impronta propagandística la lleva por los caminos de la obviedad durante la mayoría del filme, y no sólo eso, sino que muchas veces la empuja a violentar a sus propios personajes, como ya se ha señalado con anterioridad.

Continuando con el devenir de la escena: Bigelow corta a un plano medio, bastante más contrapicado, de James. El cual le dice: - Compré la soda. ¿Estamos listos? -. El acting en esta escena es bastante acertado. El gesto de James permite ver que está como pez fuera del agua, incómodo, intentando disimular frente a su mujer. Se retoma el plano medio-corto de su esposa,

la cual le dice con una sonrisa más generosa, que lo invita a participar del ritual elemental de hacer las compras: - ¿Quieres comprar algo de cereal y nos vemos en la caja? -. Bigelow corta al plano medio, contrapicado, de James. El cual dice, mirando a su mujer mientras pasa a su lado, con gesto sarcástico: - Ok. Cereal -. Y echa a andar con renuencia. Mirando a los lados. Dice, con cierta vehemencia: - ¡¿Dónde...?! - Y sale de cámara por la derecha.

El siguiente plano es el que deja mucho más en claro la significación que procura comunicar Bigelow. Utilizando una óptica angular, Bigelow enmarca a James en una fuga cuyas dos diagonales son las infinitas estanterías de cereales de todos los tipos y colores. James, mira a los lados, con una gestualidad corporal de hastío bastante pronunciada, parece un niño que hace algo después de que lo regañan. En este caso, se trata de una decisión acertada de Bigelow, pues el plano es bastante general, por lo cual necesita que la gestualidad del actor sea grandilocuente para que pueda dar la lectura que la directora desea. Se vuelve a hacer presente la música de elevador, de supermercado, conformando de nuevo la atmósfera del absurdo que persigue Bigelow. Se corta a un plano medio-corto de James viendo las estanterías, con gesto evidentemente abrumado por la interminable cantidad de opciones. Bigelow corta a una subjetiva de James, la cual muestra la estantería llena de cereales, la cámara panea a la izquierda para mostrar la totalidad del pasillo de cereales, de ese lado. Luego, retoma el plano medio-corto de James, el cual mira ahora al otro lado y se corta a su subjetiva de ese lado de la estantería llena de cereales. Se trata de un momento verdaderamente chaplinesco. Bigelow retoma el plano medio-corto de James, el cual, renuente, toma la caja de cereal que está más cerca de él. Se corta a un plano bastante parecido a la fuga que se mostró anteriormente, pero con una óptica menos angular y la cámara baja. Se muestra cómo James lanza la caja de cereal en el carrito, con desdén y emprende su camino, al son de la música de elevador. Pasa junto a unas publicidades del

pasillo, y las golpea con su brazo izquierdo, dejando salir un poco de su ira. Sale la música incidental.

Esta pequeña secuencia deja lugar a muchas interpretaciones. Por una parte, podría parecer que Bigelow está haciendo autocrítica imperialista al mostrar con esta aura de absurdo y maneras chaplinescas, la excesiva oferta de productos que hace clara referencia al *american way of life*. Lo cual podría dar lugar a la lectura de que eso es lo que compra la guerra con todos sus oprobios, tener decenas de opciones en el supermercado, algo tan fatuo, tan banal.

Pero el filme, como ya se ha señalado, en nada denuncia el carácter ilegal e inmoral de la invasión de Irak, deshumaniza y demoniza al pueblo iraquí, pretende mostrar que las bombas y la violencia en Irak sucede a manos de la resistencia y no de los invasores y reserva la empatía sólo



*The Hurt Locker* fotograma 5



*The Hurt Locker* fotograma 6

para la parte estadounidense, concretamente James y sus dos colegas. Y es desde esta óptica solipsista y etnocéntrica que Bigelow aborda esta escena. Aquí, Bigelow sólo muestra cómo ese *american way of life* es “pagado” por el “sacrificio” que hacen soldados como James. Y esta escena sólo procura mostrar la incapacidad de James de lidiar con las decisiones mundanas del día a día, pues es ya un adicto a la guerra. En medio de este arco (o falta de él) de su personaje, a Bigelow se le “escapa una cabra”, por así decirlo. Pero, además, ya se analizará más adelante, como hay una intención propagandística aún más profunda, oscura y maquiavélica, detrás de este retrato de James. El joven rebelde, incapaz de encontrarse a gusto en la vida mundana del civil,

que encuentra en la guerra su adicción y su libertad. Pues como se verá al final, sin lugar a duda, este film no es sólo una oda a las tropas estadounidenses, sino que hay elementos que permiten afirmar que se trata de una pieza audiovisual con claras intenciones de promover el reclutamiento. Esto se abordará en las consideraciones finales.

Continuando con el análisis de la secuencia final: Después, Bigelow corta a un plano contrapicado y en cámara lenta, de gotas de agua y hojas, cayendo de un techo. Al fondo, se puede apreciar el cielo nublado y árboles deshojados. Se escucha en off la respiración profusa de James. Se trata de una imagen fría, casi lúgubre, que asoma al espectador al conflicto interno de James. Se corta a un plano detalle de su mano, removiendo las hojas que tapan el desagüe del techo. La cámara panea hasta plano medio de James, con gesto laborioso. Se corta a un general de la casa, humilde. James, montado en las escaleras, de espalda, continuando la acción anterior. Bigelow corta después a un plano que no deja dudas de la situación emocional de James. Un plano detalle del marco de su mirada, de perfil. Mientras James mira al piso, con un televisor al fondo que sólo está transmitiendo ruido blanco. Claramente, rumiando sus demonios, batallando con la imposibilidad de llevar la vida civil. Escena que coincide la de *American Sniper*, en la que el protagonista, también observa la TV en blanco, y el ruido de la guerra se encuentra presente en su mente.

Posteriormente, Bigelow corta a un plano conjunto de James y su esposa. James está haciendo algo en el fregaplatos, de espaldas a su mujer, volteando para hablarle, mientras ella permanece de espaldas. Una puesta en escena acertada para que pueda existir entre ambos una distancia que permita que su esposa pueda proferir gestos, al estar a cubierto de la mirada de James, el cual le está comentando: - Un tipo maneja su camión, al medio de un mercado iraquí, empieza a repartir caramelos gratis, todos los niños vienen corriendo y las familias y eso... -.

Bigelow corta a un plano detalle de las manos de James, lavando unos champiñones en el fregadero. Luego, corta a un plano medio, del perfil de la esposa de James, con referencia de él, para recoger su gesto cuando James dice: - Y detona -. El gesto de su esposa, bastante matizado y acertado, es de hartazgo. Se corta a plano medio, cerrado, de James, de espaldas, mientras continúa: - Dicen que 59 están muertos -. El gesto de James pasa de la risa irónica con la cual ha estado contando todo, a un gesto grave, de introspección, dirigido a su esposa. Se corta a plano detalle de las manos de su esposa pelando zanahorias. La cámara hace un barrido hacia arriba, para encontrar su gesto de triste resignación. Bigelow, demuestra en esta pequeña escena, que tiene un buen dominio de la puesta en escena, del subtexto y del drama en general. Es una lástima que esos dotes se pierdan en el resto de la película en medio de su afán propagandístico. Vale la pena señalar también, que este buen manejo de lo dramático es un vehículo muy eficiente para la propaganda de guerra, puesto que el espectador se enfoca en el conflicto de James y el impacto que esto tiene en su esposa, en su hogar, y pasa desapercibido prácticamente el relato que procura demonizar, una vez más, a la resistencia iraquí, de forma realmente grotesca. Mostrándola como un grupo de asesinos que ofrecen caramelos a los niños para hacerlos volar por los aires. Cuando realmente esa misma imagen, se aplica a la perfección en la realidad, para describir lo que ha hecho Estados Unidos con Irak.

Ahora bien, Bigelow corta a un primer plano de James, el cual mira por la ventana, con gesto abatido. Y parece reunir el coraje, para dejar salir lo que le quema por dentro mientras le dice a su mujer, cabizbajo: - Tú sabes que necesitan más técnicos en explosivos -. James levanta su mirada, para ver la respuesta de su esposa. Se corta a un primer plano de ésta, la cual continúa cocinando impasible. La cámara la sigue, mientras se acerca a James, le sonrío, y entra el sonido en off de las zanahorias que suenan al ser depositadas por la esposa de James en un plato o algo

parecido, mientras ella dice: - Córdame las zanahorias, anda -. La esposa de James sale de cuadro, y la cámara se queda con él, en plano medio-corto, mirando al suelo, contrariado.

Después, Bigelow corta a un plano medio del bebé de James, con referencia de su padre, de espaldas. El cual lo está cargando, haciéndolo “brincar” en la cama, diciendo: - ¡Boing, Boing!... -; mientras el bebé se carcajea. Luego, corta a un plano detalle de las manos de James haciendo girar la manivela de una caja de música, y plano medio, frontal, de su bebé, el cual mira con atención, hasta que un payaso emerge de la caja, haciéndolo reír. Luego, corta a un plano detalle del payasito, con risas en off de James. Se corta a un plano entero de ambos, reencuadrados por el marco de la puerta, desde el pasillo, mientras el bebé juega con un móvil.

Como se ha señalado antes, Bigelow ha depuesto la impronta de falso documental y asume un código clásico, para significar el mundo calmo que es Estados Unidos, frente al caos de Irak. Lo cual, si bien se condice con el punto de vista de su personaje central, posee una carga de significado en sí mismo. Pues también podría haber al menos una pequeña escena en Irak, donde se mostrase ese mundo intrafamiliar, hogareño, calmo, en fin, humano que toma lugar en esa nación, a pesar de la destrucción causada por el imperialismo norteamericano.

Continuando con la escena: Luego, Bigelow corta a un primer plano, contrapicado, del bebé jugando con el móvil, sonriendo. James le dice, en off: - Amas jugar con eso... -. Luego, se corta a primer plano de James: - Amas jugar con todos tus animales de peluche. Amas a tu papi, tu mami. Tus pijamas de la naturaleza. Tú, amas todo, ¿No es cierto? Siii...-. James golpea el móvil, jugueteón. Pero el código actoral permite inferir que James está hablando desde una cierta distancia, desde su interioridad, como si se hablase a sí mismo. Bigelow corta de vuelta al plano medio-corto de bebé, jugando, sonreído. Entra voz en off de James: - Pero ¿sabes qué amiguito?... -. Se corta de vuelta al plano medio-corto de James, el cual continúa: - A medida que

te haces mayor, algunas de las cosas que amas... - Bigelow corta de vuelta al plano del niño, significando la relación entre éste y lo que dice James, quien continúa en off: - ... ya quizá no te parezcan tan especiales. ¿Sabes? -. El rostro del pequeño deviene en contrariedad, lo cual es un gran matiz de edición, pues se elige el momento en el cual este gesto responde a la respuesta natural que tiene el niño al cambio drástico en la gestualidad del padre, la cual el espectador percibe cuando Bigelow corta a un primerísimo primer plano de James, el cual está cabizbajo, compungido, mientras continúa: - Como tu cajita de música. Quizá, te das cuenta de que es sólo una caja de hojalata y un peluche -. James mira a su hijo, con la misma cara de desencanto con la que ve la cajita de música. Bigelow corta a plano medio del bebé, agarrando la cajita de música. James continúa, fuera de campo: - Mientras más viejo eres, cada vez son menos las cosas que amas de verdad-. Irrumpen frecuencias altas, que elevan la emoción del momento revelador. Bigelow corta a plano medio corto, escorado, de James, quien dice un poco menos compungido, liberado por enunciar su verdad: - Y para el tiempo que tienes mi edad, quizá son sólo una o dos cosas -. James mira a su bebé, con gesto de resignación, después baja la mirada, la digiere un momento, pero finalmente deja salir su saber oculto: - En mi caso, creo que es sólo una cosa -. Comienza a irrumpir sonido extradiegético de aspas de helicóptero, anticipando el corte y la consumación de la revelación:

Bigelow corta a un plano de dos helicópteros del ejército estadounidense, aterrizando, con percusión de rock, arranca un tema rockero, animado. Aquí hay que detenerse un momento a valorar varias cosas. En primer lugar, hay que destacar una importante incongruencia en el personaje de James: ¿Cómo es posible que un hombre que no logra empatizar con su propio hijo pueda empatizar de una forma tan extrema con el niño iraquí de la base militar al comienzo de la película? James es mucho más paternal con el niño iraquí que con su propio bebé y merece la

pena recordar, que al creer James que el niño utilizado como bomba humana por la malvada resistencia iraquí se trata de su pequeño amigo, su dolor es tal que desata su sed de venganza al punto de poner en absoluto y abierto riesgo tanto su vida, como la de sus hermanos de guerra, de forma irrisoria. Es el tipo de incongruencias que se producen cuando el drama es violentado por la impronta propagandística. Cuando el arte pierde la batalla con la propaganda, cuando el autor está más interesado en el sustrato ideológico que quiere promover, que en la verdad dramática de su propio filme.

