



**Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Construcción de relatos de control social: estudio de caso sobre el Otro a través de un conjunto de textos correspondientes a la producción cinematográfica de Hollywood**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Susana González López**

**Gustavo Aprea, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2009**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**TESINA**

***“Construcción de relatos de control social:  
estudio de caso sobre el Otro a través de un conjunto de textos  
correspondientes a la producción cinematográfica de Hollywood”***

**por Susana González López**

**DNI 92.830.006**

**TUTOR: Gustavo Aprea**

**Universidad de Buenos Aires**

**Diciembre de 2008**

## INDICE

1- Objeto. El fenómeno a estudiar	Pág. 3
2- Objetivos de la investigación	Pág. 7
3- Estado del Arte	
a- El cine como espectáculo de masas	Pág. 9
b- Estereotipos y clasificaciones	Pág. 21
c- Miedo y control social. El caso norteamericano	Pág. 26
4- Marco teórico	Pág. 35
5- Metodología	Pág. 49
6- Etapas de la investigación y planificación	Pág. 59
7- Análisis de películas	Pág. 60
8- Conclusiones	Pág. 111
9- Bibliografía citada y consultada	Pág. 117

## ANEXO

## 1 - Objeto. El fenómeno a estudiar

### a- Circunscripción

En este trabajo se analizan las formas en que el cine de Hollywood, entendido como el cine de producción masiva, comercial e industrial ("*mainstream*"), comunica sentido y construye imágenes sobre el mundo, sobre los otros, sobre su conflicto en el mapa internacional, de manera de articular la interpretación de sus productos de ficción con algunos acontecimientos de la actualidad mediática.

Se trabaja especialmente en el análisis de las variantes del discurso cinematográfico que tematiza el enfrentamiento del Bien contra el Mal, en diferentes versiones, y en el contexto del conflicto explícito que implica violencia tanto física como simbólica. En este marco, se analizan las formas en que se comunica, a través de la producción cinematográfica comercial estadounidense, la diferencia y el conflicto, la construcción del "otro", de aquel que es clasificado como el "enemigo". Este "otro", que varía según la época y la situación geopolítica, pudiendo ser entonces tanto los japoneses, como los chinos, los alemanes, los rusos, los latinos, los árabes, etc, es presentado con una visión estereotipada y arbitraria. Por lo tanto, se trata de un trabajo en el nivel de los productos o mensajes. Se supone que un trabajo en recepción completaría adecuadamente los resultados, y puede ser tema de una futura investigación.

### B- Descripción

Este trabajo propone una aproximación a las maneras y las formas mediante las cuales se comunican y transmiten las relaciones de poder en el mundo capitalista actual a través de los medios masivos de comunicación y, en particular, de la ficción cinematográfica.

Este tema implica considerar cómo se forman y de qué manera se articulan los mensajes de ficción con los imaginarios sociales, transformándose en potenciales *relatos de control* social que afectan directa o indirectamente las representaciones y actitudes de la sociedad en sus modos de dar significado a la información sobre la realidad y a su vida cotidiana. En este trabajo, se define como relatos de control a los discursos (que no sólo abarcan las situaciones mediatizadas) que, explicando la realidad y sus situaciones, naturalizan prácticas y significados a través de estrategias de legitimación diferentes, colaboran o permiten el establecimiento de diferentes

formas de control en la sociedad y muestran una intencionalidad didáctica hacia las sociedades. Es importante entender a los relatos de control como las explicaciones, los discursos de orden narrativo que construyen y naturalizan el sentido y, por ende, mantienen el dominio, la hegemonía y conservan / logran el poder sobre uno o varios individuos. Es por este motivo que Stella Martini (Martini, 2001) sostiene que los relatos de control resultan fundacionales, en el sentido que colaboran en la construcción / difusión / imposición de un sentido en la sociedad.

### C- Justificación

Las diferentes teorías de la comunicación masiva señalan la importancia de los medios -entre ellos el cine- en la sociedad moderna y cómo éstos construyen imágenes que se pretenden “reflejos” de la realidad y sus problemas. Sara Dickey (Dickey, 1993) afirma que una de las funciones históricas primordiales de todos los medios de comunicación ha sido la presentación de imágenes convincentes; y en la medida en que estas imágenes han llegado a ser objeto de una mayor difusión, la importancia de la imagen ha aumentado proporcionalmente y también ha cobrado mayor relevancia tanto la utilización de representaciones para la construcción de identidades, subjetividades y realidades imaginadas, como la impregnación de su control a través de ella. Denis McQuail (McQuail, 1998) afirma que los medios de comunicación ofrecen numerosas representaciones de la realidad social, y que constituyen una manera de construir un marco de referencia para ver el mundo. Los medios pueden difundir impresiones sobre las prioridades sociales y dirigir selectivamente la atención hacia las cuestiones y problemas, es decir, establecer agendas en la sociedad. En este marco, el mismo autor sostiene que no sería impensable el paso de tal proceso de clasificación a otro mayor, de formación de opinión. Si bien los medios no son la causa primera de la realidad que hoy vivimos, sin duda contribuyen a construir e imponer sentido sobre ella. La cuestión, entonces, es indagar y ver los efectos no sólo de lo que se dice sino de **cómo** se dice (Martini, 2002).

Hay que tener en cuenta que la difusión masiva y el hecho de que, en Occidente, la industria del cine estadounidense abarque la casi totalidad de la oferta y del mercado, nos enfrenta al dilema de pensar la capacidad de expandirse de los mensajes y de aportar a la naturalización del sentido hegemónico. La relevancia de las narrativas cinematográficas producidas en los Estados Unidos está marcada por la enorme masa de dinero que mueve esta industria. Por ejemplo, las diez películas

más vistas durante el año 2007 recaudaron en conjunto, solamente en los Estados Unidos, más de U\$S 2.600 millones. Las diez películas más taquilleras de la historia, hasta 2008, recaudaron alrededor del mundo más de U\$S 10.600 millones de dólares ([www.the-numbers.com](http://www.the-numbers.com)). Pero la apuesta no solo apunta a las recaudaciones de las taquillas, sino que también se realizan fuertes inversiones en la producción de filmes: por ejemplo, **Sony** para la película *Spider Man 3 (2007)* gastó U\$S 258 millones en su producción (el presupuesto más alto de la historia a la fecha), la película *King Kong (2005)* le costó a **Universal** U\$S 207 millones y **Warner Bros.** gastó en *Superman Returns (2006)* U\$S 204 millones, solo para mencionar algunos filmes. En todos los casos, la inversión fue recuperada y superada por las recaudaciones de taquilla.

Cabe pensar también que esta industria se sustenta en variadas mitologías construidas para tal fin -todas ellas como parte de estrategias de marketing- como el “glamour” del mundo de los artistas, la relevancia y las características de las “estrellas”, y su “acercamiento” al mundo cotidiano a través de la información sobre el espectáculo (edición de los backstages, programas especiales, entregas de premios, las “noticias del corazón”, que dan origen a canales especializados en el mundo del espectáculo -como por ejemplo, E! Entertainment-), junto a programas de belleza y moda de los artistas, revistas y páginas en las secciones de los medios de comunicación más importantes, entre otros productos que son el discurso de segundo orden sobre los films.

Todos estos elementos (la atracción que significa ese conjunto de artistas -también actores sociales fundamentales-, una industria que mueve y muestra millones de dólares en películas y campañas publicitarias, productos que entretienen con la “magia” de la imagen en movimiento y de los efectos especiales) permiten pensar que el sentido de los textos cinematográficos se consolida en forma de fuertes relatos explicativos de la realidad, del ordenamiento del mundo, de la explicitación de problemas y situaciones. Así, en casi todos los géneros, uno de los sentidos posible es la instalación de la necesidad de mayor control social, ya sea en el formato de comedia, drama o de ficción, textos cuyo objetivo principal se supone es entretener, y no precisamente formar opinión pública o influir en el humor social. Sin embargo, del análisis del sentido de estos textos se desprende que es en el entretenimiento, en aquellos textos donde supuestamente el objetivo es entretener, divertir, y que muchas personas consumen con ganas de evadirse o solo por puro hobby o gusto, donde se naturalizan las representaciones sociales.

Como uno de los anclajes significativos básicos, la cinematografía estadounidense ofrece una visión del mundo, del mapa internacional y de su propio espacio doméstico, en términos binarios, donde están en eterno conflicto las fuerzas del mal y las del bien, que expande y consolida el gran relato del capitalismo y la capacidad directriz del imperio. Si bien es posible relevar este tipo de nodo significativo en casi todo el cine estadounidense que se produce en Hollywood, aquellos productos que tematizan explícitamente el conflicto internacional, es decir, el lugar de los Estados Unidos en el mundo, son los que multiplican el efecto de una otredad altamente diferenciada, estigmatizada y que representa la “barbarie” frente a la misión “civilizatoria” de la sociedad norteamericana. Como la tarea de rastreo e identificación de las representaciones sociales en un momento determinado de la historia de una sociedad es posible a través de su literatura, su arte, sus formas básicas de organización social, en el registro de sus prácticas sociales habituales, en sus productos massmediáticos, para la realización de este trabajo, se han elegido textos de la ficción en soportes cinematográficos, particularmente del género cinematográfico “acción”, que es aquel en el cual las operaciones mencionadas anteriormente se representan con claridad.

En la mayoría de estos textos, la proliferación de profecías de desolación, catástrofe y/o muerte en las ciudades más importantes de los EE.UU, vinculada a la idea de un trágico ataque contra el territorio norteamericano -ya fuera emprendido por enemigos políticos, psicópatas o invasores extraterrestres- ha calado hondo en el imaginario de ese país, pero también -con mayor o menor éxito- en el conjunto de países occidentales. Por lo tanto, se puede afirmar que esta operación se realiza a través de la hegemonía estadounidense de sus medios de comunicación de masas y de los efectos ideológicos del cine, sin duda muy potentes (Giordano, 2003)

## 2- Objetivos de la investigación

La pregunta central que intenta responder este trabajo es si este tipo de discursos y de tipificaciones permiten identificar relatos de control social, entendiéndolos como *narrativas que funcionan como una forma de vigilar y poner en estado de orden a la sociedad en diferentes contextos de comunicación*. Especialmente en aquellas sociedades, y en momentos, donde el discurso del miedo permanece instalado en amplias capas de la sociedad. Este discurso del miedo conjugado con un fuerte arraigo de un imaginario que rinde culto a la violencia y el exterminio físico del adversario, prolifera en centenares de películas de Hollywood, especialmente las del género acción, donde ésta es el ejercicio de la violencia, es la expresión más decisiva de cultura de masas, ampliamente universalizada (Giordano, 2003).

La propuesta de constituir en objeto de estudio este tipo de relatos se refiere a trabajar sobre los modos y los posibles significados que permiten conjuntos o series que funcionan como relatos explicativos de la realidad y que, en tanto explicaciones, resultan fundacionales y por ende, influyen en la construcción-difusión-imposición de un sentido en la sociedad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los relatos de control en los medios no son construcciones absolutas cuyos sentidos se impondrían unidireccionalmente a los sujetos. Las narraciones que se construyen socialmente no surgen de manera única y lineal sino que son el producto de diferentes interacciones o relaciones en una región, sociedad o grupo (Martini: 2001).

Una vez establecido el objetivo general de este trabajo, que consiste en describir el funcionamiento de los relatos de control construidos en los filmes de acción producidos en Hollywood, se establecen los siguientes objetivos de investigación:

- Estudiar e interpretar la construcción del mundo que resulta de estas narrativas.
- Analizar las formas cómo se explican los conflictos en el mundo y en el interior de los países.
- Identificar y explicar los tipos que se construyen para clasificar y organizar las sociedades y el mundo.
- Interpretar la capacidad de estos textos para constituirse en relatos de control y vigilancia social (local y mundial).
- Describir y analizar las retóricas cinematográficas que se utilizan.

- Aportar datos acerca de las relaciones entre sistemas de comunicación y orden social.

A partir de estos objetivos, se selecciona un corpus de películas para analizar e interpretar las retóricas y figuraciones que pone en juego el cine estadounidense para presentar al “otro”, para identificar al enemigo y construir su estereotipo, y para destacar, a su vez, la imagen del “héroe”, del especialista, que pareciera sintetizar al buen ciudadano norteamericano. Se pretende demostrar cómo el cine se reapropia de una matriz cultural cuya visión es la de un mundo binario, donde siempre están presentes el Bien y el Mal (herencia de la tradición judeocristiana y producto de resignificadas formas de la ética protestante que, además, es un planteo básico que sustenta la sociedad occidental capitalista). En este sentido, Anibal Ford (Ford, 1994) sostiene que los medios de comunicación retoman géneros y tradiciones de la cultura popular y es así como esa línea o matriz político-cultural -que perfecciona especialmente durante los últimos años el cine de Hollywood- retoma las formas tradicionales de la cultura popular, del relato popular tradicional o folklórico, donde el bien siempre debe enfrentarse con el mal y donde, salvo rarísimos casos, el bien siempre triunfa.

### 3- Estado del arte

#### a) El Cine como espectáculo de masas

Para comenzar a hablar del cine es importante destacar lo que Jesús Martín Barbero (Martín Barbero, 1987) interpreta por mediaciones: son dispositivos de construcción de hegemonía que operan interpretaciones que se institucionalizan en el sentido común. Estos dispositivos median entre exigencias del mercado y formas de cultura, entre demanda cultural y fórmula comercial. En el caso de los medios masivos de comunicación se produce una transformación cultural que no arranca ni proviene de ellos pero que, a partir de un momento, más precisamente la década del veinte del siglo XX, van a tener un papel importante y fundamental.

Se habla de cultura de masas cuando su producción toma la forma, al menos tendencial, del mercado mundial. Esto se hace posible sólo cuando la economía norteamericana, articulando la libertad de información a la libertad de empresa y de comercio, se dio a sí misma una vocación imperial. Sólo entonces el *american way of life* pudo erigirse en paradigma de una cultura que aparecía como sinónimo de progreso y modernidad, y que mantiene su vigencia hasta nuestros días. En este sentido, George Ritzer ha llamado *macdonalización de la cultura*, a este conjunto de pautas norteamericanas impuesto a escala mundial y con capacidad para definir una cultura planetaria homogénea, tanto en el campo de la cultura del trabajo como en el de la cultura del ocio (Ansaldi, W. 1999). Así, los medios le permitieron a la sociedad norteamericana cohesionarse y la cultura que ellos ayudaron a forjar fue a su imagen (Martín Barbero, 1987).

En este contexto, la relación entre cultura y medios de comunicación en Norteamérica (y se toma el caso norteamericano ya que los films objeto de estudio de este trabajo proceden de EE.UU) debe ser abordada articulando dos planos: el de lo que los medios **reproducen** -un peculiar estilo de vida- y el de lo que **producen** -la gramática de producción con que los medios universalizan un modo de vivir. Esta occidentalizada universalidad es en su base potencial económico, invasión y control de los demás mercados, pero también algo más: “desplazamiento del eje geopolítico

de la hegemonía de una Europa enredada en la impostura fascista de la época a una Norteamérica espacio de un vigoroso desarrollo democrático”<sup>1</sup>.

Será en el cine, más aún que en la prensa, donde se haga ostensible la universalidad de la gramática de producción de cultura masiva elaborada por los norteamericanos, ubicando al cine en el proceso de modernización y urbanización del espectáculo popular.

El otro gran resorte, punto de anclaje de la industria cinematográfica en la percepción de las masas, fueron los géneros. No es que la producción europea desconociera los géneros, sino que fue en Hollywood donde, rompiendo con la mera transposición al cine de unos géneros teatrales o novelescos, se inventan unos y se recrean otros. Por definición, el género no es sólo cualidad del relato, sino el mecanismo desde el que se produce el reconocimiento, y esto se va a potenciar con los géneros cinematográficos. Es en ellos donde las condiciones de lectura van a ser asumidas y trabajadas sistemáticamente desde el espacio de la producción. Un género cinematográfico va a ser no sólo un registro temático, un repertorio iconográfico, un código de acción y un campo de verosimilitud, sino también un registro de la competencia fílmica y hasta una ocasión de especialización para las casas productoras.

Será entonces EE.UU quien saque más provecho del invento del cinematógrafo. Viendo que se convierte en un gran espectáculo popular, que supera las barreras sociales e idiomáticas -en un país de inmigración formado por multitud de lenguas y etnias-, el factor negocio entra en acción, y es lo que transforma al cine en una industria cultural. Con el fin de monopolizar el mercado y acabar con sus competidores, Thomas Edison -a quien los norteamericanos atribuyen el descubrimiento del cinematógrafo, no reconociendo su procedencia europea (los hermanos Lumière)\*, y quien en la época era el mayor productor y explotador del nuevo invento- envía a sus abogados contra los explotadores de aparatos cinematográficos. Se trata de la Guerra de las Patentes (1897-1906) que da la victoria a Edison. Ello afectó negativamente a los productores independientes, los cuales, para huir del inventor-negociante marchan a California, donde fundan

---

<sup>1</sup> Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, 1987.

\* Se considera que el cine nació oficialmente el 28 de diciembre de 1895. Aquel día, los hermanos Lumière mostraron, en sesión pública, sus filmes a los espectadores del Salón Indien de París. En poco tiempo, a principios del siglo XX, el cine se convirtió en una industria. Pasó de ser un invento para divertir a convertirse en una máquina de hacer dinero. Las barracas en donde se proyectaban las películas en sus inicios se convirtieron en salas elegantes y espaciosas donde comenzaban a acudir las clases bien estables y no sólo las populares.