En segundo lugar, en este punto se comienza a cerrar el círculo que se abre con la frase inicial del filme: “La guerra es una droga”. En este punto, James asume abiertamente su adicción. Está tan adicto a la guerra, que no concibe su vida fuera de ésta. Le da la espalda a su esposa y a su hijo y vuelve a su mundo, a su equilibrio. Pero la puesta en escena que se desarrolla a continuación no es para nada desde una mirada de triste contemplación de lo que constituye una tragedia personal e intrafamiliar, al contrario, lo que viene a continuación, como ya se verá, parece sacado directamente de un video de reclutamiento del ejército de los Estados Unidos. Y es que hay que recordar que la sociedad estadounidense es la que más drogas consume en el mundo entero. Y que son precisamente sus jóvenes, los que más la consumen. Esos jóvenes que en su mayoría se sienten alienados, aburridos de la cotidianeidad, sobre estimulados por los videojuegos (en su mayoría de guerra) y las redes sociales, persiguiendo la adrenalina en todo tipo de actividades extremas. Esos jóvenes que están tan obsesionados con las armas, que asisten armados a los secundarios y asesinan a decenas de personas. Esos jóvenes para los cuales la frase “La guerra es una droga”, no necesariamente tiene un cariz de condena, sino que bien puede parecerles una invitación tentadora. Sobre todo, si pueden convertirse en héroes, estrellas de rock, como el que a continuación saldrá del helicóptero, listo para patear traseros, mientras su

mujer cambia los pañales. Total, él no va a matar inocentes, eso es algo que sólo hace la resistencia iraquí a su propia población, él va a salvar la libertad. Y a hacer lo que sueñan la mayoría de los jóvenes norteamericanos: dispararle a alguien, sin que existan consecuencias negativas, al contrario. Y a veces, como en el caso de la escena de los mercenarios, hasta por dinero. Disparando, corriendo, riendo, facturando. Ah la Guerra, la mejor de las drogas.

Bigelow corta a una toma desde dentro del helicóptero, cuyas puertas se abren, dejando entrar la luz, la cual baña el rostro viril y excitado de James. El intro del tema de rock toma fuerza, comienza el videoclip de reclutamiento. Se corta a un plano de las puertas del helicóptero abriéndose, en cámara baja. Se muestran las botas de los soldados que salen, mientras atruenan las guitarras eléctricas. Se corta a plano picado del interior del helicóptero. Salen soldados de la oscuridad a la luz, eventualmente sale James, con el rostro henchido de orgullo. Se desarrolla de lleno el tema de rock que atruena en la banda sonora, la percusión se acelera, acompañando el caminar del orgulloso James. Se cota a un plano medio-corto de un soldado norteamericano blanco, sonriendo a James: - Bienvenido a la compañía Delta -. James responde: - Sargento -. El tema de rock va in-crescendo. Se corta a un plano medio, frontal, de James, caminando en cámara lenta con gesto sobrado. La cámara panea hasta sus botas. Después de un par de pasos se hace una elipsis que es marcada por la “explosión” del tema de rock, sus piernas ahora están revestidas por el traje de explosivista. La cámara tiltea hacia arriba para encontrar su rostro, detrás del casco, con el mismo gesto sobrado, excitado, James camina a cámara. La voz del vocalista del tema de rock que atruena profiere quejidos de registro alto, propios del metal. Se corta a un plano general, ahora en velocidad normal, de James caminando de espaldas por una calle de Irak, con el traje. Detrás de él está un humvee, con unos soldados. Es una composición que remite a la escena en la que Thompson es asesinado. Es decir, ahí va James, temerario, a desafiar a la muerte. Entra texto:

“Días restantes en la rotación de la compañía delta: 365”. James sigue caminando mientras atruena la música, se trata del final del intro, el cual termina, y estalla la canción sobre el crédito de Dirección de Bigelow.

### **Consideraciones finales del análisis multimodal del filme *The Hurt Locker***

Después de realizar el análisis multimodal pormenorizado de los tres fragmentos seleccionados del filme, en donde se ha hecho el seguimiento paso a paso de cómo operan los diversos recursos semióticos que asisten a Bigelow en su intención de disuadir al espectador, es pertinente señalar, de forma sintetizada, los elementos narrativos y de forma, que atraviesan a la película en su totalidad.

Lo primero que hay que señalar es que *The Hurt Locker* es un producto audiovisual de corte abiertamente propagandístico, donde el autor pretende direccionar las emociones y nociones del espectador, para alinearlos con los intereses puntuales de la geopolítica



*The Hurt Locker* fotograma 7



*The Hurt Locker* fotograma 8

estadounidense en Medio Oriente, en detrimento del pueblo árabe y musulmán; y toda vez que el imperialismo plantea la dominación planetaria por las peores vías y niega la posibilidad del desarrollo de la periferia en pro del desarrollo de la metrópoli colonial, bien se puede decir que el film actúa, en última instancia, en detrimento de la humanidad.

En este orden de ideas, es fundamental expresar que Bigelow no construye un panfleto plagado de obviedades, aunque existen algunas en el filme. Por el contrario, Bigelow utiliza

acertadamente las herramientas del lenguaje audiovisual para construir una diégesis, un viaje, en el cual el espectador queda atrapado por la empatía que la directora logra establecer hacia sus personajes y su travesía, mientras desliza de forma subrepticia los sustratos ideológicos afines a los intereses del Imperialismo Norteamericano, y en términos más generales a la colonialidad del poder occidental.

Bigelow plantea la narrativa como una supuesta semblanza de las tropas estadounidenses en Irak, en concreto, los soldados encargados del área de explosivos. Una elección muy conveniente, puesto que le permite a su directora colocar a sus personajes en una postura “defensiva”. Es decir, James y sus compañeros están permanentemente desarmando la agresión, “defendiendo” a la población civil. O enfrentando la devastación causada, siempre única y exclusivamente, por la resistencia iraquí. Habría sido mucho más difícil para Bigelow lograr su cometido, si hubiese elegido, por ejemplo, a un grupo de torturadores de Abu Ghraib, o a los pilotos de Black Hawk que piden, excitados, permiso para disparar a civiles, y que cuando constatan que su acción orgásmica ha tenido como resultado la muerte de niños, dicen “Eso es lo que pasa cuando traen a los niños a la batalla”. Como pudo observar el mundo en los videos filtrados por WikiLeaks, cuyo fundador está pagando el precio de mostrar al mundo la realidad que Bigelow pretende distorsionar en el presente filme.

Por otro lado, este dispositivo narrativo también le permite a Bigelow construir una de las falacias más cínicas que establece su filme, sembrando en la conciencia del espectador que las bombas que asesinan civiles en Irak tienen su procedencia en la malvada resistencia iraquí. Puesto que ninguna de las bombas que estallan o amenazan con estallar, en el filme, provienen del ejército estadounidense. El cinismo hecho película.

Para lograr sus propósitos, Bigelow intenta dar un empaque de realidad a su ficción propagandística, con la utilización de una propuesta estética anclada en la impronta del falso documental. Esta estética le da al espectador la sensación de estar presenciando hechos reales, cubiertos de forma periodística. Es un esfuerzo por vestir a la falacia de verdad y, además, se trata de un código audiovisual que muchas veces encubre las falencias de puesta de cámara de Bigelow, puesto que la desprolijidad propia del periodismo de guerra admite la violación de reglas básicas de la realización audiovisual, como brincar el eje y extraviar especialmente al espectador, o cortar sobre un mismo plano. Falencias que aparecen en diversos momentos del filme, y que son perfectamente evitables, por cuanto al final del día se trata de una ficción, donde se utilizan continuamente las convenciones de la semántica que el cine se ha procurado desde su origen, como corresponde, siendo la estética del falso documental sólo una cuestión de empaque, un ardid para transmitir argumentos persuasivos y manipuladores con un ropaje de objetividad y pureza epistémica.

Bigelow abre la película con una frase que en un principio parece tener una carga antibelicista: “La guerra es una droga”. Se trata de otro ardid, otra trampa tendida a la conciencia del espectador. Con este ropaje de carga supuestamente antibelicista, anclado sólo en las penurias de la travesía de sus héroes impolutos, se dotó al filme de una legitimidad que le permitió hacerse de espacios y reconocimientos que impulsaron su difusión y promoción en el mundo. No hay que olvidar que el aparato propagandístico del Pentágono actúa de forma concatenada y la Industria del cine participa de forma orgánica en ese aparato.

En este orden de ideas, después de transitar el relato que plantea Bigelow, el del joven rebelde, valiente, temerario, incapaz de encontrarse a gusto en la vida mundana del civil, que encuentra en la guerra su adicción y su libertad; quedará claro que lejos de condenar la guerra y

mucho menos, en particular, la guerra ilegal e inmoral con la que Estados Unidos destruyó Irak, lo que Bigelow hace es una clara invitación a los jóvenes estadounidenses a probar la más poderosa de las drogas: la guerra. La puesta en escena analizada en el bloque tres, no deja lugar a dudas de estas intenciones. Se trata de un relato atractivo, James es un personaje con el que resulta fácil empatizar, un James Dean de la guerra. Este filme es una pieza de propaganda muy fina y delicada.

Bigelow, ubica toda la empatía del espectador del lado del invasor. Y esto no se trata sólo de una resultante de su supuesta intención altruista de centrarse en la semblanza de sus personajes, sino de la construcción deliberada e intencionada de un mensaje concreto, afín a la estrategia imperial de Estados Unidos en cuanto a esta región del planeta rica en hidrocarburos y en importancia geoestratégica en cuanto sirve para la contención de Rusia y China.

Al igual que Clint Eastwood, en *American Sniper*, Kathryn Ann Bigelow plantea la absoluta deshumanización del pueblo iraquí. El único iraquí al cual Bigelow le permite al espectador acercarse es Beckham. Es un personaje completamente utilitario, que sólo está ahí para demostrar la supuesta nobleza de James. Por supuesto, Beckham habla inglés y se conduce como un norteamericano. Es el buen salvaje, servil del invasor. Poco más que una mascota.

Bigelow, al igual que Eastwood, le niega al espectador cualquier mirada a la humanidad del pueblo iraquí, sus costumbres, su religiosidad, su comunión, su sufrimiento, su belleza. Su punto de enunciación es absolutamente colonial y racista

En este sentido, y como ya se ha señalado con anterioridad, bien es sabido que una de las herramientas que utilizan los regímenes que perpetran genocidios y etnocidios, es la de negar la humanidad e interiorizar al pueblo que pretenden aniquilar y someter, las historias tanto del colonialismo como de la colonialidad están plagados de ejemplos históricos. Bigelow reduce al

pueblo iraquí a siluetas amenazantes que atisban desde azoteas, “paquetes” que son asesinados por sádicos mercenarios (convenientemente, británicos), manchones desenfocados que son abatidos a la distancia. Las bajas de los invasores tienen un tratamiento cinematográfico que mete al espectador de lleno y de cerca, en la tragedia. Las bajas del pueblo invadido, distantes chispazos de sangre, figuras inescrutables a lo lejos, genéricas, anónimas.

En este sentido, la resistencia iraquí es por supuesto demonizada. Reducida a crueles asesinos que invitan a los niños a comer caramelos para luego hacerlos volar por los aires, o que asesinan a sus niños para convertirlos en bombas humanas, etc. Y no sólo eso, sino que se les es endilgada la destrucción de Irak. Porque, como ya se ha señalado, todas las explosiones y la destrucción de la vida civil que se muestra en la película, sucede a manos de la resistencia iraquí. La deshumanización y demonización del pueblo árabe y musulmán, es una narrativa islamófoba que no sólo es afín a los intereses del Imperialismo en la región, sino que es parte orgánica de su estrategia de sometimiento y de legitimación de sus acciones, y Bigelow pone su grano de arena.