Hollywood. Aquí se levantarán las grandes productoras que harán la historia del cine norteamericano.

El público mayoritario del cine provenía de las clases populares, y en la Norteamérica de ese tiempo, las más populares de todas eran las desarraigadas masas de inmigrantes. La pasión que esas masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en el secreto esparcimiento de identidad que allí se producía. La magia de la sala oscura llevaba a su plenitud el modo de ver que desde el melodrama del año 1800 tendía al desplazamiento de la representación y a la fusión. Como medio de comunicación de masas, el cine fue en parte una respuesta a la “invención” del ocio y a la demanda de maneras económicas y respetables de disfrutar en familia de dicho tiempo libre.

Desde el principio, el cine americano apuesta más por el beneficio material que por la estética o la poesía visual. Hollywood, la pequeña ciudad del Oeste americano, se había convertido en poco tiempo en el centro industrial cinematográfico más próspero de los EE.UU. Grandes empresas se reunieron levantando sus estudios donde, además de filmarse las películas, se “construían” las estrellas para interpretarlas. Un hábil sistema de publicidad creaba una atmósfera de leyenda alrededor de los ídolos del público; los actores y las actrices se convierten en mitos. Se trata del *Star System*, sistema de producción basado en la popularidad de los actores, por medio del cual consiguieron más beneficios.

Con la Primera Guerra Mundial se inicia la decadencia del cine europeo y el establecimiento de la supremacía norteamericana en esta materia. Mientras que los filmes extranjeros fueron eliminados de las 20.000 salas de Estados Unidos, en el resto del mundo, las películas norteamericanas ocupaban del 60 al 90 por ciento de los programas y se dedicaban cada año 200 millones de dólares a la producción de más de 800 filmes. De esta manera, el cine se había transformado en una industria comparable, por sus capitales, con las mayores industrias norteamericanas: automóviles, conservas, petróleo, cigarrillos. Y es en Norteamérica donde el cine deja de arruinar empresarios y donde, despegado del espacio teatral, desarrolla su propio lenguaje. Es así como la década de los años 20 fue la época dorada del cine mudo americano. La guerra destruyó o restringió la industria cinematográfica europea, promoviendo mayor innovación técnica, crecimiento y estabilidad comercial en Estados Unidos. La industria cinematográfica se consolidó con la fundación de los primeros grandes estudios: *Fox*, *Paramount* y *Universal*. A partir de este momento

surge un tipo convencionalizado y legitimado de discurso cinematográfico hegemónico o centralizado desde la industria cultural.

Por aquella época, las películas se hacían en complejos estudios, que eran, en esencia, fábricas diseñadas para producir películas en la misma forma en que las fábricas de Henry Ford producían automóviles. Las compañías cinematográficas se volvieron monopolios dado que no sólo hacían películas sino que también las distribuían y exhibían en sus propias salas. Esta integración vertical fue el cimiento comercial de la industria cinematográfica por los siguientes 30 años (hasta que en 1948, la Corte Suprema de los Estados Unidos, en el caso *Estados Unidos vs. Paramount*, dictaminó que la integración vertical de la industria cinematográfica era monopólica, y obligó a los estudios a liberarse de las salas donde se proyectaban las películas y a cesar todo tipo de prácticas de distribución injustas o discriminatorias). Dos nuevas compañías productoras se fundan en este período dorado: *Warner Brothers* (1923), que se volvería poderosa con su pronta conversión al sonido sincronizado, y *Metro Goldwyn-Mayer* (1924). En la actualidad, los “grandes estudios” se han convertido principalmente en oficinas de distribución de filmes y muchas veces son subsidiarias de grandes conglomerados empresariales como *Coca Cola*, *Sony Corp.* y *Matsushita*, acentuando el aspecto comercial del cine y abandonando lo poco que le quedaba de arte. Esto es también reflejo de la escala de crecimiento de la industria cinematográfica en todos los aspectos del negocio, cuya necesidad de financiamiento llevan a la inclusión de esta industria y del cine como arte, en grandes conglomerados industriales y financieros (como los ya nombrados), que a su vez cambian su forma, esencia, lógica y maneras de operar.

En cuanto a sus contenidos, es importante destacar el período de la Segunda Guerra Mundial, ya que cuando esta estalla, el cine norteamericano se asienta en la propaganda nacionalista, el documental de guerra o el producto escapista. Las películas requerían levantar el espíritu de los americanos, tanto de los que estaban en el país como de aquellos que combatían afuera. Muchos de los más destacados directores y productores de Hollywood fueron a trabajar al Departamento de Guerra, dando prueba de la fuerte vinculación entre la industria fílmica norteamericana y su gobierno. Esta vinculación se mantiene hasta nuestros días, como se verá más adelante.

Cuando en 1947 se inicia la “Guerra Fría” entre Occidente y la URSS, en los EE.UU comienza un período de conservadurismo político que llega a afectar a Hollywood,

especialmente a los cineastas de izquierda, los cuales son perseguidos, denunciados y condenados. A este período, que se prolongó hasta 1955, se le conoce como “McCarthyismo” o “cacería de brujas” (ver capítulo “Miedo y relatos de control” de este trabajo). Algunos cineastas, como Charles Chaplin u Orson Welles, optaron por el exilio. De esa época es la película *La invasión de los usurpadores de cuerpos*, considerada un clásico de la ciencia-ficción, cuya terrorífica idea de la usurpación de cuerpos, había logrado encarnar a la perfección la paranoia “roja”. *Llegaron de otro mundo* (*It came from outer space*), se estrenó el mismo año en que Joseph McCarthy denunció la supuesta existencia de doscientos comunistas “infiltrados” (podría decirse que “llegaron de otro mundo”, de ahí la relación entre un hecho real y la ficción cinematográfica) en el Departamento de Estado de los EE.UU, en las universidades, en el Pentágono, en Hollywood, en Broadway y en los canales de televisión, y alimentó aún más la paranoia ante la “gran amenaza” comunista. Dentro de esta misma línea, se encuadran las películas producidas posteriormente durante la guerra de Vietnam y durante la presidencia de Ronald Reagan.

En línea con lo antedicho, la colaboración entre Hollywood y la Casa Blanca se mantuvo fuerte y vigente hasta nuestros días y hay muchos ejemplos de esto. El 11 de noviembre de 2001, dos meses después del atentado contra el World Trade Center, Karl Rove, influyente consejero político de Bush, se entrevistó en Hollywood con la cúpula de los estudios cinematográficos. Aunque se dio muy poca reseña de lo tratado en la reunión, pudo inferirse que en ella se transmitieron tres consignas a la industria: la de no revivir el trauma nacional en la pantalla, la de exaltar el poder militar norteamericano y afianzar el sentimiento de seguridad nacional. Estas consignas se han cumplido al pie de la letra por el *mainstream* de la industria, al menos hasta el momento. Hollywood diseñó historias que hablaban oblicuamente de los nuevos peligros y de la cruzada contra el terrorismo. Como ejemplo, vale mencionar a *La suma de todos los miedos* de Phil Alden Robinson, sobre una historia de Tom Clancy, que forzaba una alianza triunfal entre Estados Unidos y Rusia para hacer frente a un grupo terrorista y comunista dotado de armamento atómico. También en *Minority Report*, de Steven Spielberg, su brigada policial precrimen constituyó una maqueta doméstica del principio de la guerra preventiva. De esta manera, Hollywood acomodó su imaginario y sus estrategias a la era del terrorismo global. El cine, y especialmente el género bélico y el de acción pero no exclusivamente, siempre ocupó un lugar de importancia en el imaginario de la sociedad. Después del 11-S aparecieron un conjunto nutrido de películas de exaltación patriótica e ímpetu guerrero que -como afirmaba el crítico cultural alemán

Siegfried Kracauer (Kracauer, 1985)- reflejan la mentalidad de un país, en pleno apogeo del gobierno republicano-conservador, y como no sucedía desde hacía tiempo.

De esta manera, se puede afirmar que Hollywood refleja los cambios en la cultura americana y en sus instituciones, aunque lentamente. Así, Hollywood se une a la política difundida por la administración de la Casa Blanca y sus instituciones de seguridad e inteligencia, como ya hizo en los ´40, en los ´80, y en los inicios del Siglo XXI, conformándose con el paso del tiempo en una institución ideológica-industrial.

De hecho, la imagen limpia del héroe norteamericano, del policía justo, del agente secreto capaz de sacrificarlo todo por el bien de su país, de los servicios secretos funcionando como una máquina perfecta (se trataría de “los especialistas”, aquellos que, como por ejemplo en los films analizados, llevan a cabo la misión de salvar al mundo y mantener el control en la sociedad), no son sólo producto del celo de los guionistas de Hollywood sino el resultado de una estrecha colaboración entre Hollywood y la misma CIA. De hecho, se han visto una extensa serie de películas donde el soldado norteamericano, el aviador o el agente secreto salvan al mundo. La implicación entre los guionistas de Hollywood y los servicios secretos excede el mero intercambio de informaciones sobre los métodos operativos de los hombres de la sombra. Varios responsables del cine evocan abiertamente un “trabajo estrecho” que apunta no ya a enriquecer los guiones sino a dar una imagen positiva de la CIA y otros organismos de seguridad e inteligencia y, a menudo, a cambiar radicalmente la historia transformándola en *historia oficial*. Para los norteamericanos, se trata de realizar películas donde se contemplan las peores catástrofes posibles y en las que, gracias a la oportuna intervención de la CIA o similar, esas catástrofes no se producen. De esta manera, una tercera parte de los filmes norteamericanos que rompen récords de audiencia en los últimos años son películas del género acción y cuyo guión está basado en un mismo resorte: terroristas de Medio Oriente o Europa del Este, nazis y grupos de toda índole, roban un dispositivo atómico con el que planean destruir EE.UU., pero la abnegada, corajuda e inteligente intervención de los agentes de la CIA impide que estos villanos lleguen a sus fines. El guionista, actor y productor Kit Carson (*La matanza de Texas 2*) afirmaba en una entrevista que una vez por mes, representantes de la CIA y guionistas de Hollywood se reunían “a fin de tomarle el pulso al imaginario poblado con los futuros más negros posibles”<sup>2</sup>. Chase

---

<sup>2</sup> Carson, K. En artículo “Esta película ha sido posible gracias a la CIA”, Pagina/12, 04/08/02.

Brandon, el agente miembro del servicio de relaciones públicas de la CIA, encargado de los contactos con Hollywood, reconocía que él mismo “ayuda a los directores de televisión, de cine y de documentales que quieren dar una imagen justa e imparcial de la CIA”<sup>3</sup>. Algunas de las películas en las que intervino son *La suma de todos los miedos* y *La caída del Halcón Negro*. Cabe destacar que luego de las películas sobre la guerra de Vietnam distribuidas a mediados de los 80 (*Pelotón*, *Hamburger Hill*, *Apocalipsis Now*) y aquellas realizadas igualmente durante las presidencias de Ronald Reagan (*Rambo*, *Top Gun*, *Exterminator*), nunca como ahora el cine norteamericano pareció estar tan cerca del punto de vista oficial de Washington. Pero aún hay detalles más inquietantes que corren el telón sobre los efectos que tienen las superproducciones de Hollywood en la sociedad: el fiscal general de Estados Unidos, John Ashcroft, esperó más de una semana para que la película *La suma de todos los miedos* estuviera primera en las taquillas antes de anunciar el arresto de Abduljah al-Mujahir, el presunto miembro de la red Al-Qaeda que, según la versión oficial, se aprestaba a cometer un atentado similar al que se narraba en la película, es decir, con una bomba de neutrones.

Si la “colaboración” entre la industria cinematográfica norteamericana y los servicios secretos o el ejército no es nueva, la actual alcanza dimensiones inéditas y se parece a una auténtica estrategia de comunicación oficial. Además, la central norteamericana es tan celosa de su imagen que hasta es capaz de suspender la colaboración con Hollywood si el guión no le conviene. Los grandes estudios parecen concentrados en proyectos que van en sintonía con el nuevo rumbo ideológico. Sobre todo a través de costosos filmes de guerra que invariablemente obtuvieron aprobación explícita del Pentágono, como *Tras las líneas enemigas*, *La caída del Halcón Negro*, *We were soldiers* y *Windtalkers*, por ejemplo.

Como afirma el filósofo esloveno Slavoj Zizek, “(...) en el cine se puede encontrar la ideología en su estado de máxima pureza. Si uno quiere saber cómo es una sociedad determinada, tiene que ir al cine; allí se demuestran las tendencias que dominan una época”<sup>4</sup>. Como en todos los medios masivos de comunicación, el factor ideológico es fundamental en el cine, especialmente a la hora de hablar de su instancia de producción. Es indudable que cada película conlleva un mensaje y éste

---

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Zizek, Slavoj, “El cine, espejo de censuras e ideologías”, entrevista publicada en el Suplemento Cultura del diario La Nación, Buenos Aires, 2 de mayo de 2004.

es ideológico aunque no hable de temas políticos, económicos, conflictos, etc. Cuando este mensaje tiene una lectura clara y perceptible (es decir, de fácil identificación de parte de un espectador común) puede llegar a clasificarse dentro de dos categorías similares entre sí pero distintas.

El cine no solo tiene sus antecedentes técnicos en la fotografía sino también, en lo que refiere a su contenido, en el género melodramático. Habitualmente definido como “drama acompañado por música”, el melodrama tiene su génesis en las postrimerías de la Revolución Francesa. Heredero de la tradición griega, lo que diferencia al melodrama de la tragedia es la incorporación del héroe a la sociedad en lugar de su aislamiento y muerte. Cuando las clases medias y bajas arribaron a los teatros en la Europa del siglo XIX, con ellas emergió este género que dependía menos de la riqueza literaria de la tragedia, y más de la mimesis y la música. Violencia, excitación, y conflictos morales fueron sus claves pero, a diferencia de la tragedia, sus temas eran íntimos y cotidianos en lugar de hazañas y épicas nacionales: crisis familiares, identidades confusas, amores, muertes, conflictos de clase.

Al igual que el cine, antes de ser un medio de propaganda, “el melodrama será el espejo de una conciencia colectiva”<sup>5</sup>. Es así como el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones. El público que se identifica con el melodrama es aquel que no busca palabras sino acciones y grandes pasiones.

Pero el emparentamiento del cine con el melodrama no es sólo temático, sino que buena parte de los “trucos” que definen al primero, y de los que echará mano para producir su “magia”, están ya ahí. Cuando el melodrama y su efectista modo de actuación se hicieron plenamente masivos con el cine y la radio, se atribuyó ese efectismo a la mera estratagema comercial. Según Jesús Martín Barbero (Martín Barbero, 1987), generalmente, en el melodrama se representan cuatro personajes: el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo, que remiten a la matriz cultural de la esquematización y la polarización, esta última con su operación maniquea y su reducción valorativa de los personajes a buenos y malos. Para este autor, el Traidor - o Perseguidor o Agresor- es sin duda el personaje que enlaza al melodrama con la

---

<sup>5</sup> Martín Barbero, J. Op. Cit.

novela negra y el relato de terror tal y como se plasma en la novela gótica del siglo XVIII y en los cuentos de miedo que vienen de bien lejos en el tiempo. Su figura es la personificación del mal y del vicio, pero también la del mago y el seductor que fascina a la víctima, y la del sabio en engaños, disimulos y disfraces. Su función dramática es acorralar y hacer sufrir a la víctima. Al encarnar las pasiones agresoras, el Traidor es el personaje de lo terrible, el que produce miedo, cuya sola presencia corta la respiración de los espectadores. El Justiciero o Protector es el personaje que, en el último momento, salva a la víctima y castiga al Traidor. Venido de la epopeya, el Justiciero remite a la figura del héroe, pero la del *tradicional*: un joven y apuesto caballero -algunas veces lo de joven es suplido por un plus de apostura y elegancia en un hombre de edad avanzada- ligado a la víctima por amor o parentesco. Es, por lo generoso y sensible, la contrafigura del Traidor. Y por tanto el que tiene por función desenredar la trama de malentendidos y develar la impostura haciendo posible que “la verdad resplandezca”. Este esquema se ha repetido esencialmente en la fórmula cinematográfica hasta nuestros días, aunque no tan rigurosamente y con algunas licencias.

La persistencia del melodrama más allá y mucho después de sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos, no puede ser explicada en términos de operación puramente ideológica o comercial. En este punto, se hace indispensable destacar la importancia de las matrices culturales, pues sólo desde ahí es pensable la mediación (que en el plano de los relatos pasa por el folletín y en el de los espectáculos por el music hall y el cine) efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir, masivo.

El cine recibió en herencia al melodrama a través del folletín, y lo reinventó, es decir, lo transformó en el gran espectáculo popular que moviliza las grandes masas alentando la más fuerte participación del espectador. Es por eso que se sostiene que hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica. Mas que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político. Fueron estos elementos del melodrama los que Hollywood utilizó para hacer del cine un lenguaje universal y el primer medio masivo de una cultura transnacional.