Otro elemento que se hace presente en el filme es la banalización de la guerra y sus oprobios. Como se señaló en páginas anteriores, por ejemplo, en el análisis del segundo bloque. Esto es otro aspecto que tiene en común el filme de Bigelow con el de Eastwood. Estas coincidencias expresan el espíritu de cuerpo con el que actúa el aparato propagandístico de la administración estadounidense. En el caso de Bigelow, la banalización de la guerra llega a un nivel máximo, en la puesta de escena final. Y no puede ser de otra manera, por cuanto no hay forma de plantear la guerra como una oferta cool y atractiva, si se la plantea en su verdadera dimensión de horror y absurdo.

En otro orden de ideas, otra coincidencia del filme de Bigelow con el de Eastwood, es que evidentemente no aparece ni un ápice del contexto de la guerra de Irak. Nada sobre las

supuestas armas de destrucción masiva que nunca existieron. Nada, por ende, sobre la violación del ordenamiento jurídico internacional y del sistema de Naciones Unidas. Algo que tendría lugar en el caso de cualquier artista que procurase tratar de forma fiel los eventos históricos, pero que evidentemente no tiene cabida en la propuesta panfletaria de Bigelow.

Un principio fundamental de toda verdadera obra de arte es su pretensión de universalidad. Pero, no se puede ser universal si se niega la humanidad de una parte de la especie. Si se trata a los seres humanos como cosas, como obstáculos para los propios intereses que han de ser eliminados. *The Hurt Locker* promueve una visión grotescamente distorsionada sobre el rol criminal de Estados Unidos en Irak, y no sólo eso, sino que invita a las nuevas generaciones a encontrar en ese tipo de empresas homicidas y criminales, un camino para encontrar su llamado. No sorprende que la Academia sufriera un fuerte golpe a su credibilidad, después de otorgarle el Oscar a la mejor película, se dejó a sí mismo en evidencia al cometer semejante exabrupto, el mismo año que Avatar conmocionaba al mundo y se convertía en la película más taquillera de la historia con su mensaje ecologista y al menos más crítico en apariencia a las acciones del colonialismo contra los pueblos indígenas (Alabassi, 2009).

<b>Ficha técnica AMERICAN SOLDIERS – Un día en Irak - (Fuente: IMDb)</b>	
Año	2005
Director	Sidney J. Furie
Reparto	Curtis Morgan - Zan Calabretta - Jordan Brown - Eddie Della Siepe Shaun Garrett
Guion	Greg Mellott
Dirección Artística	Rich Boylan - Ray Wong
Música	Varouje
Sonido	Mark Beck - Ben Burke
Productores	Aaron Barnett - Deanna Strong
Distribución	Peace Arch Entertainment Group - Netflix
Presupuesto	

### **Análisis multimodal del filme “American Soldiers”**

Se analizarán el bloque comprendido entre el minuto 00:08:47 y el 00:12:30. Esta secuencia es emblemática tanto de la impronta propagandística del filme, como de la utilización de los recursos semióticos que el director utiliza a lo largo de la película.

Contexto: La película narra un relato ficcional de un día de una unidad del ejército estadounidense. Luego de un combate entre su unidad y un contingente de la resistencia iraquí, cuyos efectivos hacen las veces de pines de bowling, el Sargento Del Vecchio es herido de gravedad, lo que obliga a sus hombres a incursionar en un hospital iraquí en medio de la ciudad plagada de combates, bajo el mando del Sargento Ron Stalker.

La secuencia comienza con un plano realizado colocando la cámara detrás de la torreta de un humvee blindado. Es importante acotar que viene de un fundido a negro, un recurso utilizado durante toda la película para unir secuencias, lo cual denota claramente que su Director carece de recursos cinematográficos para realizar transiciones, como la elipsis, o movimientos de cámara unidos por montaje. De igual manera, esto deja entrever que el Director se rige más por las nociones propias de la televisión, medio que utiliza este tipo de recursos por cuanto separa el relato a manera de capítulos separados por negros que habilitan el corte a comerciales.

Continuando con la secuencia, el plano desde el humvee muestra al vehículo arribando al hospital ciudadano. Aquí vale la pena acotar varios elementos. En primer lugar, una fuerte falencia de arte. Las palmeras que están en la fachada del hospital son evidentemente falsas, de plástico, algo que es recurrente durante todo el filme y que resquebraja el verosímil. Por otro lado, se debe señalar el uso de filtros que resultan en una dominante de color naranja, que también es constante durante todo el filme y es un recurso que aparece de forma reiterada en la cinematografía estadounidense. Este uso de filtros que sacan a la imagen del terreno del naturalismo llama la atención, ya que pareciera quererse mostrar a Irak siempre como un mundo aparte, una pesadilla.

Sobre el plano aparece texto que indica: 0740 hs. Este recurso es utilizado durante todo el filme. Se aprecia cómo dos personajes nativos de la zona corren de una garita al interior del recinto, al percibir la llegada del contingente norteamericano. Posteriormente, se corta a un plano más abierto, con la cámara clavada, para establecer que el convoy del ejército estadounidense está entrando al lugar, el cual está identificado con un cartel en árabe, que tiene la bandera de Irak y la media luna que es el equivalente a la cruz roja en occidente. El campo sonoro es dominado por el ruido de los motores de los autos. Se corta a un plano medio, posterior, del Sargento Stalker bajándose del humvee ya detenido. Su voz fuera de cuadro comunica a uno de

sus subalternos: - Dowdy, mueve tu trasero de vuelta a esa arma -. Se corta a un plano tomado desde dentro del camión, de dos soldados atendiendo las heridas del Sargento Del Vecchio. La voz de Stalker prosigue, fuera de cuadro: - Johnson, en la 240. Carver, necesito cobertura, ¡Ahora mismo! -. Se corta a un plano de cámara baja, que muestra cómo los soldados abren la puerta trasera del camión, para sacar a Del Vecchio. Luego, se corta a un plano medio de uno de los efectivos que está parado justo en la puerta, se puede apreciar el cuerpo de Del Vecchio. Luego, se corta a un plano medio, lateral, de Stalker el cual inquiere al médico de la compañía: - Doc, ¿estos tipos se te escaparon la semana pasada? -. Se corta a un plano más abierto de la parte posterior del vehículo. Se aprecia cómo dos de los soldados sacan a Del Vecchio, mientras el médico de la compañía le responde a Stalker, sosteniendo la intravenosa: - ¡No, mi sargento! -. Luego, insiste a sus compañeros: - ¡Presión, presión! -. Irrumpe música incidental tensionante.

A continuación, se corta a un plano más cerrado de Stalker, el cual grita a sus soldados: - ¡Esto está raro hermanos! -. Se corta a un plano de Del Vecchio siendo bajado del camión, profiere un gesto de agobio. Se corta a un plano picado, abierto, donde se percibe cómo mueven a Del Vecchio en la camilla. Stalker les espeta: - ¡Estén mosca! -.

Aquí vale la pena detenerse a valorar un elemento estético de mucha trascendencia: Los planos carecen de composición, sólo se coloca la cámara para registrar la acción, pero sin ninguna intención de componer con la imagen, de utilizar el lenguaje audiovisual para comunicar más allá de la literalidad de la acción, dejando todo en el terreno de la obviedad y negando cualquier posibilidad para el subtexto, la sugerencia, la metáfora. Esta falencia atraviesa al filme de forma transversal.

Por otro lado, los planos no tienen profundidad alguna. Uno de los elementos que más caracterizan al cine es que la imagen es tratada para semejar los efectos del órgano visual del ser humano. Por ejemplo, si una persona coloca su mano frente a su cara, y enfoca su mirada en ella, el fondo se desenfoca. Así pues, en el cine, se utilizan las ópticas para generar diversas sensaciones afines a la experiencia orgánica de mirar. En *American Soldiers* la imagen es chata, todo está en foco, todo está en el mismo plano de profundidad. Esto es otro código propio de la televisión que está presente en todo el film y que en el terreno de lo cinematográfico es una enorme debilidad que denota el poco manejo que el Director tiene del lenguaje audiovisual y su semántica.

Ahora bien, continuando con la escena: Se corta a un plano picado de Del Vecchio siendo movido en la camilla, con referencia de varios de los soldados que lo están movilizándolo. Luego, se vuelve a plano medio de Stalker, el cual gira instrucciones: - De acuerdo, reposicionen los vehículos -, con gesto tenso y sus manos en su fusil. Claramente, el Director intenta crear una atmósfera de tensión dramática, pero las falencias ya señaladas hacen que el efecto sea bastante débil. La música incidental comienza a ganar preponderancia en el campo sonoro. Se corta a un primer plano, picado, de Del Vecchio sobre la camilla, mirando con confusión, transpirando. Se corta a una suerte de subjetiva de Del Vecchio: Un plano contrapicado del médico de la compañía caminando junto a él, con el suero intravenoso anegado de sangre. Luego, se corta a otro plano picado, en valor medio, de Del Vecchio sobre la camilla. Una excesiva reiteración de un recurso que ya no cuenta más nada y que denota las limitadas capacidades expresivas del autor. Luego, se corta de vuelta al primer plano de Del Vecchio, el cual profiere uno de los tantos parlamentos trillados del film: - ¿Ya estoy muerto? -. La temperatura color de la imagen se torna más fría, en el interior del hospital. Se corta a un plano abierto del pasillo del hospital, al fondo

pasa otro paciente en una camilla. El especialista Jackson golpea una camilla del hospital, en señal de que depositen a Del Vecchio ahí. Se corta a un plano de los soldados depositando al sargento en la camilla del hospital, mientras el médico de la compañía responde: - No, mi sargento, estamos en un hospital. Tenemos que operarte -. Se corta a un plano entero de Del Vecchio siendo depositado en la camilla del hospital, diciendo: - Estoy bien -. Se vuelve a cortar sobre el mismo personaje, lo cual es una clara falencia de puesta de cámara, para mostrar a Del Vecchio quejándose de sus heridas, mientras es movido por los soldados. Luego, se corta a un primer plano del especialista Jackson avanzando por el hospital con gesto determinado, atisbando, buscando.

Posteriormente, se corta a un plano conjunto de un doctor y una enfermera, con un miembro de la insurgencia acostado en una camilla. El doctor coloca un apósito en una pierna herida del sujeto, mira en dirección a la puerta, con gesto de preocupación poco convincente. Se corta a un plano posterior de los soldados avanzando por el pasillo, la cámara panea para encontrar al doctor, cuya voz en off ha estado diciendo: - ¡No, no disparen, no disparen! -. Se corta de vuelta al plano conjunto del doctor y la enfermera, ambos levantan las manos, y en ese momento el insurgente que ha estado acostado se incorpora y levanta un arma de fuego, de forma verdaderamente absurda. No menos que lo que prosigue: pues Jackson dice con “ironía”: - ¿Heriditas de bala? -. Y luego se corta a un plano medio corto de Jackson, el cual golpea al insurgente con su fusil con absoluta laxitud y suficiencia, por supuesto sin que el hombre que lo tiene apuntado atine a disparar siquiera. Un efecto sonoro pretende ensalzar la intervención “heroica” de Jackson. Se corta a un plano medio de Jackson, el cual se acerca al insurgente, y dice mientras le quita el arma: - Este debe ser uno de los hijos de puta que trataron de mandarnos al otro mundo -.

Aquí merece la pena detenerse a valorar cómo, más allá de las terribles consideraciones ideológicas de la acción de Jackson, el drama está tan mal ejecutado en esta parte de la escena, que su director, sin saberlo, cae en el terreno de la comicidad. La escena pareciese una parodia del absurdo al que arriban a veces las películas hollywoodenses que tratan de estos temas. Sin duda, se trata de un fracaso estrepitoso de las intenciones del autor. Pero, además, se hace patente el carácter deshumanizante del tratamiento que el director hace del pueblo iraquí y su resistencia. Es realmente caricaturesco.

Prosiguiendo con la escena: Se corta a un plano más abierto para mostrar cómo Jackson retira la camilla del insurgente inconsciente. Luego, se corta a un plano medio corto de Jackson, el cual dice al doctor del hospital: - Que se jodan, tú vas a salvar al sargento primero -. Se corta a un plano picado del insurgente en la camilla siendo retirado. En este punto, la escena parece el baile de las camillas, lo cual claramente denota la pobreza del uso del lenguaje audiovisual y la ausencia de una puesta de cámara y una puesta en escena que cuenten a través de la forma. Continuando, la cámara hace un barrido hasta el médico de la compañía, el cual indica al doctor del hospital, el cual aún no ha bajado las manos, al igual que su enfermera: - Necesita sangre o negativo y que le suturen el intestino -. Se corta a un plano compuesto del “Doc.”, el médico del hospital y la enfermera. Estos dos últimos, por supuesto, no demuestran ningún tipo de asertividad o personalidad, sólo se limitan a poner cara de miedo y levantar las manos como dos tontos. El médico de la compañía les dice: - Que lo cosan de vuelta a su estado normal. ¿Entienden? -. Aún sin bajar las manos ni él ni su enfermera, el doctor responde con un acting pobre - No, no. Si no los operamos a ellos, el resto nos asesinará -. Jackson pregunta: - ¿Hay otros? -. El médico responde: - Sí, al final del pasillo -. En este punto resulta imposible no

comentar el desconocimiento de los procedimientos militares que cualquier unidad de esta naturaleza emplearía al tomar una posición.

Continuando con el devenir de la escena: Jackson baja la cabeza en una supuesta reacción de contrariedad frente a la inverosímil, y le dice al médico, sin haberle indicado nunca que baje las manos: - ¡Opere! -. Y luego al “Doc.”: - Doc., dales algo de motivación -. Se corta plano medio corto del médico de la compañía asintiendo a Jackson. Se corta a un plano bastante desprolijo y mal logrado, de Jackson saliendo a emprender su acción, se topa con dos de sus soldados, los cuales supuestamente hacen un gesto de acompañarlo, que nunca es percibido por el espectador y que sólo puede ser discernido por el texto de Jackson: - No, quédense con el sargento -. Esto es una clarísima señal de que el director no ha sabido llevar al terreno audiovisual lo que está plasmado en el guion en este momento de la escena. Jackson sale de cuadro. Se corta a un primer plano lateral del “Doc.”, con la enfermera de fondo, la cual está congelada en el mismo gesto desde el comienzo de su escena, en un despliegue de absoluto desconocimiento de lo dramático y de la noción del director de que los personajes iraquíes sólo son utilitarios, no son personas complejas que sienten y reaccionan, sino figuras de cartón que manipula a su antojo.

Doc. le dice al doctor: - ¡Tú...! -. Se corta a un plano medio, conjunto, del doctor y la enfermera, con el mismo gesto, mientras prosigue el parlamento de “Doc.” en off: - Busca algo de sangre. ¡Ahora! -. Se corta de vuelta al plano anterior, “Doc.” le dice a la enfermera: - Tú, busca anestesia y comienza la cirugía -. Vaya despliegue de poca creatividad demuestra el autor en el mecanismo de “motivación” que emplea el médico de la compañía para aplicar coerción a los profesionales de la salud iraquíes. Se corta a un plano detalle de las manos de “Doc.” presionando la herida en el estómago de Del Vecchio, mientras su voz en off dice: - Quédate

tranquilo manito, estamos contigo -. La cámara hace un barrido a la cara de Del Vecchio, aquejado por el dolor, traspirando. Se corta a un primer plano contrapicado del “Doc.” diciendo a su sargento: - Calma, calma. Tranquilo -. Luego, se corta a un plano medio de Jackson el cual entra a cuadro, levantando su fusil y se voltea a la izquierda, habilitando un corte invisible al siguiente plano, una de las pocas veces en las que se utiliza correctamente la semántica del cine en el filme, y una puesta de cámara que responde a un criterio de montaje previo. El siguiente plano es de Jackson en valor americano, contrapicado, con unos niños heridos y dormidos en sus camas, en primer plano de la cámara. Se corta a una subjetiva de Jackson: un plano picado, entero, de los niños ya mencionados. Después, se corta a un primer plano de Jackson el cual mira a los niños y luego emprende su camino.

Posteriormente, se corta a un plano de un pasillo interior del hospital, irrumpe Jackson y se hace un zoom-in sobre él. Un recurso que no es usado durante el resto del filme, por lo que resulta un poco disonante. El punto final del zoom es un plano americano de Jackson, avanzando por el hospital con su fusil en mano. Irrumpen, fuera de campo, unos gritos de mujer, Jackson avanza a cámara hasta primer plano. Se corta a un primerísimo primer plano de Jackson atisbando en dirección del ruido. Se corta a un plano compuesto de una zona de oficinas del hospital, donde un miembro de la caricaturizada resistencia iraquí está forzando a una enfermera, mientras otro acólito vigila que no venga nadie. Aquí hay que detenerse a valorar la forma en la cual el Director pretende, nuevamente, demonizar y deshumanizar a la resistencia iraquí y endilgarle los agravios que han sido perpetrados por los soldados invasores en lo que constituye un ejercicio de cinismo oprobioso. Una coincidencia de fondo con Eastwood y Bigelow, pero que en su forma dista mucho de las maneras sofisticadas y subrepticias que utilizan los autores de *American Sniper* y *The Hurt Locker* y que cae, por el contrario, en la vulgaridad y el absurdo.



*American Soldiers Fotograma 1*



*American Soldiers Fotograma 2*



*American Soldiers Fotograma 3*

Continuando con el devenir de la secuencia: Se corta a un primer plano de la enfermera ofreciendo resistencia al enmascarado, y luego a un plano medio, posterior, del agresor, el cual forcejea con la mujer y rasga sus vestiduras, mientras ambos profieren gritos. Se corta brevemente a un plano medio- corto de Jackson, el cual libera el seguro de su arma. Luego se corta a un plano medio del acólito (también, por supuesto, enmascarado, como buen villano terrorífico), el cual es alertado por el sonido que hace Jackson y voltea en su dirección, alarmado. Se corta a un plano americano de Jackson apostado contra la pared, con su fusil ya apuntando al insurgente. Jackson dispara. Se corta a un plano medio, contrapicado, del insurgente. La ventanilla que está detrás de él es hecha trizas por el disparo de Jackson, el cual abate al insurgente. Luego, se corta a un plano medio del agresor y su víctima. El insurgente apunta en dirección a Jackson, mientras toma a la quejumbrosa mujer del cuello. Se corta a un plano americano de ambos, moviéndose, con referencia de Jackson, el cual los apunta. El insurgente comienza a retirarse, usando a la mujer como un escudo. Se corta a un plano medio de Jackson apuntando, en la misma postura. Después, se corta a un plano medio corto del agresor y su víctima caminando hacia atrás. En el fondo, un paciente en muletas y con la cabeza vendada avanza impávido, completamente ajeno a lo que sucede a su alrededor, en otro despliegue de inverosimilitud que además demuestra la facilidad del autor para disponer de los personajes de forma totalmente utilitaria, para que hagan lo que desea sin tomar para nada en cuenta la

organicidad de sus acciones. Se corta de vuelta al plano con referencia de Jackson, donde se muestra que el hombre de las muletas cae al piso, proveyendo la predecible e insulsa distracción que necesita Jackson. El insurgente resulta tropicado, la enfermera cae, profiriendo un grito histérico. Se corta a primer plano de Jackson, el cual dispara. Luego, se corta a un plano medio del enmascarado cayendo abatido junto a la enfermera. El “héroe” ha salvado a la damisela en aprietos, después de haber amedrentado minutos antes a sus colegas. Otro lugar común ejecutado con pésima creatividad.

Posteriormente, se corta a un plano americano del doctor y la enfermera antes amedrentados, operando a Del Vecchio. Un insurgente, también enmascarado y de negro, irrumpe detrás de la cortina del “quirófano”. Se corta a un plano medio del doctor y su enfermera. Éste continúa operando, impávido, y sólo reacciona mientras la mujer es tomada como escudo humano, en otro esfuerzo vulgar por demonizar a la resistencia iraquí. Se corta a un plano medio, posterior, del insurgente apuntando a los soldados estadounidenses. Luego, a un plano medio corto, frontal, del insurgente y la enfermera, la cual grita mientras el hombre apunta y dispara. Se corta a un plano conjunto, en valor medio, de los soldados estadounidenses, los cuales también permanecen impasibles, a pesar de los disparos que ha hecho antes Jackson y la algarabía que se ha desatado a escasos metros de ellos. En otro despliegue de inverosimilitud y de un pésimo manejo de la puesta en escena. Los disparos del insurgente, por supuesto, no dan en el blanco a pesar de estar a menos de dos metros de distancia, apuntando a hombres que ni siquiera se esperan la acción. Los disparos alertan, ahora sí, a los impasibles soldados. Se corta de vuelta al plano medio-corto del insurgente y la enfermera, la cual grita mientras el hombre sigue disparando sin dar nunca en el blanco, a pesar de haber disparado ya cinco veces. Se corta de vuelta a un plano de los invasores, cayendo al piso mientras los disparos rebotan cerca de

ellos. Luego, se corta a un plano americano del insurgente, aun sosteniendo a la enfermera, aprieta el gatillo de su pistola, pero se ha quedado sin balas. Resulta verdaderamente extraño cómo este insurgente, en un principio temerario y audaz, deviene en un completo inútil, incapaz de asestar un tiro a blancos estáticos a menos de dos metros y que ni siquiera tiene noción de cuantas balas tiene en su arma.

Como es de esperarse, se corta a un plano de uno de los soldados estadounidenses que ha caído al piso, el “Doc.”, disparando de forma asertiva al insurgente, junto a otra enfermera que ha sido herida en la pierna. Se corta a un plano medio del insurgente siendo abatido. Y luego a un plano medio de otro de los soldados, disparándole con su fusil. Se corta al mismo plano del insurgente, el cual cae de espaldas, y luego a un primer plano del “Doc.”, incorporándose. Se corta a un plano medio corto del soldado que ha abatido al insurgente con su fusil, el cual parece un poco atónito. Se corta a una cámara baja que muestra al insurgente abatido en primer plano, y en general a los soldados estadounidenses. El “Doc.” se levanta, mientras inquiere: - Mi Sargento, ¿Estás bien? -. Y luego reitera de forma robótica el parlamento: - Calma – (“Easy”). Vale la pena acotar que ninguno de los soldados se interesa por la enfermera que está herida en el piso, junto a ellos. En este punto es inevitable no estallar de risa frente al despliegue de torpeza de autor, el cual sin quererlo hace una suerte de parodia del cine hollywoodense con respecto a Irak.

Posteriormente, se corta a un plano medio de Jackson levantando a la enfermera que ha rescatado del piso, mientras el hombre de las muletas se levanta y prosigue su camino, tan impasible como en un principio. Se torna cada vez más hilarante la secuencia. Jackson avanza a cámara con la enfermera, tomada de sus manos, y le dice: - Mira, disculpa todo esto -. Se corta a un primer plano, con referencia de Jackson, de la hermosa enfermera. Jackson prosigue, fuera de

campo: - Sólo vinimos aquí por ayuda -. Se corta a un primerísimo primer plano de Jackson, mirando a la mujer con cierta ternura.

Posteriormente, se corta a un plano americano de Peña, con el vehículo artillado de fondo, en el exterior el hospital. Peña atisba algo a la distancia, con una ametralladora en las manos, y dice: - Epa, Sargento... -. Se corta a un plano de un vehículo llegando al lugar y frenando de forma abrupta. El sargento Stalker dice, fuera de campo: - ¿Sí? -. Irrumpe música incidental de tensión. Se corta a un plano medio de Stalker volteando en dirección al auto. Se corta de vuelta al auto, donde se aprecia que uno de sus ocupantes se baja con un RPG, con gran torpeza y dificultad. Se corta a un plano general de todos los soldados que están junto al vehículo artillado. Stalker, grita: - Un cretino tiene un RPG. ¡Cuidado! -. Se abalanza sobre Peña y lo tira al piso. Resulta muy hilarante esta acción de enunciar lo que está a la vista de todos. Claramente, un fallo de verosímil que es producto de la necesidad de colocar siempre todo en el nivel del texto y la obviedad. Se corta a un plano entero del insurgente (Por supuesto, enmascarado) apuntando con el RPG mientras el piloto del vehículo dispara en dirección de los soldados. Se corta a un plano contrapicado del hombre de la torreta del humvee, disparando en dirección a los insurgentes. Se corta de vuelta al mismo plano de los insurgentes: el del RPG dispara el cohete mientras el piloto dispara ahora de pie, junto al auto. Se corta a un plano americano del soldado de la torreta disparando. Estalla el cohetazo detrás de él. Se corta a un plano conjunto del camión blindado y el humvee, ambos con los hombres de las torretas disparando, se ve cómo el cohetazo ha impactado entre ambos autos en cámara lenta, por supuesto, fallando. Se corta a otro plano de la misma acción, más cerrado y escorado, en velocidad normal.