Desde la institución cine se genera una corriente media o principal de filmes ya

estandarizados, ya pautados con ciertas reglas y fórmulas. Son esta clase de películas las que generan los discursos fílmicos centrales o hegemónicos (dominantes) de la industria, ya desde el tratamiento de los contenidos, ya desde lo formal y composicional. Como afirman Alvin y Heidi Toffler tanto “el cine, como la televisión, las novelas y otras formas de comunicación, transmiten mensajes lo quieran o no sus creadores. Es más: el contenido de éstos depende no sólo de las intenciones de quien los envía, sino también del contexto en que son recibidos”<sup>6</sup>. El filme como discurso o instancia enunciativa, proyecta un mensaje ideológico tendiente a captar al espectador como si fuera un sujeto ubicuo, con un papel de receptor pasivo. Se habla de hegemonía del discurso, ya que es la forma legitimada de tratamiento formal y de contenido que tiene el modo de representación, en este caso el hollywoodense, para trabajar con las temáticas de los diferentes géneros. El cine, como agente de la historia, difunde modelos ideológicos y de comportamiento hegemónicos dificultando el surgimiento de otros discursos contrapuestos. Pero además de convertirse en industria, también se descubrió el poder del cine para transmitir mensajes ideológicos o políticos, y para formar conciencias.

En este sentido, Denis McQuail afirma,

*“cabe destacar el empleo del cine como medio de propaganda, sobre todo aplicado a propósitos nacionales o sociales, en razón de su mayor alcance, supuesto realismo, impacto emocional y popularidad. La práctica de combinar mensajes moralizadores con los entretenimientos ya existía en la literatura y el teatro, pero los nuevos factores propios del cine eran sus capacidades para llegar a una gran cantidad de gente y para manipular la aparente realidad del mensaje fotográfico sin pérdida de credibilidad”<sup>7</sup>.*

Así, han existido elementos

*“implícitamente propagandísticos e ideológicos, apenas disimulados, en muchas películas populares de entretenimiento, incluso en sociedades políticamente libres, lo que refleja una mezcla de fuerzas: intentos deliberados de control social, adhesión a valores populistas o conservadores, y la búsqueda de atractivos para las masas. A pesar de la preponderancia de la función lúdica en la historia del*

---

<sup>6</sup> En artículo periodístico “El cine y los significados imprevistos” publicado en el diario La Nación el 27/01/04.

<sup>7</sup> McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, 2000.

*cine, las películas a menudo han hecho gala de tendencias didáctico-propagandísticas (...) Hoy el cine es más que nunca un creador de cultura de masas*<sup>8</sup>.

De las primeras décadas de desarrollo del cine, se destaca, para los fines de este trabajo, el cine como propaganda, utilizado en todas las latitudes, y que aún hoy, aunque ha cambiado sus formas, se sigue produciendo. Realizando un breve pantallazo sobre este tema, es válida la afirmación de Alvin y Heidi Toffler:

*“algunas de las obras más importantes y memorables en la historia de la cinematografía se crearon explícitamente con fines propagandísticos: El acorazado Potemkin y Alejandro Nevski, de Sergei Eisenstein, para fomentar el apoyo al régimen comunista soviético; o El triunfo de la voluntad, documental teatralizado de Leni Reifenstahl, para promover el nazismo. En tiempos de guerra, por rutina, los gobernantes convocan a los cineastas a fin de que transformen al enemigo en un ser diabólico. En la Segunda Guerra Mundial, Hollywood respondió al llamado con imágenes racistas de japoneses bestiales; en la Guerra Fría, con historias interminables de espías comunistas y, mas recientemente, con estereotipos del musulmán terrorista*<sup>9</sup>.

Avanzando un poco más en detalle, cabe destacar que en este tipo de cinematografía, una de las mayores innovaciones de la década del '20 provino de los realizadores de la URSS, donde las películas no sólo servían para entretener sino también para instruir a las masas sobre los objetivos sociales y políticos del gobierno. El cine soviético utilizó el montaje o complejas técnicas de edición que se sostenían en la metáfora visual, para crear ricas texturas y, finalmente, para afectar actitudes ideológicas (por ejemplo, las obras de Sergei M. Eisenstein).

El cine como propaganda en el caso alemán merece un comentario aparte. Según relata el libro *Lesas humanidad* de Paula Croci y Mauricio Kogan (Croci y Kogan, 2002), apenas asume el poder, Hitler toma una de las primeras medidas del gobierno nazi: implementar, a través de los medios de comunicación, un sistema de propaganda; entonces, designa a Joseph Goebbels como responsable del Ministerio de Información y Propaganda. El cine y la radio se transformaron en una herramienta ideal para ponderar el régimen y a su conductor, no sólo dentro de las fronteras

---

<sup>8</sup> Mc. Quail, Op. Cit.

<sup>9</sup> Id.

alemanas sino como parte de una política exterior. En marzo de 1933 se crea el aparato de propaganda que impondrá y consolidará las ideas nazis en la sociedad, a partir de la exaltación del nacionalismo, la instigación al racismo y un mensaje subliminal que imponía la obediencia al partido por sobre el individuo. El programa utilizó el cine, según la expresión del ministro, para “educar” los gustos del público e instaurar la idea de que el arte debía estar sometido por completo al poder político. Como el cine adquiría una aceptación masiva, empezó a jugar un papel fundamental en la imposición de ideologías. No se puede decir que Goebbels inventó la propaganda en el cine o el cine de propaganda, lo que hace es explotar, como nadie lo había hecho hasta entonces, esa veta al máximo y experimentar con el poder que las imágenes ejercen sobre el público. De este modo descubre la potencia y el encantamiento que puede provocar en las masas el nuevo invento del siglo XX. A través de los denominados films patrióticos, se exaltaban los valores nacionalistas mediante una visión romántica de la guerra en la que sobresale el heroísmo y se proclama la superioridad del pueblo alemán. Se destaca la importancia de la Nación por encima de la persona y la comunidad del pueblo por encima del individuo; en otras palabras, se defiende la gran familia nazi en contra de los judíos y los bolcheviques. La personalidad individual quedaba extirpada a tal punto, que los soldados no solo eran receptores de órdenes sino que estaban ansiosos por cumplirlas. Los desfiles y la disciplina militar creaban la sensación de retorno a tiempos pasados más gloriosos, se ocupaban de recuperar el orgullo germánico y valoraban la superioridad de raza. La propaganda se dirige directamente a las emociones y evita la racionalidad para lograr un proceso de enajenación que cause efecto.

Para terminar este apartado sobre cine, propaganda y política, son válidas algunas reflexiones de Gustavo Aprea sobre el cine político. Para este autor, el cine político parece ubicarse en la intersección de dos esferas diferentes de la actividad social: una que puede incluirse dentro del campo del arte, el espectáculo o el entretenimiento (como el cine) y otra que se articula en torno a las diferentes maneras de ordenar la vida en sociedad y dirimir los conflictos que se producen en ella (la política).

Aprea sostiene que no hay, dentro del amplio espectro de géneros cinematográficos, una categoría a la que podría definirse como “político”, sino que todo film es político. Es decir, todo film tiene una dimensión política observable a partir de su forma de presentar los personajes, los vínculos que se establecen entre ellos y la sociedad en

que se desarrolla la historia junto con el modo en que se aceptan o cuestionan las relaciones de poder y los distintos roles sociales. También es político por el modo en que se posiciona frente a los modos de representación existentes en un momento dado.

Las descripciones y denuncias construidas alrededor de historias que tienen un claro trasfondo político pueden narrarse siguiendo las pautas del cine de espectáculo o entretenimiento. En realidad, el posicionamiento frente a las formas de lenguaje dominante implica una decisión que excede el campo de la temática política y se plantea en todo tipo de filmes. El cine político define a los filmes que son reconocidos bajo esta rúbrica, es decir, por el modo en que es abordada la problemática. Se tiende a construir un nosotros y un ellos. La necesidad de esos otros aludidos en el film y excluidos de la relación que se establece entre la película y su público es un rasgo que permite comprender la lógica que hace que cierta cinematografía se incluya dentro de la política. Por ello se reconoce dentro del cine político a filmes ficcionales, documentales u otros.

Resulta difícil afirmar que un film político genera por sí mismo una fuerza de convencimiento que lo convierte en un argumento todo poderoso con capacidad para hacer cambiar la forma de pensar del público que lo ve. Pero también es cierto que el cine político opera y contribuye en la construcción de una identidad: permite determinar quiénes son los que conforman el nosotros que comparten una mirada sobre el mundo y quiénes son esos otros de los que es necesario diferenciarse. Esta operación es fundamental en toda construcción política. Necesariamente existen diferentes versiones sobre la conformación de esa memoria y, más allá de algunas intenciones que pretenden fijarla, la memoria social se va transformando junto a quienes recuerdan. Los mismos hechos pueden ser vistos una y otra vez.

## **b) Estereotipos y clasificaciones**

*Estereotipos: del griego sténeos (firme) y typos (molde, modelo). Imagen global, no fundamentada científicamente, más pasional que racional con que se pretende definir, tipificar y caracterizar a la generalidad de los individuos de una raza, un pueblo, un grupo social, una corporación profesional, etc. (definición de la Real Academia Española).*

*La estereotipia puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (...) La estereotipia es tanto más notable, cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad. (Cesare Segre, 1985)*

Stella Martini sostiene que,

*“las clasificaciones se traducen en chapas identificatorias, tipificaciones, metáforas, construcciones discursivas que condensan un significado y que, por efecto de su circulación y visibilidad en el espacio público vía la comunicación directa (interpersonal, social, institucional) o las diferentes formas genéricas que permiten los medios de comunicación, se transforman en fórmulas explicativas simplificadas y simplificadoras, en verdades, en sentidos naturalizados y por ello mismo circulan con velocidad”<sup>10</sup>.*

Pero junto con su naturalización, la construcción de una clasificación forma parte de la lucha por el poder. Para la misma autora, la más sencilla, habitual, inevitable en las culturas, es la que remite a las formas identitarias básicas, el “nosotros” y “los otros”. En este sentido cabe destacar que ningún grupo tiene rasgos que lo caracterizan, sino en una situación de contraste específica. El primer elemento de toda identificación es su carácter relacional: al mismo tiempo que establece un nosotros define un ellos; es decir, las identidades nacen y se construyen tomando conciencia de la diferencia, en relación con los otros. La nación, el género, la clase, la raza, la etnia pueden constituir, en diferentes contextos de interacción entre grupos y personas, parámetros perceptivos que definen relaciones sociales entre nosotros y los otros. De ese modo, los hombres han organizado sistemas de similitudes y diferencias a partir del conocimiento de los otros, organizados de manera diferente a un nosotros. El segundo elemento de toda clasificación y, por lo tanto, de toda identificación, es su carácter histórico: ese nos/otros es al mismo tiempo el resultado de sedimentaciones de un proceso histórico como una contingencia sujeta a transformaciones. La historia social de la percepción de alteridades ofrece mayormente ejemplos en los cuales el reconocimiento de la diferencia se articula con la definición de desigualdad, así como la percepción de igualdad se articula con la definición de identidad.

---

<sup>10</sup> Martini, Stella, “Algunas notas para la lectura de las clasificaciones en tiempos de crisis”, 2002.

Clasificar, entonces, es introducir un orden en el mundo, un orden que no existe más que en el afán y en el propósito ordenatorio mismo y que no responde a una intencionalidad de capturar e imponer un sentido. La clasificación –donde siempre está presente el componente ideológico- organiza conjuntos y por lo tanto construye marcos que actúan por inclusión y por exclusión y que facilitan evidentemente la percepción y el conocimiento, pero lo facilitan según un sentido, una visión del mundo por lo que la ley religiosa, la ley humana, la ley del relato popular, etc, se cruzan constantemente en las construcciones reales, imaginarias y simbólicas de la sociedad. Los tipos clasificados se consolidan y difunden a través de las instituciones del Estado, en especial las iglesias y la escuela, la publicidad, la organización social y laboral y los medios masivos de comunicación (Martini: 2002). Así es como se podría afirmar que las narrativas hegemónicas trabajan desde la clasificación o tipificación que simplifican y cristalizan un sentido, y favorecen su difusión y su uso en una comunidad. Como clasificar es introducir un orden y sentido en el mundo, se conforman pares antinómicos que articulan las categorías de lo “bueno” y lo “malo”: legal / ilegal; democracia / antidemocracia o dictadura; racional / irracional; trabajo / desempleo; normal / anormal; tranquilidad / violencia.

Se puede pensar en las clasificaciones con las que los imperios diversos organizaron, jerarquizaron y nombraron a sus colonias (tanto en el siglo XIX como en el presente), o en los calificativos y las atribuciones -que en definitiva arman clasificaciones- de individuos y países en ocasión, por ejemplo, de la Guerra del Golfo, los atentados en los Estados Unidos, la Guerra en Afganistán y después en Irak, el conflicto del separatismo vasco o el político-militar en Colombia, y que pueden sintetizarse en variaciones de las oposiciones -irreductibles- “civilizados versus bárbaros”, “ciudadanos normales e indefensos versus terroristas sanguinarios”, etc, algunas de las cuales podrán verse materializadas en las películas analizadas. Estos recursos son los dispositivos que permiten naturalizar el dominio o construir la hegemonía en el sentido gramsciano, afirmando el etnocentrismo (Ford: 1999).

Las clasificaciones, entonces, redundan en estereotipos que facilitan y aportan a la consolidación de las identidades, construyen alteridades y contribuyen a las operaciones de estigmatización y discriminación, represión y mantenimiento del orden establecido (Martini: 2002). “La clasificación -probablemente necesaria como forma de organización de sistemas y sociedades complejos- ofrece la posibilidad de

organizar el (des)orden social, la legitimación de los discursos hegemónicos, las situaciones de desigualdad e injusticia.”<sup>11</sup>

Por su parte, Joan Ferrés (Ferrés, 1994) afirma que los estereotipos son representaciones sociales, institucionalizadas, reiteradas y reduccionistas. Son representaciones sociales porque suponen una visión compartida por un colectivo social. Son reiteradas porque se crean a fuerza de una repetición. De esta manera, los estereotipos terminan pareciendo naturales. Su objetivo es no parecer formas de discurso, sino formas de la realidad.

Según Van Dijk (Van Dijk, 1995), el desarrollo de estereotipos y prejuicios es favorecido por el desconocimiento controlado acerca de los grupos marginales o extranjeros, combinado con el auto interés de grupo. De esta manera, estos grupos definidos como marginales por una sociedad o idea dominante son considerados o una amenaza o “gente problemática”. De acuerdo a esta noción, y a modo de ejemplo, existen algunas minorías que desempeñan un papel que se desvía de la norma, son disruptivas, se apoderan activamente de casas y trabajos, hacen trampas en el departamento de seguridad social, infringen las normas y las reglas, no se adaptan (ni desean hacerlo), protestan y se manifiestan y, por encima de todo, son una amenaza para la integridad personal, puesto que se supone que muchos de ellos son delincuentes. Pueden identificarse inicialmente por su corporalidad, es decir, por su color piel, fisonomía de sus rostros, cuerpos y vestimentas; así lo simbólico queda fuertemente vinculado a lo biológico-social ya que existe una identificación absoluta entre lo físico, lo económico, lo intelectual y lo moral. Frente a este estado de las cosas, Van Dijk afirma que el racismo es una especie de marco estructural de la sociedad que permite y reproduce grupos de poder dominantes.

Como afirma Benedict Anderson (Anderson, 1993), desde la segunda Guerra Mundial toda revolución triunfante se ha definido en términos nacionales; y es la nacionalidad el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo cuya universalidad formal lleva a tratarla como un concepto sociocultural (en el mundo moderno, todos tienen y deben tener una nacionalidad, así como tienen un sexo). Pero una teoría verosímil acerca del nacionalismo es claramente escasa. La nacionalidad o la “calidad de nación” al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular y de una fraternidad que ha permitido, durante los

---

<sup>11</sup> Id.

últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestos a morir por su causa. Esta lógica binaria impuesta (unos contra otros) tiene en los tiempos actuales su máxima expresión en el supuesto par opuesto Occidente/Oriente. Sin embargo, estos polos opuestos no dejan de ser construcciones de una cierta ideología dominante. Para Edward Said (Said, 1990), Oriente ha servido para que Occidente se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. La cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma. Al decir de él que es otro, en realidad nada se ha dicho aún; y, lo que es peor, nada se sabe sobre él, ni nada se quiere saber, puesto que toda caracterización categórica impide mantenerlo dentro de esta rúbrica puramente relativa, la alteridad.

Por otra parte, como señala Teun Van Dijk (Van Dijk, 1995), se ha observado con frecuencia que después del derrumbamiento del comunismo, el mundo occidental necesitaba contar con otro enemigo. El dirigente de la OTAN, Willie Claes, identificó abiertamente a este enemigo en el fundamentalismo musulmán. Claes no fue el único en hacerlo: innumerables editoriales y artículos de opinión en los medios occidentales habían abonado el terreno ideológico y retórico para que dichas afirmaciones, aunque faltas de tacto, se hicieran plausibles en el discurso oficial. Las elites políticas y militares expresaron su pánico en términos de terrorismo, agresión y amenazas fundamentalistas en una teoría del dominó, según la cual Irán y Sudán, Argelia con toda probabilidad y seguramente Egipto y el resto del Magreb caerían en manos del “nuevo enemigo”. Hoy el pánico se asienta para Occidente, supuestamente, en Irak, Afganistán o cualquier otro país al que se lo integre al llamado “Eje del Mal” del ex presidente norteamericano George W. Bush, y se refleja particularmente, además de en otros medios de comunicación, en el cine comercial norteamericano.