Posteriormente, se corta a un plano medio de Peña disparando su ametralladora. Se corta a un plano entero, escorado, con cámara baja, del insurgente del RPG siendo abatido. Luego, a un plano medio del hombre de la torreta del humvee, disparando, calmo. Se retorna al plano entero, frontal, de los dos insurgentes, siendo abatidos por los disparos asertivos de los infalibles soldados. Se corta a un plano medio de otro soldado, disparando a los insurgentes. Se corta a un plano del insurgente del RPG cayendo por el aire al suelo. Se corta a un primer plano, compuesto, de Peña y Stalker acostados en el piso. Stalker dice: - Siempre te tengo que salvar el trasero Peña -. Peña responde: - Ese es mi trabajo mi sargento, mantenerte siempre alerta -. Y luego, golpeando el casco del sargento, sonreído: - Supongo que merezco un aumento -. Aquí hay que detenerse a valorar cómo se hace una absoluta banalización de lo que es la guerra y el acabar con una vida humana. De nuevo, una coincidencia de fondo entre *American Soldiers* y *The Hurt Locke*, pero que en este caso incurre de nuevo en formas excesivamente vulgar.

Posteriormente, se corta a un plano americano de Jackson atravesando una puerta en el interior del hospital, con vehemencia, diciendo: - Se está poniendo fea la vaina -. Ahora se aprecia que está entrando al quirófano. Inquieta al médico de la compañía: - Doc, ¿Cómo vas? Se está poniendo caliente la cosa afuera-. Jackson sobrepasa la cámara, quedando en plano medio posterior. “Doc.” dice fuera de campo: - Bien -. Se corta a un plano medio de otro soldado, el que estaba operando la torreta del humvee afuera, el cual irrumpe en el quirófano y arriba junto a “Doc.”, diciéndole: - Te tengo noticias, Doc. El sargento dice que tenemos que hacerlo -. La cámara panea violentamente a plano medio, lateral, de Jackson, el cual inquieta: -Doc, ¿Está listo el sargento para ser trasladado? -. Se corta a un plano medio, lateral, de “Doc”, entre Jackson y el soldado que entró, el cual está mirando a Del Vecchio mientras responde: -La operación está lista, pero no creo que... -. El soldado que entró interrumpe: - No, no, no. Nada de peros -. Se

corta a primer plano del soldado, el cual concluye diciendo: - Es una orden -. Se hace una pequeña elipsis: Se corta a un primer plano, picado, de Del Vecchio siendo depositado en la parte de atrás del camión en su camilla, con los apósitos cubriendo su herida. La cámara hace un barrido y muestra a “Doc.”, junto a él, guardando insumos en su mochila, mientras la voz en off de Jackson dice: - Ok, métenlo ahí, pónganlo listo para salir -. Se corta a un primer plano del Sargento Stalker, hablando por radio, con vehemencia: - Escuche, si está la cosa muy caliente para mandar Gunships (avión militar artillado), entonces me da apoyo de ala fija, señor -. Hace una pausa y luego espeta, molesto: - ¡No, no tengo control aéreo avanzado señor! -.

Luego, se corta a un plano medio de un soldado corriendo al puesto de piloto del Humvee, mientras se escucha una voz en off que grita: - ¡Vamos, vamos, muevan el trasero! -. Se corta a un plano de la parte posterior del camión blindado, donde “Doc.” está atendiendo a Del Vecchio, mientras otros soldados se aprestan a subir al camión. Luego, se corta de vuelta al primer plano de Stalker, el cual dice molesto por radio: - ¡Sí, sí, sí, jodidamente genial, señor! -. Cuelga el auricular del radio, con violencia y espeta para sí mismo: - ¡Maldición! -. Irrumpe en la pista sonora, sonido de rechinar de neumáticos, lo cual anticipa el siguiente plano: un contrapicado de un auto lleno de insurgentes enmascarados que arriba a escena. Luego, se corta a un plano entero del humvee, mientras varios soldados se abalanzan sobre él. Se corta de vuelta al plano del vehículo de los insurgentes, para mostrar que se están bajando, armas en mano. Se corta a un general, lateral, de los dos vehículos blindados, ya ocupados por los soldados estadounidenses, los cuales disparan. Aquí merece la pena hacer una importante observación: el autor hace un salto en el eje que bien puede descolocar al espectador, pues los insurgentes se bajan de izquierda a derecha y los soldados disparan también de izquierda a derecha, lo cual constituye un fallo elemental de realización.

Continuando con la secuencia: se corta a un plano americano de un insurgente disparando un RPG. Luego, a un general, frontal, de los dos vehículos, para mostrar cómo estalla en el piso el cohete (por supuesto, los insurgentes nunca dan en el objetivo, salvo que le sea conveniente al director para mover la narrativa en la dirección que desea, de resto, nunca dan en el blanco). Se corta a un plano cenital, medio, de Del Vecchio acostado en la camilla, con los ojos cerrados, los casquillos de la ametralladora de Jackson le caen encima, uno de sus compañeros se abalanza sobre él para protegerlo. Se corta a un plano conjunto, escorado, de Jackson y otro soldado, disparando. Luego, a un entero de un insurgente siendo abatido y cayendo de espaldas. Se corta de vuelta al plano conjunto de los dos vehículos blindados, el humvee comienza a avanzar, detrás del vehículo estalla una explosión. Se corta a un contrapicado de los insurgentes disparando detrás de una defensa de la carretera y luego a un entero del camión blindado abriéndose paso mientras sus ocupantes disparan entre explosiones. Luego se corta a un barrido en plano medio de tres insurgentes siendo abatidos en orden, como pines de bowling, a medida que la cámara hace un barrido. Un recurso que demuestra la impronta ideológica de definir a la insurgencia como seres malvados e incompetentes

Posteriormente, se corta a un plano bastante mal encuadrado, del humvee abriéndose paso, mientras disparan sus ocupantes, con el camión blindado de fondo. Luego, se corta a un plano entero de un insurgente abatido sobre una defensa, en una postura corporal bastante forzada, que una vez más denota el poco cuidado del verosímil, la puesta en escena y los detalles. Otro insurgente, corre despavorido. Por supuesto, ningún soldado estadounidense ha resultado abatido. Se corta a un plano medio de Aikens atisbando a los costados, con su M-16 en la mano, mientras el camión blindado en el que se encuentra avanza, inundando el campo sonoro. Se funde a negro e irrumpe un efecto sonoro de transición. Así culmina el bloque.

### **Consideraciones finales del análisis multimodal del filme *American Soldiers***

“*American Soldiers*” plantea un muy interesante contraste con *American Sniper* y *The Hurt Locker*, por una parte, la carga narrativo-ideológica, la premisa filosófica de su autor, tiene profundas coincidencias con las de los filmes de Eastwood y Bigelow: La deshumanización y demonización del pueblo iraquí y su resistencia, negando por completo la posibilidad de mostrar las costumbres, comunión, religiosidad y contingencias de un pueblo invadido, sólo otorgando dimensión humana a los iraquíes serviles a la invasión, como el policía que les da la bienvenida al “Nuevo Irak”. De igual forma, se pretende endilgar toda la destrucción humana y de infraestructura de Irak a la resistencia iraquí, la cual es igualmente caricaturizada como un montón de seres despiadados, malvados, sin rostro, torpes, cortos de mente, que actúan de forma errática (en este caso llegando al extremo hilarante de plantear que un puñado de soldados estadounidenses con cuchillos diezman a un batallón entero de iraquíes armados con fusiles de asalto, casi como los héroes de Marvel y otras historias de superhéroes).

Se incurre, igualmente, en la promoción de la islamofobia. Asimismo, se plantea la idealización absolutamente inverosímil de los soldados invasores estadounidenses, mostrándolos como seres nobles que siempre actúan con contención, con absoluto apego a las leyes, y colocan continuamente su vida en riesgo para proteger al pueblo iraquí, en actos de renuncia que incurren en la inverosimilitud y rompen completamente la coherencia de la narrativa, pues van de la mano de innumerables atropellos y gestos peyorativos hacia el pueblo iraquí. En fin, el sustrato ideológico, el norte que procura su persuasión, es exactamente el mismo que el de *American Sniper* y *The Hurt Locker*.

Sin embargo, *American Soldiers* se diferencia enormemente de los dos otros filmes, por cuanto no posee el mismo nivel de sofisticación en su uso de los recursos semióticos que

componen el lenguaje cinematográfico, lo cual deja en evidencia la enorme relevancia que tiene el correcto y acertado uso del lenguaje audiovisual por parte de la superestructura del Imperialismo Norteamericano en su proceso de dominación de las masas dentro y fuera de territorio estadounidense. Aunque la carga ideológica es exactamente la misma, por cuanto responde a las matrices de opinión que impone el Estado Profundo de Estados Unidos en su estrategia expansionista en Medio Oriente; la forma no asiste a *American Soldiers* como lo hace en los filmes de Eastwood y Bigelow, Por el contrario, el presente film incurre en el drama mal ejecutado, que deviene en comicidad no pretendida y, por ende, en parodia de la propia obra.

Este contraste entre *American Soldiers* y los otros dos filmes, a pesar de poseer un discurso igualmente consustanciado con las líneas estratégicas de la narrativa que el Imperialismo Norteamericano ha dispuesto imponer en cuanto a la invasión ilegal e inmoral de Irak, hace resaltar el peso específico que tiene el buen uso de la semántica del cine en todos los procesos de hegemonía del discurso colonial. Pues no se trata sólo de espetar la narrativa propagandística al espectador, sino que la eficiencia de la dominación depende de la capacidad del autor de manipular las emociones de la audiencia, a través de una diégesis bien construida que atrape la mente del receptor y la lleve por los caminos deseados de forma subrepticia.

En este sentido, vale la pena comentar dónde residen las falencias que constituyen el profundo contraste entre este film y las propuestas de dos cineastas de gran potencia audiovisual como Eastwood y Bigelow: En primer lugar, la puesta de cámara es absolutamente anodina, sólo se coloca la cámara frente a los personajes en una puesta teatral, que otorga absoluta preminencia al texto y la obviedad, cerrándole el paso a cualquier expresión del subtexto y llevando todo al terreno de lo panfletario. Una puesta de cámara que además responde a la estética de la televisión, como ya se ha mencionado, donde toda la imagen está en foco, lo cual resulta en una

imagen plana que en nada responde a la forma que tiene el cine de emular en el uso de la cámara a los efectos orgánicos del aparato visual humano. Además, los textos resultan plagados de lugares comunes y expresiones que están concebidas desde fuera de los personajes, es decir, no existe un rastreo emocional de los personajes durante escena, sino que el autor tira todo de los cabellos en la dirección que le interesa, sin prestar atención a la construcción de sus personajes, la cual es prácticamente inexistente, ya que se trata de personajes estereotipados que no poseen ningún tipo de arco dramático ni profundidad.

En este sentido, lo antes mencionado, como no puede ser de otra forma, genera la imposibilidad de que la actuación resulte orgánica o creíble, ya que los actores no tienen ninguna búsqueda que realizar, ni tienen la posibilidad de componer, quedando reducidos a cabezas parlantes que espetan parlamentos trillados y reaccionan de forma absolutamente forzada y excesivamente histriónica, impidiendo que se construya ningún tipo de empatía entre la audiencia y los personajes, construyendo un distanciamiento que es propio de la comedia, donde es necesario establecer un cierto distanciamiento para que la audiencia pueda reírse de los infortunios del protagonista. Esto resulta agravado por uno de los mayores problemas que presenta el presente filme: sus enormes fallas de verosimilitud. El mejor ejemplo de esto, y el más hilarante, lo constituye el hecho de que el Sargento Del Vecchio es intervenido quirúrgicamente dos veces durante el transcurso del día, sin que esto signifique su ausencia de la acción, por el contrario, hacia el final del film se prodiga en esfuerzos, da discursos y actúa con una vitalidad absolutamente inverosímil y que coloca al filme en el terreno de la comicidad, sin que esta sea la pretensión de su autor.

Este tipo de falencias en el drama impide que la audiencia establezca una verdadera empatía con los personajes protagónicos y su viaje, impidiendo que se imbuyan en la diégesis,

que es lo que permite a los filmes de Bigelow y Eastwood inocular de forma subrepticia y a veces incluso subliminal, los sustratos ideológicos que son exactamente los mismos que los del presente filme. Ese es precisamente el “mérito” que tienen las obras de Bigelow y Eastwood, que logran atrapar al espectador en una diégesis bien construida que les permite manipular las emociones de la audiencia y lograr sus fines de persuasión a través de los sofisticados métodos con los que emplean los recursos semióticos del lenguaje audiovisual. Incluso así, sus filmes poseen una carga de cinismo tal, que resulta evidente la manipulación de la verdad en la que incurren, para cualquier persona que analice con detenimiento ambos productos audiovisuales en el ámbito académico.

Lastimosamente, la mayoría de las personas no hacen ese ejercicio de distanciamiento racional cuando experimentan un filme de esta naturaleza, y es esto lo que permite que un maestro de la forma del cine, como Eastwood, o una directora talentosa como Bigelow, atrapen grandes cantidades de conciencias y se sumen con fuerza al proceso de dominación, sin el cual sería imposible o mucho más difícil para el Imperialismo perpetrar las violaciones a los derechos humanos como la invasión ilegal de una nación milenaria, cuna de la civilización, asesinando a más de un millón de civiles inocentes, robando sus recursos energéticos, regando sus suelos de uranio empobrecido, ejerciendo los peores laboratorios de torturas que se conozcan desde los nazis, entre una larga lista de horrores.

Pero incluso películas como *American Soldiers* demuestran el espíritu de cuerpo con el que actúa la industria cinematográfica estadounidense con respecto al poder central, a pesar de no lograr su cometido con la misma fuerza que *American Sniper* o *The Hurt Locker*. La coincidencia de los tres filmes en la manera de caricaturizar y demonizar al pueblo iraquí, el islam y el pueblo árabe, es impresionante. Y, por otra parte, demuestra la cantidad de recursos

que se vierten en el terreno de la propaganda. Una película como *American Soldiers*, a pesar de estar en la segunda o tercera línea de relevancia, demuestra precisamente que existe un criterio cuantitativo tanto como cualitativo. Es decir, que existen muchas voluntades y recursos, en el seno del Imperialismo Norteamericano, para apoyar iniciativas cinematográficas que sumen al proceso de dominación. Se bombardea, pues, tanto de forma quirúrgica, como por volumen. Se centran grandes esfuerzos en buques insignia como *The Hurt Locker*, incluso medrando la credibilidad del Oscar al ponerle de rodillas frente a los ojos de los amantes del cine del mundo entero. Pero también se inundan todos los posibles canales de difusión con productos como *American Soldiers* que, aunque parecen inofensivos frente a filmes mucho más sofisticados como *American Sniper*, suman a la creación de la narrativa que impulsan las tres películas de forma absolutamente consustanciada y armónica.

### **IDEAS FINALES**

En nuestro intento de interpretar estas tres películas bélicas post 9/11 sobre la invasión en Iraq, es obligatorio hacer lo que Bordwell (2006) explica como *repressed or symptomatic meanings*, tiene que ver con la construcción que puede ser o no el espectador según algunas referencias explícitas o implícitas (p.9). Por lo que debemos contextualizar los eventos históricamente representados en dichos filmes. Para ello vamos a comentar el análisis sobre la guerra en Irak (2003) que hace la experta en temas árabes, la Dra. Gema Martín, la guerra “preventiva” contra Irak, pretendía dos objetivos principales, el objetivo estratégico era crear un nuevo mapa geopolítico en el Medio Oriente:

Turquía, Irak e Irán son las tres grandes potencias de Oriente Medio. La primera se ha ido forjando como un estrecho aliado de EE. UU. y las otras dos han pasado a formar parte del «eje

*del mal*». Con un Irak bajo protectorado norteamericano, Irán quedaría encerrado entre los dos «protectorados» hostiles el de Afganistán (hoy este país nuevamente está en manos de los talibanes por el rotundo fracaso estadounidense) e Irak y el gobierno pro estadounidense de Uzbekistán y Siria se convertiría en una burbuja entre Turquía, Israel e Irak”. (Martín, 2003, p. 275)

La segunda razón, es por supuesto, el petróleo y otros recursos naturales (gas, agua, litio, etc.). Estados Unidos necesita garantizar los suministros energéticos. Irak representa unos de los países con mayores reservas petroleras y gasíferas. Por lo tanto, los pretextos de la invasión en 1990, la Guerra del Golfo, el embargo que le impusieron a este país y la invasión en el 2003, representan un ataque sistémico a este país por razones económicas y geoestratégicas. Las supuestas armas de destrucción masiva que nunca pudieron encontrar, hacer ver que este país era incapaz de gobernarse por sí solo, forman parte del manual del colonizador, pretextos para llevar a cabo ocupaciones militares que después pueden movilizar ingentes recursos en la industria de la reconstrucción.

Teniendo estas razones geopolíticas y económicas muy presentes en nuestro análisis cinematográfico, podemos agregar que la industria cultural ha sido muy útil para mantener este discurso propagandista de intervención militar necesaria en el Oriente Medio. Y como “esta cultura servirá a su vez para apoyar idealmente la depredación imperialista de carácter económico, político y militar, entonces es preciso definirla como cultura ideológica, como guerra cultural ideológica” (Silva, 2008, p. 240).

Diversas investigaciones demuestran (Alberto Byron, 2018; Noura Alalawi, 2015; Shaheen, 2009) que se trata de construcción simbólica desde una cosmovisión de origen medieval europeo en la que el árabe representa el Otro, el que ha de ser dominado y conquistado.

Alimentando una narrativa de enfrentamiento entre la civilización judeocristiana y la civilización árabe-musulmana. Un sector religioso cristiano dominante de Estados Unidos está convencido de su Destino Manifiesto y que “comparte con Israel el proyecto divino bíblico y la consideración de que los musulmanes representan la cara del mal. De ahí el sustrato racista e islamofóbico que les define y aúna” (Martín, 2003, p. 275)

Las guerras tienen al menos dos versiones: la del ganador-dominante y la del perdedor-subyugado. Conocemos la del ganador o al menos el que más recursos mediáticos tiene para mostrar su versión de la historia, casi siempre los Estados Unidos, ya que lamentablemente muy pocos países tienen los recursos para hacer una película como *La batalla del lago Changjin* (la más taquillera del año 2021 en el país asiático), en la cual China muestra su punto de vista frente a los Estados Unidos quienes son presentados como el enemigo despiadado.

Por el contrario, el cine bélico de Hollywood tiene una larga trayectoria y desarrollo, sumado a una preminencia en los imaginarios. El Otro, el enemigo ha tenido diferentes caras: nativo americano, japonés, alemán, ruso, chino, vietnamita, comunista, árabe, musulmán. En las películas analizadas, en la que el enemigo es el árabe-musulmán, como consecuencia del racismo epistémico éstos no tienen voz ni rostros, la mirada colonial estadounidense, por ejercer la *hybris del punto cero*, se presenta al espectador como si el estuviese atestiguando la realidad, de primera mano, de forma objetiva, sin ningún punto de enunciación particular, sino desde una mirada elevada y universal (Castro-Gómez, 2008). Los árabes musulmanes son sombras, están de espaldas, sin nombres, sin historia. Los pocos diálogos no son traducidos, no tienen capacidad de comunicar. Esto no es casual, es una forma evidente de manipulación para evitar producir en el espectador empatía hacia el otro dominado, es un capítulo más de ese largo proceso de encubrimiento del otro estudiado por Dussel (1994).

Sobre el tema de la representación del enemigo en el cine vale la pena mencionar el caso del director Clint Eastwood, quien hace dos películas sobre el mismo evento bélico, *La batalla de Iwo Jima* en Japón (1945), desde dos perspectivas opuestas. *Banderas de nuestros padres* (2005) y *Cartas desde Iwo Jima* (2006). En la primera es desde la perspectiva del soldado estadounidense y la segunda desde la perspectiva de un soldado japonés. Muy interesante. Sin embargo, en la segunda película, el enemigo, el ejército estadounidense, se muestra su lado humano, incluso superior respecto al ejército nipón. Es obvio, que el director siendo estadounidense evidencie su identidad civilizatoria colonial moderna y política-militar en ambas películas.

El cine bélico se inicia prácticamente con la creación del cinematógrafo. Edison en 1898 representa la guerra hispano-estadounidense, consiente desde el inicio del deseo del público en conocer los detalles sobre los movimientos del ejército de EE. UU. preparándose para la invasión a Cuba (Slugan, 2020, p. 131). Por cierto, que este conflicto empieza con una falsa agresión reclamada por Estados Unidos por el hundimiento del Acorazado Maine, culpando a los españoles de haber atacado. A los años se supo que no fueron los españoles sino un accidente relacionado a los explosivos resguardados, es decir, una operación de bandera falsa.

El autor Robert Eberwein (2010) denomina estas producciones, como filmes de represalias, en las que se muestra el deseo de venganza por parte de un pueblo que ha sido atacado o películas arraigadas en el relato de la *Orestiada*, la venganza justificada. Como las películas Post Pearl Harbor. Estos filmes sobre la invasión en Irak, la invasión en Afganistán, *Rescate en Afganistán* (2016); *El único superviviente* (2013); La caza de Osama Bin Laden *La noche más oscura* (2012), son también filmes de represalia.

En el género bélico, con fuertes raíces en cine western, se aprecia lo que Jeanine Basinger (2003) rasgos del cine bélico, para ella, no ha cambiado mucho en su esencia. Aunque si las clasifica en oleadas según la época. Ejemplo como la unidad de combates representa microcosmos. El rasgo que nos interesa resaltar es el de enemigo sin rostro, presente en las películas analizadas. Se nota el esfuerzo que tuvieron que hacer los directores para no mostrar al enemigo iraquí, como sombras, sin rostros, desfigurados. Otro rasgo, es el mostrar al enemigo como bárbaro, por lo que en las tres películas se muestran escenas de torturas por parte de la resistencia iraquí.

De lo que se trata es de convertir a los musulmanes en “población sospechosa” (Kumar, 2012) e inferiorizada como parte de la zona del no-ser (Grosfoguel, 2012), lo cual les otorga un estatus ontológico y antropológico de subhumanos. En este sentido, dicha *catástrofe metafísica* que fundamenta el *escepticismo misantrópico colonial-moderno* (Maldonado-Torres, 2016) que produce zonas de no-ser humano o no-ser suficientemente humano, justifica la existencia de territorios en el planeta donde no está garantizado el acceso a los medios básicos de existencia, normalizando a su vez la eliminación de poblaciones, la esclavitud y la guerra permanente.

Ahora bien, siendo el cine una de las formas expresivas más envolventes, que nos lleva a otro mundo, en el que también podemos mirarnos a nosotros mismos. Es también parte de una industria propagandística, con intereses económicos, políticos, etc. Las películas hollywoodenses, en particular las bélicas, requieren del apoyo del Pentágono, con previa aprobación del guion. Por lo que en ellas (en la mayoría) está la semilla de la dominación.

En este orden, el cine es en los últimos 100 años uno de los medios más eficaces de despliegue planetario de la colonialidad del poder, del saber y del ser, en función de afianzar la hegemonía y la reproducción histórica del sistema-mundo occidentalizado/ cristianizado,

moderno/colonial, capitalista/patriarcal. Las películas constituyen verdaderas vitrinas y proyecciones de los modelos civilizatorios, así que en la medida que el cine occidental y en específico estadounidense tengan más cobertura global, en esa misma medida el modo de vida norteamericano será el más valorado siendo asumido como sentido común por las grandes mayorías.

El sistema capitalista no solo produce objetos o mercancías, produce sujetos constituidos para consumir y reproducir el sistema. La industria cultural posee una espectacular arma, cada vez más refinada, más sutil y eficiente. En este sentido, el análisis multimodal del cine bélico estadounidense post 11 de septiembre, puede ofrecer muchas claves para la formación tanto de autores audiovisuales que puedan hacer frente a la dominación, como de audiencias más críticas, que sepan identificar el uso de los recursos semióticos y, por ende, puedan discernir los mensajes que le son deslizados de forma subrepticia.

De igual forma, aun cuando existen diversas industrias cinematográficas nacionales que están dando grandes pasos en la consecución de la soberanía y proyección cultural de sus países (India, China, Corea del Sur, Turquía, Rusia, Irán, Argentina, entre otros), están lejos de tener la cobertura internacional de las producciones hollywoodenses, además de estar en muchos casos excluidas de los circuitos de distribución y proyección en las salas de cine. Por lo tanto, un cine independiente, crítico, diverso, descolonial, que muestre las distintas miradas epistémicas y civilizatorias, sigue siendo necesario, tal como lo enunciaron los debates en torno al Nuevo Cine Latinoamericano en los años 60 y 70 del siglo pasado.