Es de esta manera que las amenazas y el malestar parecen proceder del exterior -y una vez superada la obsesión con el comunismo del Este- este lugar se denomina Oriente. Y así crece el prejuicio predominante de que los terroristas son normalmente extranjeros y de color junto con el proceso de culpabilización de los otros: la descripción de los criminales como grupos pequeños, marginales, insignificantes o desequilibrados se fundamenta en ideologías europeas profundamente enraizadas en Occidente, que son etnográficas y a veces abiertamente racistas y que preconizan la superioridad y el sentimiento de prioridad (Van Dijk: 1995).

La información sobre los otros siempre es una construcción producto de diferentes niveles de mediación, que incluye la de los medios. En este contexto, Teun Van Dijk (Van Dijk, 1995) asegura que los medios de comunicación no se limitan a expresar, reflejar o diseminar opiniones étnicas, sino que las mediatizan, tanto entre las propias y diversas elites de poder como entre las elites y el público, además de reinterpretarlas, reconstruirlas y representarlas, por lo que contribuyen tanto a su producción como a la construcción del consenso étnico que conforma las ideologías y prácticas racistas de la sociedad. De esta manera, los medios desempeñan un papel fundamental en la reproducción del racismo en la sociedad, por ejemplo, al definir a las minorías como problemáticas, cuando no como desviadas o delincuentes, asentando o confirmando de este modo los estereotipos y prejuicios étnicos prevalentes entre la mayor parte de la sociedad.

La mayoría de los medios de comunicación occidentales reprodujeron y siguen haciéndolo, los estereotipos y prejuicios contra los otros, llegados desde Oriente o incluso en su propio país.

*“Los mismos prejuicios predominantes que los medios producen o alimentan se están utilizando para crear estados de conciencia colectivos que colocan a un Occidente ‘moderno’ y ‘democrático’ frente a ellos, que, ante la desaparición del comunismo, se asocian principalmente con el conocido esquema orientalizante de una sociedad primitiva, dictatorial, violenta, de terrorismo islámico, árabe o de fundamentalismo”<sup>12</sup>, concluye Van Dijk.*

### **C) Miedo y control social. El caso norteamericano**

Desde el mismo momento del atentado a las Torres Gemelas, en septiembre de 2001, George W. Bush adecuó su retórica a una supuesta lucha contra el terrorismo en la que ubicó a su país como el garante de la democracia en la lucha contra con lo que dio en llamar “el Eje del Mal” (incluyendo en ese momento a Irak, Irán y Corea del Norte). Bush planteó que no hay posiciones intermedias frente a un indefinible enemigo que a veces es Bin Laden, otras Saddam Hussein, generalmente el terrorismo, los musulmanes o cualquier paradigma que se oponga al modelo

---

<sup>12</sup> Van Dijk, Teun A, En *Racismo y análisis crítico de los medios*, 1995.

económico-político-militar imperante que muestra a Estados Unidos como la única potencia capaz de intervenir en cualquier lugar del mundo inconsultamente. El hecho de que los ataques, provenientes de una amenaza externa, se inscribieran en el seno mismo de la sociedad norteamericana los convirtió en algo mucho más terroríficos. El terror ya no provino desde el afuera. El terror se encarna en un terrorista encubierto dentro de las ciudades norteamericanas (o europeas) mismas, en los aviones comerciales convertidos en bombas de sus propias compañías, o en las cartas con ántrax que, aparentemente, se dispersaban por todo el territorio.

En este contexto, se podría afirmar que el miedo se ha convertido en un componente esencial de la gestión política de las economías belicistas de Estados Unidos y de los países que lo acompañan en sus ambiciones de dominación imperial. El miedo a un gran atentado terrorista deviene en el pánico social que genera la inseguridad colectiva palpable tras la consumación del atentado. La percepción de amenazas terroristas -con asidero real, tras el 11 S- es el principal filtro político por el que se tamizan las directrices belicistas de la política exterior y una de las principales herramientas en la construcción de relatos de control.

El miedo se instrumentaliza para condicionar las actitudes de los ciudadanos de la forma más útil a los intereses de las élites dirigentes, preocupadas esencialmente por la persecución de sus intereses económicos y por avanzar en su agenda política estratégica. El miedo actúa como sostén de la propaganda bélica por su capacidad de cohesionar socialmente a los individuos ante la percepción de una amenaza compartida. El temor a lo incontrolado, la prevención contra todo escenario subversivo de la normalidad puede manipularse con mayor o menor facilidad dependiendo de los contextos culturales sobre los que se asienta el discurso propagandístico (Giordano, 2003).

En estos tiempos, Al Qaeda es representada como una organización gigantesca, con supuestas ramificaciones tentaculares en más de cincuenta países, lo cual resulta muy útil para la política belicista de Washington que de este modo puede intervenir en cualquier parte del mundo con el pretexto de la “guerra contra el terrorismo”. El concepto “guerra preventiva” es crucial en la formulación de la propaganda de guerra, ya que intenta, según Eduardo Giordano (Giordano, 2003), legitimar la destrucción de una amenaza que aún no se materializó, que puede ser imaginaria o inventada.

En esta construcción de sentido es fundamental la producción de las industrias culturales. En el caso del desarrollo de la ficción literaria y cinematográfica norteamericana, que es la que mejor lo materializa, se revela una línea continua, a lo largo de todo el siglo XX -aunque mucho más marcada en su segunda mitad- que discurre por escenarios futuristas de catástrofes y aniquilación física y social de la humanidad, es decir, un culto al miedo, que se extiende a través de narrativas y géneros disímiles: desde las novelas de ciencia-ficción hasta las historias de acción que culminan con catástrofes naturales o provocadas, pudiendo sumarse también el género dramático. Un elemento central que late en todas las ficciones catastrofistas es la potencialidad del conflicto racial; la reafirmación del “nosotros” frente a “ellos”, que en general remite a un código sociocultural patriótico institucionalizado sobre pautas preferentemente raciales. De esta manera, las formas que adopta la destrucción en los diferentes productos culturales son variables, pero el miedo y la ansiedad racial subyacen a todos ellos. El impacto social del 11-S confirmó, de algún modo, que el antiguo miedo al Apocalipsis, a la destrucción total y a la catástrofe, alentado incansablemente desde los universos místicos de ficción, podía al fin y al cabo estar muy justificado.

Se construye así, junto al miedo al otro característico del imaginario racista, un miedo particular -y generalizado- a la falta de seguridad en la vida social, un miedo interiorizado de una forma mucho más profunda por la sociedad atomizada del confort que el miedo que suscitan los escenarios de ciencia-ficción. Casi siempre, estas fantasías de destrucción presentes en el imaginario popular llevan implícita una fuerte apelación al sentimiento patriótico de los ciudadanos. Esta llamada al patriotismo como valor común vinculante frente a la catástrofe opera eficazmente como nexo social para legitimar discursos de seguridad nacional e inflamar proclamas belicistas. La “cultura del miedo” se actualiza pragmáticamente en nuestros días con arreglo a un “programa” político más o menos oculto, que se caracteriza por explotar psicológicamente (al menos) tres grandes miedos: miedo secular a la destrucción y el caos, miedo racial y miedo a la inseguridad y el descontrol. Estos son algunos rasgos básicos del tipo de carácter autoritario más permeable a la propaganda belicista. Después de todo, el común de la gente nada sabe acerca de política internacional y el miedo que infunden los discursos sobre el “enemigo” es motivo suficiente para atacarlo. El gran plan de la propaganda bélica funciona eficazmente con la población general, aunque luego se descubra que el gobierno mintió sobre las causas de la guerra (como sucedió, por ejemplo, en el caso de la reciente guerra en Irak).

No pocas veces en la historia norteamericana el “peligro” fue motor del discurso político y herramienta para su gestión. El nacionalismo y la paranoia estadounidense tuvieron momentos de máxima expresión durante el siglo XX. Durante el gobierno de Reagan, la amenaza fue el “Imperio del Mal” -la Unión Soviética- y el libio Muamar Gadafi gozaba del título de “mayor terrorista del mundo”. Saddam Hussein y Osama Bin Laden, en cambio -paradojas de la historia y del poder de turno-, eran beneficiados con la ayuda de Washington por ser aliados contra el líder iraní Ayatolá Jomeini y los soviéticos en Afganistán.

Años antes, el “peligro rojo” había posibilitado al presidente Harry Truman ganar apoyo masivo en la aprobación de su doctrina. Truman, determinado a ganar total consenso legislativo, buscó “asustar al país como el diablo” (según expresión textual usada por Arthur Vanderberg, un republicano que apoyaba su política y citada en la revista cultural *Márgenes* por Argemiro Ferrerira, corresponsal brasileño en Nueva York). Fue la época del “Gran Miedo” y de la “Caza de brujas” del senador Joseph McCarthy. Precisamente, en 1947 el Comité de Actividades AntiAmericanas, nacido en 1938 y reflatado ese año bajo la impronta del mencionado senador, investigaba una presunta infiltración comunista en la industria cinematográfica por lo que citó a 41 profesionales del cine que debían declarar por sus actividades. En 1948, “Los diez de Hollywood” -guionistas y directores que rehusaron contestar las preguntas del Comité- fueron encarcelados. Más tarde, de 1951 a 1954, en audiencias masivas, las celebridades de Hollywood fueron forzadas a nombrar a sus colegas simpatizantes del comunismo ó a negarse a contestar las preguntas bajo los dictados de la 5a. Enmienda que los protegía de la auto-incriminación. Estas audiencias llevaron a las listas negras de talentosos trabajadores de la industria (Chaplin, Wells) y debilitó la imagen de EE.UU ante América y el mundo.

Hoy, el “peligro rojo” fue reemplazado por el miedo impreciso e ilocalizable al terrorismo. Y ha renacido también la tentación de combatirlo con la utopía del control total, saltando barreras legales, invirtiendo -para felicidad de la industria de la tecnología informática de EE.UU- más de 2.100 millones de dólares en equipos biométricos, extensas bases de datos y una red informática impenetrable.

Todo lo mencionado anteriormente sólo abre nuevos interrogantes: cómo se construye el miedo, porqué, quién/es son los responsables de esta construcción (si los hay), qué consecuencias sociales trae y si habría relación entre “el miedo” y la

construcción de relatos de control? Las respuestas no son definitivas pero se podrían esbozar algunas consideraciones que sirvan para entender en mayor profundidad esta problemática.

*Bowling for Columbine*, el documental de Michael Moore estrenado en 2003, indaga sobre la pasión fundacional que los norteamericanos poseen por la violencia y las armas. En su documental, Moore aborda la pasión por la violencia, la fascinación por las armas, la compulsión repetitiva a resolver los conflictos a los tiros y a atacar a otros países “preventivamente”, (otra tendencia que, tras la caída de la Unión Soviética, se ha “blanqueado”). Presenta los diferentes puntos de vista que han intentado una interpretación a esta situación: la desintegración de la familia, la falta de religión en las aulas, el rock, la inclinación por la ira, la tradición conquistadora en el nacimiento de la nación y otros criterios, a los que juzga como parciales e insuficientes. Para Moore, los norteamericanos compran las armas para protección personal y no para participar de una insurrección civil o defender el territorio nacional en caso de un ataque enemigo y sostiene que la sociedad norteamericana es paranoica y que por eso se arma hasta los dientes. Las estadísticas demuestran que EE.UU es la nación con el nivel más alto de muertes por armas de fuego del mundo industrializado. Mientras que en Suiza, donde hay prácticamente la misma cantidad per capita de armas que en los EE.UU, los ciudadanos las esconden, los pares norteamericanos las exhiben para persuadir de su poder y por orgullo.

Michael Moore, entonces, se inclina por una razón que parece abarcar a las otras: el miedo. Considera que la de los norteamericanos ha sido siempre una sociedad con miedo: miedo a los aborígenes, verdaderos dueños de la tierra norteamericana hasta que ellos llegaron provenientes de Inglaterra; a los esclavos negros del África, a quienes llevaron a EE.UU para trabajar; a sus antiguos expulsos, los del imperio inglés, por lo que iniciaron la Guerra de la Independencia; miedo a sí mismos, cuya consecuencia fue la Guerra de Secesión. En trámite de expandirse se quedaron con la mitad del territorio mexicano, no sin miedo a Zapata y Villa, y luego iniciaron el control de todo el “patrio trasero” centroamericano, poblado de mestizos frente a los cuales, pese a verlos inferiores, sintieron otra vez miedo. Y Moore sigue la historia hasta Saddam Hussein, hoy. Miedo, y como hay miedo, la gente se pertrecha de armamentos. En EE.UU hay 11 mil asesinatos por año, la cifra más alta del mundo. Moore señala, además, cómo las corporaciones que manejan el poder y la economía (y producen armamentos) se emparentan con la prensa y la televisión que estimulan, amplifican y cultivan el miedo: hechos de sangre, asaltos, violaciones se muestran en

la pantalla chica. Aunque los delitos bajen un 20%, la cobertura de los mismos sube un 600%. El cine de Hollywood es un buen ejemplo de esta erótica de la violencia y la sangre: en las películas más taquilleras siempre hay alguien o algo que amenaza o pone en peligro la seguridad propia y colectiva: un tiburón, un extraterrestre, un meteorito, un comunista ruso (hasta 1992), un oriental, un negro marginal o un latino, un drogadicto, un serial-killer y, en los últimos tiempos, un árabe o un musulmán. El racismo junto al puritanismo de base (exterminar al Mal, ubicado en los otros, para resguardar al bien, siempre en uno) hace el resto.

En una entrevista concedida al diario *La Jornada* (Ciudad de México), Noam Chomsky parece coincidir con el planteo de Moore y agrega:

*“Una de las armas principales en manos de cualquier gobierno es una población atemorizada, lo que le permite promover sus propias políticas. Si la gente está espantada y no hace demasiadas preguntas, entonces, inexorablemente, uno puede promover su propia agenda.” (...) “Si uno desea promover estas políticas, lo mejor es tener a la gente atemorizada, intimidada y controlada por el llamado al patriotismo que en la práctica se traduce en una orden (del gobierno) para que se callen todos y yo haré lo que quiero”<sup>13</sup>.*

Fue probablemente por el filtro del temor que, después del 11-S, muchos norteamericanos escucharon en silencio propuestas increíbles como la de recortar el acceso a la información de los periodistas en las guerras, el juzgamiento militar a civiles acusados de terroristas o la violación de sus derechos universales. Además, una mayoría aceptó sin cuestionamientos profundos cambios jurídicos y policiales con respecto al uso de escuchas telefónicas, a la detención e interrogatorio de sospechosos sin autorización judicial o a un limitado espionaje doméstico.

Pasados unos meses del atentado del 11-S, el gobierno norteamericano comenzó a preparar el terreno para desplegar la guerra con Irak. Al mismo tiempo que se conjeturaba con las supuestas conexiones de Hussein con la red Al-Qaeda y el desarrollo de armas de destrucción masiva en suelo iraquí –ambas cuestiones negadas mucho tiempo después, cuando ya las acciones bélicas se habían desarrollado-, la administración Bush comenzó a vigilar –controlar- a miles de iraquíes residentes en EE.UU., en un intento por tratar de identificar potenciales

---

<sup>13</sup> Entrevista a Noam Chomsky, realizada por Jim Cason y David Brooks para el diario *La Jornada*,

amenazas terroristas y eventuales simpatizantes de Hussein. En estos planes de inteligencia se incluía el seguimiento a ciudadanos iraquíes y de doble nacionalidad que estudiaban en universidades estadounidenses o trabajaban en empresas privadas y que pudieran implicar un riesgo en la intervención militar a Irak. Algunos eran seguidos electrónicamente o fueron reclutados como informantes, y otros eran arrestados si se creía que planeaban operaciones terroristas internas. Este programa de inteligencia buscaba establecer si el régimen iraquí estaba embarcado en alguna acción a través de alianzas con organizaciones terroristas de Oriente Medio, o en esfuerzos para obtener armas que pudieran amenazar intereses estadounidenses en el país o en el exterior, además de tratar de detectar movimientos financieros iraquíes. Además, las autoridades federales entrevistaron a residentes árabe-estadounidenses en busca de información sobre actividades sospechosas relacionadas con Irak. Cabe destacar, que en 1991, durante la Guerra del Golfo, fueron expulsados centenares de iraquíes y ciudadanos de otros países árabes que hasta entonces mantenían residencia temporaria en EE.UU. Después del 11-S las investigaciones sobre esa comunidad se intensificaron, no sólo en los EE.UU, sino también en los países (España, Inglaterra) que sufrieron atentados posteriormente. La mayoría de las más de mil personas que fueron detenidas en relación con los atentados del 11-S, seguían en la cárcel más de un año después, pese a que no existía la suficiente evidencia para procesarlos.

El control social no ha sido acotado a una o dos comunidades en particular. El control abarca a toda la sociedad. Una corte especial de apelaciones otorgó al gobierno de George W. Bush, en noviembre de 2002, un poder sin restricciones para aplicar la ley antiterrorista aprobada después del 11-S y que lo autorizaba a realizar escuchas telefónicas y otras formas de espionaje electrónico interno, en su objetivo de procesar a personas sospechadas de terrorismo. Así, los investigadores pueden desarrollar todo tipo de sistemas de escuchas y vigilancia de las comunicaciones orales, telefónicas y electrónicas, según lo establece la llamada "USA Patriot Act". Los fiscales tenían prohibido desde hacía más de 20 años llevar adelante sus acusaciones criminales a partir de información obtenida en espionaje de inteligencia y solo podían hacerlo por medio de escuchas legales ordenadas por la Justicia. Pero esa barrera fue demolida. A partir de la aprobación de esta ley, todas las personas pueden ser observadas desde monitores del FBI por orden de los investigadores de inteligencia o de fiscales del crimen, cuyos datos pueden ser compartidos con otras

agencias e investigadores de todo el país. Estas acciones en materia de seguridad, entre otras, han dejado el camino libre al gobierno de Bush para reforzar la guerra contra el terrorismo puertas adentro, que se redobló con la puesta en funciones de 40.000 nuevos agentes en el control de los aeropuertos. También coincide con la aceleración de cuestionadas medidas, como la de reimpulsar en el Pentágono el diseño de un sistema de vigilancia global de todas las computadoras del mundo. Es decir, el espionaje podría llegar a todas las bases de datos de las computadoras de uso oficial, comercial o privadas del planeta. El control también llega a todos aquellos que pisan suelo americano, en un afán de no dejar ingresar ninguna “amenaza externa”. Con un equipo que deja las huellas registradas y una foto rápida y digital, los extranjeros que ingresan a EE.UU. son sometidos a los nuevos controles de seguridad, cuyo costo asciende a los 330 millones de dólares y afecta a unos 23 millones de personas. El programa, llamado en inglés US-Visit, busca fortalecer la seguridad contra atentados impidiendo la entrada de personas que estén en los archivos de las fuerzas de seguridad fichadas como supuestos terroristas.

Contradiendo la política de ajuste de presupuesto y achicamiento del Estado que tanto impulsa en el exterior, el gobierno norteamericano destinará a un nuevo Superministerio de Seguridad Interior 40.000 millones de dólares. Aunque los países no son comparables, es válido para tener una referencia el dato de que Argentina destina para todos los gastos de su administración pública aproximadamente 12.100 millones de dólares. El agrandamiento del Estado norteamericano es monumental: ese sólo ministerio requiere 170.000 empleados (más de la mitad de lo que es toda la administración pública argentina con sus casi 290.000 funcionarios) y concentrará 22 agencias, es decir, tendrá una centralización del poder policial sin precedentes. Esta nueva organización es la encargada de coordinar las acciones lanzadas por la Casa Blanca en su lucha contra el terrorismo y representa la mayor reestructuración de la administración en 60 años.

Porqué la mayoría de los norteamericanos acepta esto? Junto con lo expuesto, se podría sintetizar que los factores principales son dos. Por un lado, miedo real a nuevos ataques (con el que el gobierno también especula para sus propios fines) y temor a ser considerados traidores a la patria, una ofensa para cualquier “buen ciudadano norteamericano”. La conocida frase del presidente “están con nosotros o con los terroristas” ha calado hondo en una parte de la sociedad que escucha las opiniones disidentes como las declaraciones de un enemigo, que hay que combatir.



#### 4- Marco Teórico

El objetivo de este apartado es explicitar en breves líneas algunas nociones referidas a los conceptos teóricos que han sido considerados para la realización de este trabajo. El primero de estos términos es el referido a los Relatos de Control Social, y para comenzar a definirlos son válidas las siguientes afirmaciones de Stella Martini:

*“Cuando se habla de relatos de control en la sociedad en situaciones de interacción directa (...) o mediatizada (...) se alude a las explicaciones, los discursos de orden narrativo que se construyen para naturalizar el sentido y por ello mantener el dominio, la hegemonía y conservar/lograr el poder sobre uno o varios individuos. Esto es, todos los discursos que, al explicar la realidad (...), naturalizan prácticas y significados a través de estrategias de legitimación diferentes, y colaboran y/o permiten el establecimiento de diferentes formas de control en la sociedad (...) toda reflexión acerca del control en las sociedades refiere a formas del ejercicio del poder y más puntualmente al poder que se traduce en intención (o realidad) de ejercer la dominación o el monopolio de una visión del mundo desde un determinado lugar de autoridad (...) El problema por el control es también el problema por el sentido, la lucha por el control es la lucha por la apropiación e imposición del sentido del mundo”<sup>14</sup>.*

En relación a lo antedicho, la práctica de la enunciación consiste en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente un sentido; y aun cuando los discursos estén articulados en formas poderosas que los construyen, siempre están abiertos a la impugnación y al cambio por la “infinitud” del discurso (Martini, 2001). Por lo que no hay que pensar que los relatos de control son construcciones absolutas, cuyos sentidos se imponen unidireccionalmente a los sujetos, sino que se trata de narraciones que se construyen socialmente y, por eso, no son únicos y lineales sino que diferentes interacciones actúan sobre ellos.

De acuerdo al autor Francesc Barata Villar

*“cada vez más, las estrategias de control social pasan por el discurso mediático (...) Si el discurso es poder, parece evidente que para aquellos que detentan el*

---

<sup>14</sup> Martini, Stella, “Una formalización de los relatos de control”, 2001.

*poder es de vital importancia intentar el dominio, la sumisión o simplemente el control más o menos directo de los grandes generadores de los discursos sociales, es decir los medios de comunicación*<sup>15</sup>.

Para este mismo autor, estas intenciones adquieren mayor relevancia al constatar que los aparatos del Estado han dejado paso a los aparatos de la representación (los medios de comunicación masiva) en la tarea de elaborar el discurso social, ya que éstos se constituyen como los grandes generadores de discursos sociales y los formadores de la opinión pública. Como sostiene Douglas Kellner:

*“la cultura mediática también es el lugar donde se libran batallas por el control de la sociedad. Los medios están íntimamente conectados con el poder y abren el estudio de la cultura a las vicisitudes de la política y de la historia. Ellos ayudan a dar forma al mundo, a la opinión pública, a los valores y al comportamiento y son, entonces, un importante foro de poder y lucha sociales”*<sup>16</sup>.

Los boletines de noticias, las novelas, los radioteatros y las películas ponen en contacto a los sujetos con experiencias, realidades y normas estéticas diferentes de las suyas. Y al mismo tiempo hacen tomar conciencia de las diferencias reales y potenciales, dando los elementos para imaginarlas. De esta manera, la construcción que realizan los medios de comunicación “es productora de la realidad y actor social fundamental, consolida y difunde representaciones sociales y es formante de opinión”<sup>17</sup>. La cultura mediática provee una fuente poderosa de identidades y también relatos modernos morales que muestran el comportamiento correcto y el incorrecto. Por ejemplo, los medios definen ciertos tipos de comportamientos y grupos como desviados e incluso peligrosos para la sociedad y exageran, de manera demostrable, los verdaderos peligros e importancia de dichos grupos y de sus actividades, que tienden a provocar pánicos. De la misma manera, cuando tratan situaciones de conflicto nacionales o internacionales, los medios también construyen imágenes de descontrol, caos, sufrimiento y violencia en grados cada vez mayores.

Hablando específicamente de los medios de comunicación es posible afirmar que el estudio de las comunicaciones de masas está cada vez más cerca de ser un estudio sobre procesos y fenómenos comunicativos socialmente emparentados. Es decir,

---

<sup>15</sup> Barata Villar, Francesc, Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales, 1998.

<sup>16</sup> Kellner, Douglas, Media Culture, 1995

<sup>17</sup> Martíni, Stella, La sociedad y sus imaginarios, 2002.

para comprender las comunicaciones de masas hay que focalizar la atención sobre el ámbito social más amplio en el que operan y del que forman parte. Si bien dentro del estudio de las ciencias de la comunicación ya han quedado atrás los postulados que planteaban la “teoría hipodérmica” o las que hablaban de manipulación y persuasión, es evidente que los medios provocan un efecto que debe estudiarse a través de su relación con las fuerzas sociales dominantes y los distintos actores e ideologías de un determinado periodo.

En este contexto, el factor ideológico es fundamental para realizar un análisis sobre los medios de comunicación masiva. Desde la perspectiva culturalista, Stuart Hall (may, 1981) afirma que los medios de comunicación han colonizado progresivamente la esfera cultural e ideológica y son crecientemente responsables de suministrar la base a partir de la cual los grupos y clases construyen una imagen de las vidas, significados, prácticas y valores de los otros grupos y clases, y de suministrar las imágenes, representaciones e ideas, alrededor de las que la totalidad social, compuesta de todas estas piezas separadas y fragmentadas, puede ser captada coherentemente como tal. Para este autor, esta es la primera de las grandes funciones culturales de los medios modernos de comunicación: el suministro y construcción selectivo del conocimiento social, de la imaginaria social, por cuyo medio se perciben los mundos, las realidades vividas de los otros y se reconstruyen imaginariamente las vidas, propias y ajenas, en un mundo global inteligible, en una totalidad vivida. Otro aspecto clave del efecto ideológico de los medios de comunicación está constituido por la producción del consenso y la construcción de la legitimidad. En resumen, los medios de comunicación son aparatos social, económica y técnicamente organizados para la producción de mensajes y signos ordenados en discursos complejos, es decir, mercancías simbólicas.

Es importante puntualizar, en este punto, que en este trabajo se considera que la sociedad se caracteriza por una lucha constante por la apropiación e imposición del sentido. Mumby afirma: “todo discurso se constituye como un intento de dominar el campo de la discursividad, detener el flujo de las diferencias, constituir un centro”<sup>18</sup> pero estos discursos, a su vez, siempre están abiertos a la impugnación y al cambio, ya que la construcción de un sentido es producto de las distintas constelaciones de intereses políticos y de poder, entendido como la dominación o el monopolio de una

---

<sup>18</sup> Mumby, Denis, Narrativa y control social. Perspectivas críticas, 1997.

visión del mundo desde un determinado lugar de autoridad, y que se relaciona con la construcción de sentido, con la apropiación e imposición de un sentido en el mundo.

El papel que cumplen los medios de comunicación en la reproducción de las ideologías dominantes o alternativas va unido, por lo general, a un marco conceptual en el que nociones tan generales como “efectos”, “influencia” y “poder” son de vital importancia. Sin embargo, la influencia de los medios, y por lo tanto del poder, es normalmente indirecta y raras veces total; no obstante, cuando se pueden controlar parcialmente los modelos y las representaciones sociales, las consecuencias sociales son bastante considerables, puesto que estas cogniciones controlarán una gran parte de la interpretación, además de la acción futura. En este contexto, Len Masterman (Masterman, 1994) afirma que el poder ideológico de los medios es, en cierto modo, proporcional a la aparente naturalidad de sus representaciones, puesto que la potencia ideológica de un producto de los medios radica principalmente en la capacidad que tengan los que los controlan y los elaboran, para hacer pasar por real, verdadero, universal y necesario lo que son construcciones inevitablemente selectivas y cargadas de valores, en los que se inscriben intereses particulares, ideologías y modos de entender discursos. Por su parte, Roberto Aparici sostiene que

*“los medios audiovisuales en sus diferentes soportes están conformando la ideología (...) como instrumentos difusores de los valores dominantes del sistema, caracterizado por el consumo indiscriminado, a gran escala, no solo de productos u objetos, sino también de ideas y formas de vida. Los medios de comunicación forman parte de ese entramado que unifica criterios, homogeneiza los valores y normas de mujeres y hombres de cualquier parte del mundo y, al mismo tiempo, pone de manifiesto de forma explícita o subyacente códigos, ideas y formas de entender la realidad”<sup>19</sup>.*

Para Teun Van Dijk (Van Dijk, 1995), sin el rol activo de los medios de comunicación es imposible pensar en la existencia de procesos de construcción del consentimiento público, del discurso y de la opinión públicos, sin dejar de tener en cuenta que todo parecería indicar que los medios de comunicación se han situado del lado de los que detentan el poder. Este mismo autor sostiene que existe evidencia creciente que indica que, de este modo, los medios han contribuido a la producción y reproducción

---

<sup>19</sup> Aparici, Roberto, Educación audiovisual, la enseñanza de los medios en la escuela, 1995.

del dominio económico de los mercados neoliberales, blancos, occidentales y del norte y de una mentalidad cultural de hegemonía política y marginación social. Este mismo criterio sería compartido por McQuail quien sostiene que las elites, en particular las políticas, precisan de los medios de comunicación como vehículo para ejercitar o legitimar su poder, mientras que los medios “suelen pertenecer o estar bajo el control de intereses comerciales (en general, considerables) o del Estado, es decir, los entes que más poder económico y político tienen”<sup>20</sup>.

Cabe destacar que hay una pluralidad de discursos dominantes, no uno solo. La intención global de la comunicación efectiva debe ser la de obtener el consentimiento del público para la lectura promocionada y, por lo tanto, llevarlo a que la decodifique dentro del marco de referencia hegemónico. En nuestras sociedades, los medios de comunicación sirven para realizar incesantemente el trabajo ideológico crítico de clasificar el mundo dentro de los discursos de las ideologías dominantes. Sin embargo, el trabajo de reproducción ideológica que realizan es, por definición, una labor en la que se manifestarán constantemente las directrices contractuantes, por lo que solo se puede hablar de la tendencia de los medios de comunicación, que reproducen el campo ideológico de una sociedad y por lo tanto su estructura de dominación. Por eso es fundamental evitar cualquier afirmación que sostenga que un discurso contiene o impone un sentido fijo, concepción que no puede sostenerse ante la evidencia de que existen interpretaciones diferenciales de los textos.

Como afirma Eliseo Verón, “siempre existen varias lecturas posibles de los conjuntos textuales que circulan en el interior de una sociedad (...) Un mismo texto puede ser sometido a diversas lecturas”<sup>21</sup>. Y este proceso siempre es producido socialmente, y puede ser modificado incesantemente.

En este aspecto, más que de imposición del sentido, hoy en día hay un acuerdo generalizado en hablar de la construcción del sentido, por lo que en este punto resulta imprescindible retomar los conceptos de Antonio Gramsci sobre la hegemonía, el consenso y las luchas que estos dos factores implican en una sociedad.

De acuerdo a lo señalado por autores varios, como Pablo Alabarces (Alabarces, 1990) y Jorge Elbaum (Elbaum, 1997) Antonio Gramsci ha efectuado una distinción

---

<sup>20</sup> McQuail, Denis, Introducción a la teoría de la comunicación de masas, 2000.

analítica entre sociedad civil y sociedad política según la cual la primera está formada por afiliaciones voluntarias (o al menos racionales y no coercitivas), como son las escuelas, las familias y los sindicatos, y la segunda por instituciones estatales (el ejército, la policía y la burocracia central) cuya función dentro del Estado es la dominación directa. La cultura funciona en el marco de la sociedad civil, donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama consenso. Así, en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama hegemonía, un concepto indispensable para comprender la vida cultural de las sociedades occidentales, y que se produce cuando una clase dominante no sólo es capaz de obligar a una clase subordinada a conformarse a sus intereses, sino que ejerce una autoridad social total sobre esas clases y la formación social en su totalidad. Por lo tanto, hay hegemonía cuando las fracciones de clase dominante no sólo dominan, sino que dirigen y conducen; cuando no sólo poseen el poder coercitivo, sino que también se organizan activamente para imponer su continuo dominio y obtener el consentimiento de las clases subordinadas. La hegemonía depende, por ende, de una combinación de fuerza y consentimiento: en el Estado liberal capitalista, argumenta Gramsci, el consentimiento suele estar primero, y opera detrás la fuerza de la coerción. De esta manera, la hegemonía no puede obtenerse sólo en la esfera productiva y económica sino que debe organizarse al nivel del Estado, la política y las superestructuras, constituyendo estas últimas el terreno sobre el que se realiza y que trabajan mediante la ideología. Ello significa que las definiciones de la realidad, favorables a las fracciones de la clase dominante e institucionalizadas en las esferas de la vida civil y el Estado, vienen a constituir la realidad vivida primaria para las clases subordinadas. Las clases dominantes se esfuerzan por, y en cierto grado consiguen, enmarcar dentro de su alcance todas las definiciones de la realidad, atrayendo todas las alternativas a su horizonte de pensamiento. Así, la hegemonía no puede mantenerse mediante una clase dominante única y unificada, sino sólo mediante una alianza coyuntural y particular de fracciones de clase; se logra por medio de las superestructuras, así como por la acción coercitiva del estado: la ley, la policía, el ejército, que también, parcialmente, actúan por medio de la ideología; ha de ser ganada y asegurada activamente porque también puede ser perdida. Para Gramsci hay mucha relación con el modo en que,

---

<sup>21</sup> Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, 1987.

al nivel de las superestructuras y el Estado, los intereses particulares pueden ser representados como intereses generales para todas las clases.

El concepto de hegemonía elaborado por Gramsci hace posible pensar “el proceso de dominación social ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas”<sup>22</sup>. Y esto significa que no hay hegemonía, sino que esta se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un proceso vivido, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y complicidad. Y es lo cultural su campo estratégico por ser espacio articulador de los conflictos. Entonces, la disputa por la hegemonía, es decir, por hacer aparecer una concepción del mundo como la más válida y convincente, y agregar en este sentido mayor poder para imponerla, se transforma en central en la lucha por el poder. La circularidad cultural permite leer fenómenos tales como la apropiación que los sectores populares hacen de prácticas de elite o viceversa, entendiendo a la cultura como un dinámico circuito de intercambio y de conflicto. La conformación de una dominación simbólica se consolida en los ámbitos menos analizados; se constituye en las áreas de la vida práctica donde no aparece la coerción ni la violencia para obligar conductas. Y es en este aspecto, donde los medios de comunicación cumplen un papel importante, entre ellos el cine.

El análisis de la construcción de la realidad que realiza el cine debe sustentarse en el peculiar uso del lenguaje propio, es decir, de qué manera y con qué recursos cuenta la historia. El cine es uno de los soportes posibles del relato, entendido este como concreción y creación –por medio del lenguaje- de acontecimientos que pueden ser o no ficticios, es decir, traduce elementos del orden de los hechos al lenguaje. Siempre el hombre contó historias, las propias y las de su comunidad, sus experiencias, trabajos, conocimientos adquiridos, recetas, dio forma de relato a los mitos y las leyendas que operan en su cultura, siempre a través de la palabra o la imagen. El relato cinematográfico pone en escena los hechos narrados a través de la imagen en movimiento, del sonido y del montaje, y apela a la percepción visual y a la percepción auditiva. El montaje, el armado de todos los planos, es lo específico del cine. Ahí entran en juego la relación de imágenes, movimiento, sonido, fotografía, iluminación. Es por el montaje que la dramatización del hecho narrado se hace verosímil.

---

<sup>22</sup> Martín Barbero, Jesús, De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, 1987.

Definido como el primer arte de masas, Denis McQuail (McQuail, 2000) explica que el cine apareció a finales del siglo XIX como una novedad tecnológica, aunque lo que ofrecía no era nada nuevo en cuanto a contenidos o funciones. Sin embargo, Elsa Bettendorf y Raquel Prestigiacomio (Bettendorf y Prestigiacomio, 1997) sostienen que la aparición del cine como otro medio expresivo de la cultura exigió inmediatamente respuestas a las preguntas “qué expresar”, “cómo hacerlo” y “para quién hacerlo”. El “para quien” quedó definido en la escalada de la industria cinematográfica como productora de espectáculos para las masas; el “cómo hacerlo” se gestó desde los condicionamientos tecnológicos y los modelos ya probados de la literatura y el teatro; la respuesta a “qué expresar” pasó a subordinarse a las dos anteriores: lo que el público espere y lo que el discurso cinematográfico admita.

Por tratarse de un lenguaje de imágenes, el cine comparte con los demás sistemas de representación figurativa el dominio de la reproducción icónica, las imágenes son signos. Ya desde Peirce, la reflexión semiótica sobre la naturaleza de la imagen giró en torno a la cuestión de la analogía: dentro de la clásica tricotomía peirceana, una imagen o icono se define como un signo “que puede representar a su objeto predominantemente por su similaridad”<sup>23</sup>. El carácter analógico de la imagen radica de este modo en la relación de semejanza que mantiene con un objeto (ya sea este real o imaginario), relación que le permite ser considerada signo de ese objeto, es decir, representarlo. El criterio que determina la semejanza entre signo y objeto no es natural ni universal, sino cultural. Como señala Umberto Eco (Eco, 1975), si un signo icónico tiene propiedades en común con algo, ese “algo” no es el objeto en sí mismo, sino el modelo perceptivo del objeto representado por la imagen. Este modelo está, necesariamente, construido por la cultura, que determina cuáles son los rasgos pertinentes del objeto (y, por lo tanto, los que deben ser reproducidos en su representación). En otras palabras, la semejanza con su referente está marcada por el reconocimiento de una clave que, explícita o implícitamente, es transmitida dentro de una sociedad (Bettendorf y Prestigiacomio, 1997). Para Christian Metz, lo propio del cine es “transformar el objeto en signo, la película moviliza fragmentos del mundo pero los convierte en elementos de un discurso por el mismo acto de su disposición (montaje)”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Peirce, Charles, La ciencia de la semiótica, 1974.

<sup>24</sup> Metz, Christian, Psicoanálisis y cine: el significado imaginario, 1995.

Las imágenes destinadas a la difusión, desde los medios masivos de comunicación, producen connotaciones cristalizadas y ampliamente compartidas dentro de una sociedad gracias a su inscripción en una cierta trama de arraigo cultural e histórico, ya sea por su articulación con un estado de los imaginarios o de cierta opinión pública, o por obra de la repetición constante. El repertorio iconográfico de una cultura tiene fundamentos históricos e ideológicos. La irrupción de los medios de comunicación masiva ha intervenido poderosamente en la difusión y la creación de imágenes fuertemente codificadas en el plano de la connotación. En el caso específico del cine de género, la divulgación de estereotipos visuales da cuenta de la necesidad de presentar tipos humanos de reconocimiento inmediato que ahorren arduas descripciones de la personalidad y de su cualidad como actor social: la imagen puede condensar, a través de determinados connotadores (vestimenta, rasgos faciales, postura, etc.) el perfil social de un personaje, que se inscribe así en el orden de lo connotado. Pero independientemente de la intención comunicativa de su emisor, toda imagen está sometida a lecturas que encuentran su fundamento en el complejo andamiaje de las culturas. En este sentido, el cine, sus géneros (especialmente los más populares) debe ser estudiado según su relación con las tradiciones históricas y culturales, sin perder de vista su relación con lo ideológico, para determinar la percepción social de la actualidad histórica.

Ya que el cine es un medio audiovisual, lo iconográfico da vida a las convenciones de la producción genérica y las inviste de su resonancia histórica y cultural. Como afirman Bettendorf y Prestigiacomo, en los géneros fílmicos populares, “muchos íconos responden a modelos prefijados de imaginería visual: el conocimiento acumulativo y la expectativa del público son cruciales para el funcionamiento de esas convenciones icónicas”<sup>25</sup> Pero también, como sostienen Ella Shohat y Robert Stam (Shohat y Stam, 1994), el cine desempeña a su vez “un rol historiográfico y antropológico escribiendo (a través de la cámara) la cultura de *otros*”. Esta crónica y esta antropología de las sociedades aportan también a las posibilidades de establecer mecanismos de control social. Es en este interjuego entre ideología, historia, códigos y convenciones genéricas donde radicaría lo popular de un cine como el de Hollywood. En la mayoría de los films genéricos la iconografía va más allá de la simple imaginería visual: focaliza un amplio espectro de asuntos sociales, culturales y políticos que forman parte de la sociedad que es capaz de reconocerla (Bettendorff y Prestigiacomo: 1997).

---

<sup>25</sup> Bettendorf, E. y Prestigiacomo, R., La ventana discreta. Introducción a la narrativa fílmica, 1997.

Para realizar el análisis de los productos cinematográficos existen también algunos conceptos que necesitan ser definidos teóricamente ya que son los supuestos desde donde parte este trabajo. El primero de ellos es el referido al **género**, que puede entenderse, para Oscar Steimberg,

*“como una serie de textos u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social.”<sup>26</sup>*

Mijael Bajtín (Bajtín, 1982) les adjudicó a los géneros la condición de *horizontes de expectativas*, que no suelen ser universales, sino que a su vez son restricciones culturales que dan cuenta de diferencias entre culturas.

Los géneros deben cumplir con determinadas pautas para ser considerados como géneros y no, por ejemplo, como estilos. Una de las primeras características es que un género puede ser identificado -y diferenciado de otros- por rasgos y factores retóricos, temáticos y enunciativos, es decir, que posee ciertas condiciones de previsibilidad. En primer lugar, habría que entender la *retórica* “no como un ornamento del discurso sino como una dimensión esencial a todo acto de significación, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otro.”<sup>27</sup> Por factor *temático*, habría que entender a

*“aquel que en un texto hace referencia a acciones y situaciones, según esquemas de representabilidad, históricamente elaborados y relacionados, previos al texto. El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (ver más adelante las diferencias entre tema y motivo en detalle).”<sup>28</sup>*

Por *enunciación*, se entiende al “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional a través de

---

<sup>26</sup> Steimberg, Oscar, *Semiótica de los Medios Masivos*, 1991.

<sup>27</sup> Id.

<sup>28</sup> Id.

dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”<sup>29</sup>. Cabe tener en cuenta que no hay rasgos enunciativos, retóricos o temáticos ni conjuntos de ellos que permitan diferenciar los fenómenos de género de los estilísticos, aunque el “registro de los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos sea imprescindible para determinar los componentes diferenciales de cada género o estilo en particular o sus mutuas interpenetraciones o articulaciones históricas.”<sup>30</sup>

El género debe restringirse,

*“sea en su soporte perceptual (géneros pictóricos o musicales, por ejemplo), sea en su forma de contenido, agregando previsibilidad a su acotación retórica, enunciativa y temática. Aún los transgéneros -que recorren distintos medios o lenguajes, como el cuento popular o la adivinanza- se mantienen dentro de las fronteras de un área de desempeño semiótico (la narración ficcional, el entretenimiento, la prueba).”<sup>31</sup>*

Por su parte, la libertad del relato es restringida por sus exigencias internas, es decir, por su pertenencia a un cierto modelo de escritura, a un género; si el relato perteneciera a otro género, las exigencias serían diferentes.

La vida social de un género supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos, por ejemplo, en el caso de las realizaciones cinematográficas, los textos que desde otros medios definen y preanuncian la ubicación genérica de los productos cinematográficos y guían las formas de su consumo, prioritariamente, el comentario periodístico y la publicidad gráfica. Los fenómenos metadiscursivos del género se registran tanto en la instancia de la producción como en la del reconocimiento lo que implica que deben contener propiedades comunes, haciendo posible el funcionamiento social del “*horizonte de expectativas*”.

Los géneros hacen sistema en sincronía no así los estilos. Desde Aristóteles a nuestros días, la definición de un género pasa por la comparación y la oposición de sus rasgos con los de otro género que pueda confrontarse con él en sus elementos constitutivos y en sus efectos sociales.

---

<sup>29</sup> Id.

<sup>30</sup> Id.

<sup>31</sup> Id.

Entre los géneros se establecen relaciones sistemáticas de primacía, secundaridad o figura-fondo; no así entre los estilos. Además, un género puede también operar como contrarréplica de otros. Un género específico, asentado en un medio o lenguaje (como el policial televisivo), mantiene relaciones con los subgéneros (el policial unitario, por ejemplo) y con los macrogéneros (eventualmente, con la “serie de acción”, también televisiva) o con los transgéneros (como el relato policial, el de terror, etc, no asentado en un medio en particular). Las jerarquías entre géneros elevados y populares, y sus niveles intermedios, se reproducen en cada soporte y sus lenguajes. Como efecto de sus relaciones de primacía, secundaridad, figura-fondo, un género puede convertirse en la dominante de un momento estilístico y cultural.

Por último, es importante decir que un estilo se convierte en género cuando se produce la acotación de su campo de desempeño y la consolidación social de sus dispositivos metadiscursivos. En este punto, es necesario destacar la diferenciación que existe entre Tema y Motivo para completar su definición. Cesare Segre (Segre, 1985) detalla estas nociones en un capítulo especial. De este, se podrían resumir los siguientes puntos, que orientan la identificación de Tema y Motivo en un producto cinematográfico:

- el tema es la materia elaborable (o elaborada) en un discurso.
- la esfera de los motivos es mucho más amplia que la de los temas: los temas son aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario, que entra en convenciones culturales.
- identificar el tema de un texto (o de una película) es un acto eminentemente histórico, puesto que está condicionado, bien por la cultura de quien lo ejecuta, bien por las vicisitudes propias del argumento.
- los motivos serían a los temas lo que las palabras a las frases.
- los motivos serían, o generalizaciones, o situaciones preliminares al desarrollo de las acciones. No están, por lo tanto, en la línea de los acontecimientos, sino en el “fondo”. Hay también una concepción del motivo como germen temático en el sentido de que ciertos motivos no se destacan hasta convertirse en temas, porque se detienen a un estadio evolutivo que se podría llamar el del tipo, por ejemplo, el motivo de la avaricia conduce al tipo de avaro.
- Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes.

- Se llamarán, entonces, temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él. Por el contrario, los motivos son elementos menores, pueden estar presentes en un número elevado, y tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico.
- Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo mientras que los motivos constituyen habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema.
- Los temas, más articulados y reconocibles, pueden funcionar entonces como “tipocadro”, pero los motivos pueden también constituir su propia individualidad mediante su representación dentro del texto.

El segundo concepto importante a definir es **lo verosímil**, y en este sentido, lo primero que hay que destacar es que la propiedad del verosímil es su referencia a lo real. Para su definición, Christian Metz (Metz, 1970) ha trabajado tres nociones:

- 1- Verosímil empleado en su sentido más ingenuo de “conforme a la realidad”. Es decir, habría ciertas acciones ó actitudes *inverosímiles* pues parecen no poder producirse en la realidad.
- 2- Lo verosímil no como una relación con lo real sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública. Es necesario, pues, que el discurso esté en conformidad con otro discurso (anónimo, no personal), y no con su referente.
- 3- Definición que explica el estado del texto no por una referencia a la opinión común, sino a las reglas particulares del género que cultiva.

Actualmente, se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.

El tercer concepto es el de **relato** y para su definición se retoman las consideraciones de Mabel Tassara (Tassara, 1985). Para esta autora, la cantidad de relatos existentes es innumerable por lo que pueden encontrarse en todas las culturas y en todos los tiempos. Es por esto que una parte muy importante de nuestro contacto con los otros se hace a través de relatos. El relato surge con la historia misma de la humanidad. Y puede ser soportado por diferentes materias significantes o incorporado en textos ficcionales de la literatura, el teatro, el cine o la TV. El relato ha recogido y recoge de manera constante relatos que tienen ya una existencia en lo

social a través de las formaciones míticas que imperan en lo cotidiano, a través del relato oral, del cuento popular, a través de las informaciones periodísticas, etc. Estas transposiciones van más allá de la mera incorporación de materiales temáticos.

El relato se ha definido como una sucesión cronológica de acontecimientos integrados en la unidad de una misma acción y articulados según la lógica de las acciones. No obstante, siempre ha contenido componentes descriptivos. Gerard Genette (Genette, 1978) plantea que el relato puro es un imposible en tanto que siempre se filtran en un relato marcas de un narrador, de su posición frente a los hechos, de su modo de ver las cosas, es decir, sus condiciones de producción.

## 5- Metodología

El análisis del producto cinematográfico supone varios pasos o etapas:

a- El primer acercamiento se realiza a través de la ficha técnica, que da los datos del origen y fecha de la producción, dirección, etc, es decir, la información de la procedencia cultural del texto y de su autor. Toda ficha técnica ubica al film en un contexto, construye un marco metacomunicativo de él.

b- Distinguir el tema concreto (ver en el marco teórico “tema” y “motivo”), es decir, la focalización que permite acotar el objeto a estudiar. Aquí se incluye también la ubicación del tema en una serie temática externa -esto es, en las agendas globales y/o sociales contemporáneas- y en una serie temática propia del soporte a analizar. La ubicación implica la interpretación del sentido que el producto que se está analizando cobra en tales series, y de cómo se inserta o rompe con ellas.

c- Ubicar el punto de vista del relato, es decir, identificar la voz del narrador, lo que implica niveles y papeles de esa voz, manejo de la temporalidad del relato, indicaciones de modos del discurso, construcción del suspenso, jerarquización del mundo representado y de los personajes que juegan en él. De esta manera, se conjugan hechos con actores, la distinción de los personajes implicados en la trama, y de los que van a tener a su cargo el desarrollo del conflicto. La caracterización y clasificación de los personajes y su papel en el relato se puede hacer junto con el análisis de su participación en el/los conflictos, la representación de temáticas y de las problemáticas (género, edad, ubicación sociocultural-económica, historia, conexión con otros personajes, niveles de lengua, etc.). El análisis de los personajes no puede hacerse separado del análisis del conflicto en su conjunto, que tiene que ver con el encadenamiento de los hechos, con el espacio y el tiempo representados, las retóricas del género, las estrategias discursivas y las posibilidades del montaje cinematográfico. La idea es distinguir qué imagen se construye sobre la problemática tematizada.

Estas resultan necesarias para iniciar el análisis de un producto cinematográfico. La propuesta de Mabel Tassara (Tassara, 1995), desde una perspectiva semiótica, sirve como guía para profundizar este análisis.

Con esta modalidad de análisis semiótico se pretende caracterizar la forma discursiva conocida como relato, de distinguirla de otras formas que no lo son, de detectar operaciones productoras de sentido que puedan aparecer en ella con la recurrencia suficiente como para que pueda hablarse de una forma narrativa. En el caso del relato cinematográfico (como es el caso de este trabajo), “lo narrativo” aparece multiplicado y complejizado a partir de las diferentes instancias productoras de sentido que pueden delimitar un discurso narrador (es discurso en tanto existe un narrador que relata la historia y frente a él un receptor que la recibe). También es necesario distinguir dos niveles de la historia:

- la lógica de las acciones
- los personajes y sus relaciones

Roland Barthes (Barthes, 1966) propone iniciar el análisis estructural de los relatos a partir de una concepción basada en “niveles de descripción”, entendiendo los niveles como tipos de operaciones de producción de sentido. En este sentido, se distinguen tres niveles: de las funciones, de las acciones y de la narración. Una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido del hecho de que es narrada, confiada a un discurso en el que existe un dador y un destinatario. El sentido no está al final del relato, sino que lo atraviesa: una lectura para ser eficaz debe atravesar “verticalmente” los tres niveles de descripción del relato.

#### a - Nivel de las funciones

Las funciones son unidades narrativas productoras de sentido. Desde este punto de vista no existe nada en el relato que sea disfuncional, ya que cualquier componente del relato produce sentido. Generalmente, en los relatos, más allá de lo anecdótico, que es cambiante, existen caracteres estructurales que son estables (como por ejemplo, funciones como la proposición de una tarea difícil, la realización de la tarea, la persecución del héroe, la aparición del auxiliar o ayudante, el desenmascaramiento de un falso héroe, el reconocimiento del héroe, etc).

Las “unidades narrativas o funciones” son unidades semánticas (de contenido) en el caso de los relatos de control. Son sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas; pueden coincidir ocasionalmente con ellas, pero no sistemáticamente. Barthes afirma que una función puede ser una palabra, una frase, un fragmento de la narración, una interjección, una imagen, un gesto, etc.

Las funciones se pueden distinguir entre las propiamente dichas y los indicios, que pondrían en relación el nivel de las funciones con el nivel de las acciones y el de la narración.

Las funciones pueden ser cardinales (constituyen verdaderas “bisagras” del relato; la acción debe abrir, mantener o cerrar una alternativa consecuente para la continuación de la historia) o catálisis (lleen el espacio narrativo que separa a las funciones “bisagras”; tienen una naturaleza completante).

En cuanto a los indicios, estos también se dividen en dos: los índices o indicios propiamente dichos (que son siempre significados implícitos, implican una actividad de desciframiento) y las informaciones (que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio; que también son siempre datos puros que aportan un conocimiento del hecho e inmediatamente significantes).

En este nivel del análisis pueden aplicarse también las consideraciones de Tsvetan Todorov (Todorov, 1978). Para él, sucesión y transformación serían los dos principios del relato. Según el principio de sucesión, en un relato se podrían encontrar los siguientes cinco momentos:

- 1- Situación de equilibrio del comienzo.
- 2- Degradación de la situación de equilibrio al producirse un conflicto.
- 3- Estado de desequilibrio.
- 4- Proceso de mejoramiento.
- 5- Restablecimiento del equilibrio inicial.

De esta manera, el equilibrio inicial se pierde y se transforma en desequilibrio, para volver en el final a un nuevo equilibrio. Es decir, para Todorov, el cambio gobierna al relato.

Este tipo de transformación en la que un término pasa a su contrario es muy común, sobre todo en relatos propios de géneros tradicionales (por ejemplo, los cuentos populares ó los géneros de la “aventura” en la literatura y el cine). Todorov denomina a esta organización como “mitológica”. Pero también existen otros relatos en los que importa más la percepción o el grado de conocimiento que se tiene de ellos que los acontecimientos en sí, ó su devenir o carácter. A este tipo de organización la llama

“gnoseológica”. Sin embargo, las transformaciones mitológicas y gnoseológicas no refieren a tipos de relato sino que son categorías abstractas que indican tipos de relaciones que pueden aparecer simultáneamente en una misma narración. Las transformaciones, a su vez, pueden tener una potencia formadora, cuando tienen aptitudes para determinar ellas solas una secuencia narrativa (como por ejemplo, obtener algo que se deseaba o descubrir al asesino). Pero también pueden comportarse como una potencia evocadora (por ejemplo, cuando remiten a descripciones sobre los diferentes estados de ánimo de un personaje) cuando no van más allá de una pintura de caracteres, sin incidencia fuerte sobre los hechos que integran el eje de sucesión.

Finalmente, para que el relato constituya su propio orden, Todorov habla de una tercera clase: las transformaciones ideológicas, en el sentido que es un “imperativo ideológico” (una regla lógica interna del relato) lo que organiza los diversos elementos presentes en la narración. Estos tres tipos pueden, y generalmente lo hacen, coexistir entre sí.

El nivel funcional implica la organización de las unidades narrativas: aquí el sentido es, desde el primer momento, el criterio de selección de las unidades. La función es una unidad de contenido: es “lo que quiere decir” un enunciado, lo que lo constituye en una unidad formal, no la forma es que está dicho.

#### b- Nivel de las acciones

En este nivel, los personajes constituyen otro plano de descripción necesario, ya que sin ellos las pequeñas “acciones” narradas dejan de ser inteligibles. Para Roland Barthes (Barthes, 1966), a los personajes se los denomina participantes o actantes (este término tiene mayor extensión, ya que no solo comprende a los seres humanos sino también a los animales, objetos o conceptos) y son definidos en una esfera de acciones poco numerosas, típicas y clasificables, para lo cual se aplica el modelo de A. J. Greimas (Greimas, 1973)

Este modelo propone descubrir en las funciones oposiciones paradigmáticas, lo que permite describir y clasificar los personajes del relato no según lo que son, sino según lo que hacen. Esta descripción está relacionada con tres grandes ejes temáticos que da lugar a tres pares de oposiciones, que conforman una estructura paradigmática:

## ESQUEMA ACTANCIAL

Ejes		Dicotomías
Querer=Deseo/Búsqueda (acción)		* Sujeto/ Objeto
Saber= Comunicación (saber)		* Fuente-Donante/ Destinatario
Poder= Prueba (poder)		* Ayudante/ Opositor
Ayudante→	Sujeto	←Oponente
	↓	
Fuente/ Destinatario———	Objeto→	Destinatario

Es importante señalar que en el nivel funcional es necesario advertir qué tipo de fuerzas encara en cada relato un personaje, lo que determinará necesariamente una “esfera de acciones” propia del mismo.

### c- Nivel de la narración

A este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador los hace conocer al receptor.

Desde el punto de vista semiótico, tanto el narrador como los personajes son construcciones del texto; el autor del relato no puede confundirse con el narrador de ese relato. Los signos del narrador / emisor son inmanentes al relato y, por lo tanto, accesibles al análisis semiológico.

El emisor del relato nunca es definido por sus rasgos psicológicos, sino sólo por las operaciones que articulan el discurso. Los signos del narrador aparecen a primera vista más visibles y más numerosos que los signos del receptor.

El nivel narracional está constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que restringen el funcionamiento y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario. Estos incluyen: las normas para contar un cuento, los modos de intervención del narrador, la codificación de los comienzos y los finales de los relatos, la definición de los diferentes estilos de representación, el estudio de los “puntos de vista”, etc. Todos los elementos del nivel narracional tienen la función de exponer el relato.

Roland Barthes (Barthes, 1966) afirma que la narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la utiliza. Más allá del relato aparecen otras series de la cultura que refieren a lo estético, lo económico, lo religioso, lo social, etc, que ya no son el relato; sin embargo, a partir de fenómenos de intertextualidad pueden encontrarse sus huellas en él. A partir de esas huellas el análisis semiótico puede dar cuenta de otros discursos externos al relato que pertenecen a esas otras series de la cultura. Es así como la sociedad, la cultura o el mundo “entran” en el relato. Y es por estos, que el análisis cultural y comunicacional (ver más abajo) es pertinente en este punto del trabajo.

Retomando nuevamente a Tzvetan Todorov (Todorov, 1978), hay que intentar una aproximación a lo que estamos llamando nivel narracional considerando:

a- Los aspectos del relato o las “miradas” del relato: refieren a diferentes tipos de percepción posible en el relato: el aspecto o mirada refleja la relación entre el personaje y el narrador. Esta percepción interna presenta tres modalidades principales:

*Narrador > Personaje (visión “por detrás”)*

El narrador sabe más que el personaje y esta superioridad puede manifestarse ya en el conocimiento de los deseos secretos de un personaje (que este mismo ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes, ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje,

*Narrador = Personaje (visión “con”)*

En este caso el narrador conoce tanto como los personajes, las explicaciones a los fenómenos las va encontrando junto con los personajes.

*Narrador < Personaje (visión “desde fuera”)*

El narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, se oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia.

El estudio de los puntos de vista deviene en uno de los puntos más complejos del análisis semiótico cuando se trata de textos que manejan diversas materias significantes. Los casos de máxima dificultad se producen en el caso de los lenguajes audiovisuales (objeto de estudio de este trabajo). Considerar los puntos de vista en un relato televisivo o cinematográfico implica, por ejemplo, tener en cuenta no sólo quien narra o quien mira, sino también los ángulos de toma determinados por

la posición y los movimientos de cámara, la construcción del espacio de la acción y la ubicación de los personajes y los objetos en él, la construcción del espacio off, etc.

#### b- Los modos del relato

Los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos expone la historia, cómo nos la presenta. Gerard Genette (Genette, 1978) retoma como dos modos principales la representación y la narración, es decir, discurso e historia. La narración como modo en que el narrador es un testigo que relata los hechos y cuyas reglas son las del género histórico. La representación como modo en que la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos, donde el relato está contenido en las réplicas de los personajes y cuyas reglas son las del drama.

#### c- El tiempo del relato

Se plantea aquí una diferencia entre el tiempo del discurso y la temporalidad de la historia. Su duración no tiene por que coincidir y habitualmente no lo hace.

El tiempo del discurso es un tiempo lineal; en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, pero el discurso deben ponerlos obligatoriamente uno tras otro.

En el orden de sucesión importa que dos acontecimientos o acciones, al combinarse, den juntos una nueva correlación dinámica que está enteramente definida por el orden y la disposición de estos acontecimientos. La articulación del relato está determinada, en parte, por operaciones de orden retórico.

Este es el modelo de análisis semiótico de los relatos planteado por Mabel Tassara. Pero además de este, es importante analizar también, desde una perspectiva comunicacional y cultural, la vinculación entre el discurso y el contexto social.

El análisis comunicacional y cultural se propone el abordaje de los fenómenos y problemáticas de la sociocultura contemporánea. En el caso específico de los medios de comunicación masiva, como el cine, el objeto de este análisis es la construcción y la significación que estos productos hacen -con los recursos y retóricas que les son propias- de una problemática vigente en la sociedad (Martini, 1998). El análisis cultural de las producciones cinematográficas implica de qué manera media el cine – entendiendo esta mediación en el sentido propuesto por Jesús Martín Barbero, oportunamente mencionado- a realidad y qué significados propone de los diferentes

conflictos en el mundo actual, inmerso en un complejo entramado de transformaciones socioculturales y económicas. Cuando un film construye posibles significados de un fenómeno o conflicto sociocultural inserto en las agendas sociales globales contemporáneas (y aquí se incluye necesariamente el plano político), lo hace, generalmente, a través de una historia individual o grupal, la de un personaje o la de un grupo de personajes que enfrentan una realidad determinada. Se trata, pues, de rastrear las construcciones realizadas sobre diversas problemáticas. En este contexto, resulta también importante pensar en los lugares comunes de los discursos y los lugares específicos de los campos discursivos asociados con las prácticas sociales, que en general constituyen categorías de argumentación.

Por último, otra cuestión a tener en cuenta en el análisis es el concepto de figuración. Para Oscar Traversa (Traversa, 1997) esta definición encierra los modos de semiotización de una entidad identificable. La figuración es un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organización de esos textos.

Del texto, se recorta un resultado (una figura) a través del que damos cuenta del proceso por el que se construye la figuración. Tal proceso, por la naturaleza del discurso en que se encarna (mediático, persuasivo, múltiplemente conectado), no encuentra explicación posible para sus accidentes semióticos en la sincronía; su figuración es sólo abarcable en la serie.

La figuración incluye una alteración en el relato: de la mostración de la carencia se pasa a la mostración del resultado, sea como efecto de un proceso o como fruto de una oposición. El cumplimiento de este curso se hace gracias a una mediatización de los componentes: la ilustración limitada a rasgos propios del universo gráfico autóctono se abre sobre una variedad de recursos que juegan con los lenguajes de la historieta y el cine, por medio de heterogéneas remisiones. Estas remisiones no sólo atienden a una cierta identidad de los representados sino que se manifiestan en los modos de representación; el cuerpo se construye por los medios y no como una presunta semejanza a algún modelo preexistente en el mundo.

En otras palabras: la figura es lo que se ve recortado sobre la estructura del texto (ejemplo: el héroe; lo reconozco y se repite en otros textos). Mientras que la figuración es el modo en que ese héroe es construido.

### ***Corpus de estudio***

En cuanto al corpus central de películas analizadas, este fue seleccionado de acuerdo al género de pertenencia, año de producción y la representación del otro como enemigo. Todas las películas son de la década de 1990, el “otro” es representado en la figura de terroristas árabes que amenazan Norteamérica, y todas pertenecen al denominado género de acción. Sobre este género se puede afirmar que la violencia es la nota dominante, cuyo ritmo compulsivo marca de forma indeleble los códigos narrativos universalizados por el cine de Hollywood. Se puede agregar que el género del cine de acción se caracteriza por un relato esquemático, protagonizado por personajes arquetípicos y por la abundancia de secuencias donde prima el dinamismo -persecuciones, huidas, carreras y combates- y el enfrentamiento espectacular a través de luchas cuerpo a cuerpo y con máquinas, tiroteos, explosiones, incendios, etc.

Las películas que componen este corpus fueron seleccionadas por pertenecer a un género, como el de acción, y por ser contemporáneas entre sí, es decir, por su coherencia y heterogeneidad como objetos de estudio y análisis, a los fines prácticos de este trabajo. De cualquier manera, no son las únicas y exclusivas películas que podrían resultar pertinentes para este análisis. Su elección está supeditada a su género, década de producción, origen y porque cada una de ellas presenta un tratamiento particular y diferencial sobre los conflictos planteados en diferentes momentos políticos y sobre un “Otro” común, los árabes. Las fichas técnicas, son las siguientes:

#### ***Comando Tiburón (Navy Seals)***

Protagonizada por Charlie Sheen

Dirigida por Lewis Teague

Orion, Estados Unidos, 1990.

#### ***Mentiras Verdaderas (True Lies)***

Protagonizada por Arnold Schwarzenegger y Jamie Lee Curtis

Dirigida por James Cameron

Lightstorm Entertainment Inc., Estados Unidos, 1994

#### ***Contra el enemigo (The siege)***

Protagonizada por Denzel Washington, Annette Bening y Bruce Willis  
Dirigida por Edward Zwick  
Twentieth Century Fox, Estados Unidos, 1999.

Además, se seleccionó un corpus de películas testigo -que funcionan como corpus de control- con los mismos criterios que el corpus central: son de la década de 1990 y los árabes son el “otro” representado como enemigo, aunque pertenecen a géneros diferentes. Una es un drama y la otra es una comedia con tintes de humor negro, ironía y sátira. Sobre el género dramático, se puede sostener que está caracterizado en películas que abordan conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas. Son historias que tratan las cuestiones decisivas en la vida, como el amor, los celos, el desamor, la necesidad de cariño, la experiencia de paternidad o maternidad, el dolor, etc. Generalmente, aborda temas intemporales a través de personajes que mantienen relaciones afectivas y donde la representación de los sentimientos y conflictos busca la mayor empatía con el espectador. Por su parte, la comedia pretende divertir o hacer reír al espectador mediante una trama con enredos y conflictos diversos, personajes singulares, diálogos ingeniosos y finales complacientes. El tratamiento suele ser amable y optimista. Cuando el humor está mitigado por conflictos con tratamiento realista se suele hablar de comedia dramática. En el caso del film seleccionado para el corpus, podría encuadrarse dentro de la categoría de humor negro con hechos o sucesos llenos de ironía, desesperación y tensión.

Las películas que constituyen este corpus testigo son:

***No me iré sin mi hija*** (*Not without my daughter*)

Protagonizada por Sally Field  
Dirigida por Brian Gilbert  
Pathe Entertainment, Estados Unidos, 1991.

***Tres Reyes*** (*Three Kings*)

Protagonizada por George Clooney, Mark Wahlberg y Ice Cube  
Dirigida por David O. Russell  
Warner Bros., Estados Unidos, 1999.

## **6- Etapas de la investigación y planificación**

Las etapas a cumplir se sintetizan en:

- a- Establecimiento de los objetivos de la investigación.
- b- Construcción, relevamiento, selección del corpus de análisis.
- c- Relevamiento de documentación y bibliografía sobre la imagen, la construcción cinematográfica, el cine de Hollywood, las retóricas del discurso cinematográfico, teoría de los géneros, relatos de control, hegemonía e ideología, etc, es decir, todo aquel material teórico pertinente al objeto de estudio y a los objetivos de este trabajo.
- d- Análisis de los productos cinematográficos desde la semiótica y una perspectiva cultural y comunicacional (estudio de las formas de construcción y comunicación del sentido). Para ello, se realiza una descripción, comparación, clasificación e interpretación de los sentidos construidos en los textos cinematográficos que constituyen el corpus.
- e- Elaboración de conclusiones que, como en todo análisis cualitativo, no pretende la generalización de la ley sino la interpretación de un fenómeno determinado.

## 7 - Análisis de películas

### Mentiras Verdaderas (True Lies)

#### Ficha Técnica:

**Título original:** True Lies

**Título en castellano:** Mentiras verdaderas

**Año de realización:** 1994

**Escrita y dirigida por** James Cameron

**Sinopsis:** Para su familia, Harry Tasker es solamente un vendedor de computadoras, pero en realidad se trata de un agente de inteligencia del gobierno norteamericano, cuyo objetivo en esta historia es detener a un grupo de terroristas árabes, quienes quieren detonar en Estados Unidos bombas nucleares robadas. La faceta de la vida de Tasker como vendedor es aburrida y predecible, por lo que su mujer busca algún tipo de emoción fuera del hogar, lo que lleva a que las dos vidas de Tasker (la profesional y la privada) lleguen a conectarse.

#### **Comentario sobre la película**

“Mentiras verdaderas” es un film del género acción (ver definición en marco teórico) con ribetes de comedia casi grotesca, por lo que las situaciones presentadas están exageradas al máximo. Como cualquier film de este género, el “horizonte de expectativas” de esta película se cumple a la perfección: es decir, si bien los hechos que acontecen no son verosímiles en un ámbito real, sí responden a lo que se espera de una película de este tipo, a saber, conflicto y lucha entre “buenos” y “malos”, explosiones espectaculares, gran número de muertos, final óptimo para los “buenos” de la historia, con una buena dosis de humor en las situaciones y diálogos.

El relato de “Mentiras Verdaderas” se divide en tres grandes unidades. La primera es la que se relaciona con la presentación de Harry Tasker como agente de inteligencia, cómo es su actividad, sus características y la aparición de la amenaza árabe. La segunda tiene que ver con Helen (su esposa), la aparición de un tercero en discordia y la reacción de cada uno de los protagonistas. En la tercera unidad, se unen ambos conflictos, alcanzan su máximo pico de tensión, se produce su resolución y un nuevo estado de equilibrio (ver el desarrollo detallado de la historia en el Anexo).

Los personajes principales de la película ( y sus actores estelares son):

Harry Tasker (interpretado por Arnold Schwarzenegger): es el héroe de la historia. Se trata de un agente de una unidad antiterrorista con gran destreza, hábil en todas las formas de inteligencia internacional, recursos físicos y técnicos. Con gran valor y coraje, desempeña misiones en soledad, con pocos recursos salvo su destreza y fuerza personal. Nada, corre, pelea y escapa indemne a cualquier situación por más violenta e inverosímil que sea. Mantiene una doble vida, ya que es un agente de inteligencia del gobierno que le oculta su actividad a su esposa e hija haciéndose pasar por un vendedor de insumos de computación. Sus objetivos, en este relato, son dos: recuperar las bombas robadas por el grupo terrorista Cruzada Carmesí, y recuperar a su esposa, quien desencantada de su matrimonio, comienza a tener un affaire. En todos los enfrentamientos sale victorioso. Se caracteriza por dejar todo destrozado, pero pareciera que a más fuerza o violencia mayor heroísmo. Se disculpa permanentemente cuando el daño es a civiles. En este caso, no es quien inicia el conflicto pero se ve obligado a resolverlo.

Helen Tasker (interpretada por Jamie Lee Curtis): es la esposa de Harry. Está comenzando un romance con, sin saberlo, un farsante, cansada y aburrida de la vida rutinaria. Al comienzo de la película, es una oficinista, formal, seria, tradicional (por la ropa que usa o la manera de maquillarse y peinarse). Mantiene una especie de affaire con Simon, un hombre al que encuentra atractivo por el tipo de trabajo que dice tener (que es el mismo que el de su marido, aunque no lo sabe). Se siente abandonada por Tasker, aunque después recomponen la relación. A la inversa de Simon, cuando es apresada junto a él asume una actitud mucho más valiente y a la defensiva. También demuestra agallas cuando escapa con Tasker y hasta logra convertirse en su compañera de acción al final.

Dana Tasker (interpretada por Eliza Dushku): es la hija del matrimonio. Adolescente, nada parece interesarle, aunque se sorprende cuando ve a su padre en acción. Es un personaje poco desarrollado.

Albert Gibson (interpretado por Tom Arnold): es el compañero, el apoyo logístico de Tasker en las operaciones pero además es quien lo cubre con su familia cuando se le complica con alguna tarea y no puede llegar a casa a tiempo. Además, este personaje cumpliría la función del bufón ya que le suceden las cosas más graciosas

e inverosímiles del relato.

Juno Skinner (interpretada por Tia Carrere): atractiva, se dedica al arte y las antigüedades, le interesa el dinero ante todo. Colabora con los terroristas porque un millonario le pagó dos millones de dólares para que lo haga. Ella hasta permite que uno de los terroristas la abofetee y exclama: "Menos mal que me estás pagando mucho dinero". Es claramente una mercenaria.

Terroristas: el único que asume una identidad dentro de este grupo, es decir, que tiene nombre y presencia a lo largo del film, es el líder. Se llama Salim Abu Aziz (interpretado por Art Malik), es un extremista fanático que pone bombas en autos y fundador de la "Cruzada Carmesí", que no responde a otros grupos (es decir, que trabajan en solitario).

El resto de los terroristas son representados solamente como miembros del grupo, sin destacar otros atributos ni identidades, exceptuando las características físicas que comparten y su procedencia árabe, como si estas cualidades se repitieran automáticamente en toda la comunidad: piel oscura, pelo negro, ojos oscuros, nariz aguileña.

Pero además son representados en general como brutos, salvajes, poco hábiles en el manejo de armamento u operaciones especiales, poco civilizados. Son el opuesto al héroe, Tasker.

Entre otras, las acciones que realizan, y que ejemplifican lo antedicho, son:

- capturan a Tasker y su mujer
- roban las bombas nucleares y las esconden en territorio americano.
- uno de ellos, intenta matar al compañero de Tasker y le dispara una torrencial lluvia de balas pero el compañero se esconde en un poste de luz y todas las balas pegan en éste, pero ninguna en él (lo que demostraría incapacidad para manejar el arma)
- Aziz ingresa al Marriott Hotel en una moto, causando daños materiales y tomando rehenes.
- cometen errores permanentemente: cuando disparan un cañón (manual) lo hacen al revés y se hieren a sí mismos; cuando están grabando su amenaza, la cámara se queda sin batería y deben comenzar de nuevo, etc.

Simon (interpretado por Bill Paxton): juega al misterioso haciéndose pasar por un agente secreto con misiones peligrosas y actitudes heroicas. Pero en realidad, es un

farsante, ni siquiera el auto que maneja es de él, sino de la agencia de autos en la que trabaja como vendedor. También es un cobarde, lo demuestra cuando es apresado junto con Helen. Es también un personaje distinto a Tasker, no por ser su opuesto como el líder terrorista, sino por ser lo inverso a él: no es espía pero se hace pasar por uno, mientras que Tasker lo es pero lo disimula; Tasker es un héroe, no tiene miedo a nada, enfrenta todos los peligros. Simon es un cobarde pero se hace pasar por valiente. Y Helen se siente atraída a él por lo que él dice que es.

### **Análisis semiótico del relato**

#### **Nivel funcional: unidades narrativas productoras de sentido**

Las funciones en la historia de “Mentiras verdaderas” se corresponden con las dos historias de este relato, a saber: una relacionada con los terroristas, marcada por:

- la desaparición de cuatro armas nucleares;
- la confirmación de que esas armas están en poder del grupo terrorista “Cruzada Carmesí”;
- la amenaza al pueblo norteamericano.

La otra historia es la vinculada al affaire de Helen Tasker con Simon en la que se destaca:

- el descubrimiento por parte de Tasker del romance de su mujer;
- la sensación de pérdida, frustración y desorientación de Tasker.

En ambas historias, el objetivo de Harry Tasker es la *recuperación* de los “objetos” perdidos: por un lado, recuperar las armas y detener la amenaza; por el otro, recuperar a Helen, su esposa, a punto de caer en manos de un farsante por culpa de la monotonía.

Estas historias se van presentando en el relato en forma paralela. En un principio no tienen nada en común entre sí, pero siendo Tasker el hilo conductor del relato, quedan vinculadas al final. La secuencia en que son presentadas las historias es lineal: abre el relato el conflicto con los terroristas; éste desarrollo queda interrumpido ya que toma preponderancia la historia del affaire de Helen, hasta vincularse ambas historias y darle un cierre conjunto al final.

Se destaca en estos relatos, no solo el carácter de protagonista principal de Tasker,

sino también la importancia de los conceptos de “perdida y recuperación” y cómo se detienen las amenazas presentadas en el relato (los terroristas y Simon). En ambos casos, se utilizan recursos poco ortodoxos y violentos.

Como en casi todas las películas de héroes y villanos, el personaje del héroe no es el generador del conflicto pero sí aquel que debe encontrarle una resolución, y el caso de Harry Tasker no es la excepción. Para resolver el conflicto Tasker cuenta con sus conocimientos, habilidades tácticas y técnicas, además de destreza y fuerza física. Tasker es también un héroe anónimo, ya que pocas personas saben todo aquello que logra o, mejor dicho, todas las amenazas que detiene. El no se queja, su motivación es hacer justicia y no el reconocimiento. Nada parece afectarlo hasta que se involucra a su familia.

Los “villanos”, el grupo terrorista y su líder, son representados colectivamente, responden a razones fundamentalistas radicales, poseen ciertos atributos físicos que comparten entre ellos, son asesinos, maleducados, brutos y primitivos (en cuanto a habilidades). Son los que causan el conflicto y motivan al héroe a solucionarlo.

Dentro del nivel funcional se pueden detallar dos tipos de funciones específicas: la cardinal y la catálisis.

Función cardinal (bisagra): en este relato son principalmente dos: el robo y pérdida de las armas nucleares a manos del grupo terrorista y la sensación de pérdida de Tasker cuando se entera que su mujer puede tener un romance con otro hombre. En ambos casos, el objetivo es recuperar a ambos “objetos”. Otra función que recorre todo el relato es la que refiere a las identidades ocultas, a las apariencias, a los personajes que parecen una cosa y terminan siendo otra, o su contrario. Tanto el papel del héroe, como el de los “villanos”, así como el de los “objetos”, son funciones, ya que se tratan de caracteres de estructura estable (ver descripción de los actantes en “Nivel de las acciones”). Ambas historias están relacionadas al Otro: el Otro como el grupo terrorista amenazante y el falso Otro (Simon, el vendedor de autos).

Función catálisis (naturaleza completante): son todos aquellos momentos de humor, comedia o sátira, principalmente, descriptos en el texto. Además de tratarse de un film de acción (por lo que vemos situaciones violentas inverosímiles, conflicto y lucha entre los “buenos” y los “malos”, explosiones espectaculares, gran número de muertos, pero con un final feliz), se trata además de una comedia de enredos (los

equivocos suceden a lo largo de toda la película, y hasta son parte fundamental de la narración) con elementos de sátira o parodia a los propios films de acción (por eso se observan situaciones humorísticas en momentos de mucha tensión) y se recrean entonces escenas que pueden parecer exageradas e inverosímiles en otro contexto (los géneros indicados fueron detallados en el marco teórico del presente trabajo). Como ejemplo de estas escenas, se pueden citar tres momentos en la película:

- cuando un terrorista tira una lluvia de balas y todas pegan en un poste de luz y ni una siquiera roza el cuerpo de Albert (el compañero de Tasker) .
- cuando Tasker reta a un caballo en el que iba montado por negarse a saltar de un techo a otro.
- cuando el líder árabe graba el discurso de su amenaza y la cámara se queda sin batería.

Indicios: son todos los significados implícitos, es decir los discursos que podrían desprenderse de este relato. Por ejemplo, el relato que hace referencia a la amenaza externa (los terroristas son extranjeros), a la procedencia de esta amenaza (los terroristas son árabes, y uno de los personajes cataloga a los países Irán e Irak como “no populares”). Aparece también el discurso del héroe (encarnado en la figura de Harry Tasker), que no es un héroe común (es decir, no es un ciudadano como cualquiera expuesto a una situación de excepción), sino que se trata de un especialista que cuenta con los conocimientos, herramientas y agallas para enfrentar la amenaza y terminar con ella. Está también presente el discurso del matrimonio dedicado y fiel (uno de los problemas de los personajes principales es precisamente la apatía, la rutina, la poca dedicación que le brindan a su relación Harry y Helen Tasker) logrando este ideal al finalizar la película. Por último, otro discurso presente, es el de la honestidad, que se desprende desde el título de la película “Mentiras verdaderas” y recorre toda la historia: la confusión de identidades, la presentación incorrecta de los personajes, etc, todas situaciones que quedan develadas al final de la historia. Del cierre de esta narración se desprende que este juego y camuflaje de identidades queda terminado definitivamente.

Informaciones: en esta película no se explicitan muchos detalles en cuanto al momento y lugar en que sucede la acción. Podría decirse que este relato es atemporal y contemporáneo por lo que su desarrollo estaría dentro del contexto de cualquier momento. La historia es siempre en tiempo presente y lineal. El relato es progresivo y no hay flash-backs ni proyecciones a futuro. Tampoco hay demasiadas referencias a ubicaciones geográficas. Se sobreentiende que gran parte de los

hechos suceden en EE.UU pero no hay especificaciones sobre ciudades. Las únicas referencias que se proveen hablan de Suiza (al inicio de la película, en una operación encubierta); los Cayos de Florida (donde los terroristas esconden las bombas) y Miami (las escenas de resolución). Si bien el acento de Harry Tasker no corresponde a una persona nacida en EE.UU (de hecho el actor que lo interpreta es austriaco), por su nombre, estilo de vida, trabajo, etc, se deduce que es norteamericano. En el caso de los terroristas, si bien tampoco se indica procedencia, por el nombre de su líder (Salim Abu Aziz) y por las características físicas del grupo (descriptas anteriormente), parecen ser árabes, oriundos de Medio Oriente.

Acontecimientos del relato: en este relato, los acontecimientos (es decir, las situaciones que llevan a que el relato pase de un estado de normalidad, a una situación de degradación y después consiga un reestablecimiento) se producen en las dos historias ya mencionadas.

En el caso de la primer historia, la que trata la amenaza terrorista, el estado de normalidad se destaca al inicio, cuando Harry Tasker es un espía que investiga las actividades de los grupos terroristas y encara misiones peligrosas. La degradación se produce cuando un grupo terrorista amenaza con detonar bombas nucleares robadas en ciudades norteamericanas y, además, ponen en peligro a la familia de Tasker. El restablecimiento de la situación se produce cuando Tasker acaba con el grupo terrorista, detiene la amenaza de las bombas y recupera su familia sana y salva.

En el caso del segundo relato, la situación normal (al menos en esta historia) se caracteriza por la doble vida que lleva Harry Tasker: rutinaria y muy tranquila con su familia y de mucha adrenalina y emoción en su trabajo debido a que es un espía, actividad que oculta a sus allegados. La degradación se produce cuando su mujer, Helen, cansada de la rutina y la falta de emociones por su aburrida vida, parece inclinarse a iniciar un romance con un misterioso hombre que le ofrece aventura y acción, y Tasker se entera. El restablecimiento de la normalidad se produce cuando Tasker confirma que su mujer no fue infiel, Helen descubre que Tasker es un espía, y accede a ser su compañera de operaciones, agregándole a su vida la emoción deseada.

Se pueden encontrar también algunas de las transformaciones de las que habla Todorov (ver Marco Teórico), que también ordenan el relato. El cambio de Helen Tasker de aburrida oficinista y ama de casa a intrépida espía compañera de su

esposo podría interpretarse como una transformación de tipo mitológica (en la que un término pasa a su contrario). El impulso de Tasker para acabar con la amenaza terrorista, encontrar las armas nucleares ó recuperar a su esposa puede encuadrarse dentro del tipo gnoseológico.

#### Nivel de las Acciones:

El esquema actancial propuesto oportunamente, puede ser utilizado para las dos historias que recorren esta película.

El rol que juega cada uno de los actantes en la historia que cuenta la amenaza de bombas nucleares, es el siguiente:

- Harry Tasker es el sujeto.
- Los objetos del sujeto Tasker son las bombas nucleares y la amenaza que representan (las promotoras de su acción) , en pos de reestablecer la armonía y terminar con la amenaza.
- El ayudante es su compañero.
- Los oponentes son los miembros del grupo terrorista y lógicamente su líder.
- El actante que representa el saber sería la propia condición de héroe de Tasker, que conlleva hacer el bien y acabar con el mal.

El esquema actancial de la historia que cuenta el romance de Helen Tasker se compone de la siguiente manera:

- El sujeto es Harry Tasker.
- El compañero, es su ayudante.
- El oponente es Simon (el farsante vendedor de autos)
- Su objeto es no perder a su esposa, recuperar su motivación, evitar que Helen se involucre con un tercero.
- La propia condición de Tasker como esposo, amante de su esposa e hija, que busca su felicidad, es también actante en esta historia, al igual que lo que Tasker quiere recuperar con estas acciones es su matrimonio y su estabilidad en familia.

#### Nivel de la Narración:

La película responde a todas las características propias de su género, el de acción. Sobre este se puede afirmar que la violencia es la nota dominante, se caracteriza por un relato esquemático, protagonizado por personajes arquetípicos y por la abundancia de secuencias donde prima el dinamismo -persecuciones, huidas, carreras y combates- y el enfrentamiento espectacular a través de luchas cuerpo a cuerpo y con máquinas, tiroteos, explosiones, incendios, etc.

El narrador de esta historia es omnisciente, es decir, está presente pero no puede ser identificado. Sin embargo, sabe más que los personajes (por ejemplo, sus verdaderas identidades y/o actividades) y hace cómplice de su saber al espectador. Eso no quita que se sucedan situaciones en que el narrador sabe más que los personajes y el propio espectador, lo que produce “juegos de sorpresa”, que hacen a la película más dinámica. Esto se refiere al juego de las identidades: por ejemplo, la escena que muestra a Juno Skinner en el museo con un grupo de trabajadores, que después resultan ser terroristas. En un primer momento, el espectador no sabe quienes son aunque después queda develada su verdadera identidad. Todo el juego de las identidades ocultas produce desequilibrios en el relato (por ejemplo, Helen Tasker cree que Simon es un espía y eso la seduce) y la develación de estas identidades hacen que los hechos vuelvan a la normalidad aunque en una nueva situación de equilibrio (la identidad de Tasker es develada a su familia, y su mujer se vuelve su compañera de tareas). También se presentan elementos de comedia y parodia / sátira que alivianan el relato, le quitan dramatismo y lo hacen más ameno, entretenido y pasatista (ver algunos ejemplos en el nivel funcional del presente).

Dentro de la historia, no aparecen explícitamente las figuras del narrador y destinatario. Si bien el relato se cuenta como si mantuvieran cierta distancia, hay una intencionalidad en la construcción de los personajes (por ejemplo, héroes vs. villanos), de las situaciones