Es esencial un giro decolonial estético (Maldonado-Torres, 2016) que por medio del cine remodele la subjetividad, el espacio, y el tiempo, que muestre otras formas de ver y sentir, que

muestre gustos y bellezas diversas y valore las múltiples formas de expresividad y plasticidad, otros ritmos y sonidos. Consideramos, como ha planteado Dussel (2018) que es vital:

... la creación de nuevas experiencias de la *aísthesis* y de nuevos estilos de las obras de arte liberadoras de la *potentia* de la belleza experimentada durante siglos (si no milenios) entre las culturas dominadas, los condenados de la tierra, los pueblos del Sur hoy en estado de renovación. (p. 40)

## REFERENCIAS

- Acosta, Vladimir (2020) *El monstruo y sus entrañas. Un estudio crítico de la sociedad estadounidense*. Caracas: Monte Ávila
- Adorno, T., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta. (1.a ed.1944)
- Ahmad, Eqbal (1999) *Las Raíces de la derecha Religiosa* (ahmad) DAWN – 24 [fecha de Consulta 22 de marzo de 2022] Disponible en:  
<https://secularpakistan.wordpress.com/2009/04/20/roots-of-religious-right/>
- Alabassi, Mamoon (2009) ‘Avatar’ & ‘The Hurt Locker’: Two ‘Iraq War’ Movies Compete for Awards. Found at: <https://www.countercurrents.org/alabباسي230210.htm> (accessed 02 Junio).
- Alimonda, Héctor (2011) *La colonialidad de la naturaleza: Una aproximación a la Ecología Política latinoamericana*. En Héctor Alimonda (Coord.), *La Naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina* (pp. 21-58). Buenos Aires: CLACSO/Ediciones Ciccus.
- Alsultany, Evelyn (2012) *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 11/9*. Nueva York: NYU Press
- Althusser, Louis. (1988). *La filosofía como arma de la revolución*. México: Ed. Pasado y presente.
- Altman, Rick (2010) *Los Géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- Arancón, Fernando (2017) “Hollywood, el ganador de la Segunda Guerra Mundial”. En *El Orden Mundial*. [fecha de Consulta 06 de julio de 2023]. Disponible en:  
<https://elordenmundial.com/hollywood-el-ganador-de-la-segunda-guerra-mundial/>

- Ardiles, Francisco (2013) *La discursividad social urbana del cine latinoamericano contemporáneo. Un estudio de la cinematografía latinoamericana contemporánea*. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales – Mención Estudios Culturales. UC
- Argudo Álvarez, A. (2015) *Hollywood y propaganda ideológica durante la era Reagan (1981 – 1989)*. Universitat de Barcelona.
- Arias, Fidas. (2012). *El proyecto de investigación*. Caracas: Episteme
- Aristóteles (1988) *Política*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (2007) *Postcolonial Studies, Key concepts*.  
Londre:Routledge
- Ayala, Carlos (2008). *Reconquista, cruzada y órdenes militares* Hors-série n° 2 | Le Moyen Âge vu d'ailleurs [fecha de Consulta 06 de junio de 2021]. DOI: 10.4000/cem.9802 ISSN: 1954-3093 Disponible en: <https://doi.org/10.4000/cem.9802>
- Azcárate, Patricio (1872) *Platón. Obras completas*. Tomo 7. Madrid:
- Báez, Fernando (2005) *La destrucción cultural de Irak. Un testimonio de posguerra*. Caracas:  
Alfa
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1995) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*.  
Epublibre
- Barker, Martin (2011) *A Toxic Genre. The Iraq War Films*. Londres: Plutopress
- Barthes, Roland (1995) *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.
- Berciano Garrido, Darío (2021) *Árabes y musulmanes en la ficción seriada estadounidense (2017-2021), Un modelo de representación desde la hegemonía cultural*. Tesis Doctoral en Comunicación línea de Comunicación Audiovisual. Universidad de Sevilla.

- Basinger, Jeanine (2003). *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. (1era edición 1986)
- Bateman, John; Schmidt, Karl (2012) *Multimodal Film Analysis: How films mean*. New York: Routledge.
- Bazin, André (2005) *What is cinema? Vol 1. (¿Qué es el cine?)*. Berkeley: University of California
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad* (1.a ed 1936). México DF: Ítaca.
- Blanco, Desiderio (2003) *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima
- Bloch, M. (1975) *Introducción a la historia*. México: FCE
- Bloom, Harold (2009) *Religión Americana* Bogotá: Taurus
- Bollá, L. y Karczmarczyk, P. (2005). *Marxismo y feminismo: el recomienzo de una problemática*. Representaciones, XI (1): 115-147.
- Boggs, Carl y Pollard, Tom (2016) *The Hollywood War Machine U.S. Militarism and Popular Culture*, (La maquinaria de Guerra de Hollywood. US militarism y Cultura Popular) New York: Routledge
- Bordwell, David (1989), *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Wisconsin: Harvard University Press,
- Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción* Barcelona: Paidós
- Bordwell, David; Carroll, Noel (1996) *Post-Theory Reconstructing Film Studies* Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*. Los Ángeles. Universidad de California.

- Bordwell, David; Thompson, Kristen. (2008) *Arte cinematográfico*. México; McGraw-Hill
- Bosch, Juan (2008) *Breve historia de los pueblos árabes*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana
- Bosemberg, Luis Eduardo (2003) *Estados Unidos y el Medio Oriente moderación, rivalidad y hegemonía*. Historia crítica, ISSN 0121-1617, N.º 26, 2003
- Brzezinski, Zbigniew (1998) *El Gran Tablero Mundial. La supremacía estadounidense y sus imperativos geoestratégicos*. Madrid: Paidós
- Burch, Noël (2008) *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Catedra, signo e imagen.
- Burke, Peter (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica
- CAIR, University of California-Berkeley (2016) *Confronting Fear (2016): Islamophobia and its impact in the United States*. Washington, D.C.
- Campbell, Joseph (1959) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México DF: FCE
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (2003) *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós
- Castells, Manuel (2009) *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza.
- Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (Comp.) (2007) *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Castro-Gómez, Santiago (2008) *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Chapman, James (2008) *War and Films. Locations*. Wiltshire: Reaktion books ltd

Cleveland, William y Bunton, Martin (2009) *Historia del Medio Oriente Moderno*. Boulder: Perseus Book.

Connor, W.R. (1984) *Thucydides*. Nueva Jersey: Princeton

Conrad, Joseph (1925). *Notes on Life and Letters*. London: Gresham

Corm, Georges (2007) *La Cuestión religiosa en el Siglo XXI*. Madrid: Taurus

Coronil Ímber, Fernando (2013) *El Estado mágico: Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Editorial Alfa.

Cruz Roldán, Sebastián (2009) *Evolución de la imagen del enemigo de Estados Unidos en el cine norteamericano durante el siglo XX: estereotipo nazi, comunista e islamista*. Disponible en <http://repository.urosario.edu.com/handle/1033/6/1484>

Daros, W. (1999) *La construcción semiótica (Locke-Rosmini)*. Revista Rosminiana. F1: 21-54.

Dick, Bernard (1998) *Anatomía del film*. New York: St, Martin's Press

Duarte, Enrique (2016). *Ideología: un recorrido disperso entre Althusser y Gramsci*. The Question, 1(51): 65-72.

Dussel, Enrique (2018) *Siete hipótesis para una estética de la liberación*. Revista Astragalo, N°24: 13-40.

Dussel, Enrique (2014) *Filosofía del Sur y Descolonización*. Buenos Aires: Edit.: Docencia

Dussel, Enrique (2009) *Política de la Liberación. Historia Mundial y Crítica*. Trotta

Dussel, Enrique (2008) *Marx y La Modernidad*. Conferencias de la Paz. La Paz: Rincón

Dussel, Enrique (2000) *Europa, Modernidad y Eurocentrismo* en Lander, Edgar. (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. (pp. 41-54) Buenos Aires: CLACSO.

- Dussel, Enrique (1994) *1492 El encubrimiento del Otro: Hacia el Origen del Mito de la Modernidad*. La Paz: Plural
- Dussel, Enrique. (1969) *El Humanismo Semita Estructuras Intencionales radicales del pueblo de Israel y otros semitas*. Buenos aires. Disponible: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120130104720/Semita.pdf>
- Eagleton, Terry (1995) *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós
- Eagleton, Terry (2008) *Terror Santo*. Buenos Aires: Debate.
- Eberwein, Robert (2010) *The Hollywood War Film*. Oxford: Wiley- Blackwell
- ELAN (Version 6.1) [Computer software]. (2021). Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics. Retrieved from <https://archive.mpi.nl/tla/elan>"
- Engelhardt, Tom (1997). *El fin de la cultura de la victoria: Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, Arturo (1999) *El Final del Salvaje. Naturaleza, Cultura y Política en la Antropología Contemporánea*. Bogotá: Cerec
- Espinoza, Oswaldo (2020) “*La Colonialidad del Creer. Las Estructuras del Poder Colonial Sustentadas en la Cosmovisión Judeocristiana*”. *Analéctica*, Vol. 6, N°40. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4296185>
- Falcón, Isabel (2017) *Aportes para la construcción de una hermenéutica estético-política de la fotografía venezolana a inicios del siglo XXI*. Tesis Doctoral en Ciencias Sociales – Mención Estudios Culturales. UC
- Ferguson, Laura E. (2011) *Kicking the Vietnam syndrome? (Pateando el síndrome de Vietnam) Collective memory of the Vietnam War in fictional American cinema following the 1991 Gulf War*. PhD thesis

- Flori, Jean (2004) *Guerra Santa, Yihad, Cruzada Violencia y religión en el cristianismo y en el islam*. Granada: Universidad de GranadaPir
- Fueyo, A. y Hevia, I. (2011). *Educando para construir las representaciones de los medios de comunicación y las industrias culturales sobre las personas emigrantes*. REIFOP, 15(2): 101-109.
- Jameson, Frederick (1995) *La estética geopolítica Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós
- Galeano, Eduardo (2004) *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Espinosa, Julio (1969) *Por un cine imperfecto*. [fecha de Consulta 22 de mayo de 2023] Disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf>
- Geertz, Clifford (1992). *La interpretación de las culturas* (1.<sup>a</sup> ed. 1973). Barcelona: Gedisa.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1969) *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. [fecha de Consulta 22 de mayo de 2023] Disponible en: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Gil Flores, Daniel (2019) *Islamofobia, Racismo e Izquierda. Discursos y prácticas del activismo en España*. Tesis Doctoral en Filología. Universidad Complutense de Madrid.
- González Negrete, Ernesto. (2003). *Hegemonía, ideología y democracia en Gramsci*. México: Plaza y Valdés.
- Gramsci, Antonio (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Península.
- Greimas, Algirdas (1971) *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos,

- Grosfoguel, Ramón (2018) *¿Negros Marxistas o Marxismos Negros? Una mirada descolonial*. Tabula Rasa, N°28: 11-22.
- Grosfoguel, Ramón. (2014) *Las múltiples caras de la islamofobia* en: De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos (Vol. 1 no. 1 abr-sep 2014) pp. 83-114. México D.F.
- Grosfoguel, Ramón (2012) *El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?* Tabula Rasa, N°16: 79-102.
- Grosfoguel, Ramón (2012b) *Islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales*. En Gema Martín Muñoz y Ramón Grosfoguel (Eds.), *La islamofobia a debate: La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos* (pp. 47-60). Madrid: Casa Árabe-IEAM.
- Grosfoguel, Ramón (2006) *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*. Tabula Rasa, N°4: 17-46.
- Gubern, Román (2014) *Historia del cine*. Madrid: Editor digital: Titivilus
- Hamid, Nasr (2012) *Religiones: de la fobia al entendimiento*. En: *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Martín, Gema y Grosfoguel, Ramón (eds.) Madrid: Casa árabe
- Harari, Yuval (2013) *De animales a dioses*. Breve historia de la humanidad
- Hartmann, Tilo; Vorderer, Peter (2010) *It's okay to shoot a character: moral disengagement in violent video games*. Journal of Communication 60, 94–119.
- Hobsbawm, Eric (2012) *Guerra y paz en el siglo XXI*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

- Hourani, Albert (2008). *Historia de los pueblos árabes*. Harvard University
- Huntington, Samuel (2001) *Choque de civilizaciones?* Foreign Affairs, Vol. 72, No. 3 (Summer, 1993), pp. 22-49 Editorial: Council on Foreign Relations. [fecha de Consulta 22 de marzo de 2022] Disponible: <http://www.jstor.org/stable/20045621>
- Iglesias, Pablo (2013) *Maquiavelo frente a la gran pantalla* Madrid: Akal.
- Jewitt, Carey; Bezemer, Jeff; O'Halloran, Kay (2016) *Introducing Multimodality*. New York: Routledge.
- Keough, Peter Ed. (2013) *Kathryn Bigelow: interviews*. University Press of Mississippi.
- Khan, Al-Baab; Pieper, Katherine; Smith, Stacy L.; Choueiti, Marc; Yao, Kevin; Tofanen, Artur (2021) *Missing & Maligned: The Reality of Muslims in Popular Global Movies*. USC Annenberg Inclusion Initiative. [fecha de Consulta 26 de mayo de 2023] Disponible: <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-muslim-rep-global-film-2021-06-09.pdf>
- Koppes, Clayton R.; Black, Gregory D. (1987) *Hollywood at War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. London: I B Tauris.
- Kress, Gunther; Van Leeuwen, Theo (2001) *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Kumar, Deepa (2012) *Islamophobia and the Politics of Empire*. Chicago: Haymarket Books.
- Lanz, Rigoberto (1988) *Razón y dominación: Contribución a la Crítica de la Ideología*. Caracas: UCV/CDCH.
- Larraín, J. (2007) *El concepto de ideología*. Volumen I: Marx. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Lawrence, T.E. (1997) *Los siete pilares de la sabiduría*. Madrid: Huerga y Fierro
- Le Goff, Jacques (1999) *La Civilización del Occidental Medieval*. Barcelona: Paidós

- Lean, Nathan (2017) *The Islamophobia Industry*. London; Pluto Press
- Lenk, Kurt (1982) *El concepto de ideología*. Buenos Aires: Amorrortu
- León Byron (2018) Tesis: *Presencias Musulmanas en el Cine Comercial de Hollywood de 1988 a 2014*. Bogotá: Universidad Javeriana
- Lewis, Bernard (1995) *The Middle East. A brief history of the last 2000 years*. New York: Scribner.
- Lewis, Bernard (2004) *El lenguaje político del Islam*. Madrid: Taurus.
- Lewis, Charles y Reading-Smith, Mark (2008) “Falsos pretextos”. [fecha de consulta 29 de mayo de 2023] Disponible: <https://publicintegrity.org/politics/false-pretenses/>
- Maalouf, Amin (1989) *Las cruzadas vistas por los árabes*. Madrid: Alianza.
- MacAskill, Ewen (2005). *George Bush: 'God told me to end the tyranny in Iraq*. Publicado en 7 Oct 2005 [fecha de Consulta 27 de marzo de 2022]. The Guardian. Disponible: <https://www.theguardian.com/world/2005/oct/07/iraq.usa>
- Maldonado-Torres, Nelson (2016) *Esquema de Diez Tesis sobre colonialidad y descolonialidad*. [fecha de Consulta 28 de mayo de 2023] Disponible en: <https://jornadainvestigacioneducativaunellez.files.wordpress.com/2019/06/esquema-de-di-ez-tes-is-sobre-coloni-al-idad-y-de-scoloni-al-idad-ne-lson-maldonado.pdf>
- Malinowski, Bronislaw (1948) *Magia, ciencia y religión*. Planeta Agostini
- Marcuse, Herbert (1993) *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Martín Muñoz, Gema; Grosfoguel, Ramón (eds.) (2012) *La islamofobia a debate: La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Madrid: Casa Árabe-IEAM.

- Martín Muñoz, Gema (2012) *La islamofobia inconsciente*. pp35-48. En: *La Islamofobia a Debate. La Genealogía del Miedo al Islam y la Construcción de los Discursos Antiislámicos*. Martín, Gema y Grosfoguel, Ramón (eds.) Madrid: Casa Árabe-IEAM
- Martín Muñoz, Gema (2003) *Iraq. Un Fracaso de Occidente (1920-2003)*. Barcelona: Tusquets
- Metz, Christian (1974) *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mignolo, Walter (2007) *La idea de América latina*. Barcelona: Gedisa
- Millán, Víctor (2020) *El cine bélico en datos: ¿cuántas guerras hemos visto en pantalla?*  
<https://hipertextual.com/2020/01/cine-belico-datos-guerra>
- Miranda, Boris (2019) “Julian Assange: así fue la gran filtración de documentos clasificados en 2010 por la que EE. UU. pide la extradición del fundador de WikiLeaks”. [fecha de Consulta 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47902652>
- Monaco, James (2000) *How to read a film*. New York: Oxford
- Morin, Edgar (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- Morin, Edgar (1972) *El Cine o el Hombre Imaginario*. Barcelona: Seix barral
- Nazar, Shabana; Noureen, Abida; Mustafa, Nayyer (2019) *Muslim in contemptuous mode: existing a representation of Hollywood films*. The Islamia University of Bahawalpur.
- Nigra, Fabio (2020). *Imperialismo Cultural y Construcción de Consenso: las Películas Históricas de Estados Unidos*”. En *UH*, N°290: pp.82-112. [fecha de Consulta 01 de julio de 2023] Disponible en: <http://scielo.sld.cu/pdf/uh/n290/0253-9276-uh-290-82.pdf>
- Niño Rojas, V. M. (2007). *Fundamentos de Semiótica y Lingüística*. Bogotá: ECOE.

- Ochando, Luis Pérez (2017) *Noche Sobre América Cine De Terror Después Del 11-S*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València
- Ortiz, Renato (2004). *Mundialización y Cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Petschen, Santiago (2007) La nueva presencia de la religión en la política internacional: una dimensión a tener en cuenta en una alianza de civilizaciones occidental e islámica. Boletín Elcano (96). 18 p. ISSN 1696-3326
- Pinel, Vincent (2009). *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Robinbook
- Pirenne, Henry (1993) *Mahoma y Carlomagno*. Madrid: Alianza
- Puente, Stella (2007) *Industrias Culturales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Puerta, Jesús (2014) *Para leer el socialismo del siglo XXI*. Barinas: UNELLEZ
- Quijano Aníbal. (2007) *La Colonialidad del Poder y Clasificación Social* pp: 93-126. En Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (Comp.) *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Quijano, Aníbal (2014) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO.
- Ramberg, Ingrid (2004) *Islamophobia and its Consequences on Young People*. Budapest: European Youth Centre.
- Richard, Nelly (2010) *En Torno a los Estudios Culturales*. Santiago de Chile: CLACSO
- Richmond, María Julia (2011) *Cine y Propaganda: una relación encubierta. Un recorrido desde la IIGM hasta las Guerras pos-atentados 2001*. Argentina: Universidad de Belgrano
- Robb, David (2004) *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. New York: Prometheus Books.

Rocha, Glauber (1965) *La estética del hambre*. [fecha de Consulta 22 de mayo de 2023]  
 Disponible en:

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf)

Rosón Javier. (2012) *Discrepancias en torno al Uso del término islamofobia*. pp.167-190. En: *La Islamofobia a Debate. La Genealogía del Miedo al Islam y la Construcción de los Discursos Antiislámicos*. Martín, Gema y Grosfoguel, Ramón (eds.) Madrid: Casa Árabe-IEAM

Romano, Vicente (2015). *Violencia Mediática, el secuestro del conocimiento*. Caracas: MPPC

RT (2015) “Impactante infografía: ¿qué nación contribuyó más a la derrota de Alemania en 1945?”. [fecha de Consulta 25 de mayo de 2023] Disponible en:

<https://actualidad.rt.com/sociedad/164210-infografia-nacion-derrotar-alemania>

Ruiz Olabuénaga, José (2012) *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sadoul, Georges (2004) *Historia del cine mundial (desde sus orígenes)*. México: Siglo XXI.

Said, Edward (2002) *La guerra y el choque de las ignorancias. (The clash of ignorance)* Educere [en línea]. 6(18), 221-224[fecha de Consulta 22 de marzo de 2022]. ISSN: 1316-4910.

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35601815>

Said, Edward. (2008) *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori (1.a ed. 1976)

Said, Edward (1997) *Covering Islam. How the Media and the experts determine how we see the rest of the world*. New York: Vintage

Said, Edward (1993) *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama

- Sanjinés, Jorge; Grupo Ukamau (1980) *Teoría y la práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Shaheen, Jack (2009) *Reel Bad Arabs. How Hollywood vilified people*. Massachusetts: Olive Branch Press.
- Shaheen, Jack (2007) *Guilty: Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*. Massachusetts: Olive Branch Press.
- Shaheen, Jack (1997) *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*. Washington: Georgetown University.
- Slotkin, Richard (1992) *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Silva, Ludovico (2011) *La plusvalía ideológica*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes.
- Silva, Ludovico. (2008) *Teoría y práctica de la ideología*. México: Nuevo tiempo.
- Silva, Ludovico (1983) *Ensayos Temporales, Poesía y Teoría Social*. Caracas: El Libro Menor, Academia Nacional de Historia.
- Soberon, Lennart. (2017). "The old wild West in the New Middle East": American Sniper (2014) and the Global Frontiers of the Western genre. *EUROPEAN JOURNAL OF AMERICAN STUDIES*, 12(2). <https://doi.org/10.4000/ejas.12086>
- Sotolongo, Pedro; Delgado, Carlos. (2006) *La intersubjetividad social, las estructuras sociales objetivadas y las subjetividades sociales individuales*. Buenos Aires: CLACSO
- Sputnik (2015) "Los europeos sobre quién liberó el Viejo Continente del nazismo". [fecha de Consulta 25 de mayo de 2023] Disponible en: <https://sputniknews.lat/20150428/1036850746.html>

- Stam, Robert (2000) *Film Theory an introduction* (Teoría del cine. Una introducción. Massachusetts: Blackwell
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós
- Stonor Saunders, Frances (1999) *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Madrid: Debate.
- Szpilbarg, Daniela; Saferstein, Ezequiel (2014) “El concepto de industria cultural como problema: Una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamín”. *Calle14*, Revista de investigación en el campo del arte, Vol. 9, N°14: pp. 56-66.
- Tseng, Chiao-I (2018) *The Impact of New Visual Media on Discourse and Persuasion in the War Film*. *Film Studies*, Volume 19 (Autumn 2018), Manchester University Press. Disponible: <http://dx.doi.org/10.7227/FS.19.0004>
- Tseng, Chiao-I. (2013) *Cohesion in film, tracking films elements*. Palgrave: Macmillan
- Vega Durán, Samuel (2020). “Hollywood y el Pentágono. La producción cultural propagandística del Departamento de Defensa de los Estados Unidos”. En *Vivat Academia*. Revista de Comunicación, N°150: pp. 81-102.
- Velandria, Álvaro (2017). *La construcción del personaje en el cine bélico* Universidad Complutense de Madrid
- Wallerstein, Immanuel (2007) *La decadencia del imperio, Estados Unidos en un mundo caótico*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Wildfeuer, Janina (2014) *Film discourse interpretation. Towards a new Paradigm for Multimodal Film Analysis*. Nueva York: Routledge.

- Wildfeuer, Janina; Pflaeging, Jana; Bateman, John; Seizov, Ognyan y Tseng, Chiao-I. (2019) *Multimodality: Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity* –Berlin: De Gruyter Mouton.
- Wittenburg, Peter; Brugman, Hennie; Russel, Albert; Klassmann, Alex; Sloetjes, Han (2006) ELAN: A Professional Framework for Multimodality Research. In: Proceedings of LREC2006, Fifth International Conference on Language Resources and Evaluation. 2006. URL: <https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/> (16.04.2020).
- Woods, Alan (2003) *George W. Bush and the Crusades* Publicado 8 de mayo de 2003. [fecha de Consulta 27 de marzo de 2022]. Disponible: <https://www.marxist.com/iraq-bush-crusades080503.htmde>
- Yergin, Daniel (1991) *La historia del petróleo. (The Prize)* Ney York: Simon & Schuster
- Zavala, Lauro. (2014) *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas.* México DF: Secretaría de Educación de México
- Zavala, Lauro. (2016) *Elementos del discurso cinematográfico.* México DF: UAM
- Zavala, Lauro. (2018) *Para analizar cine y literatura.* México DF: El Barco Ebrío
- Žižek, Slavoj (2018) *Lacrimae rerum Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio.* Buenos Aires: Debate
- Žižek, Slavoj y Milbank, John (2009) *The monstrosity of Christ: paradox or dialectic?* Massachusetts: Creston Davis.
- Žižek, Slavoj (2006). *Visión de Paralaje.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj (2009). *En defensa de la intolerancia.* Madrid: Sequitur.

Žižek, Slavoj (2011) *Construir al enemigo y otros escritos*. Barcelona: Lumen 13 de diciembre de 2020. Fecha de consulta: 15 de febrero de 2021

<https://www.bloghemia.com/2020/12/capitalismo-vs-marxismo-por-slavoj-zizek.html>

Zizek, Slavoj (2003) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI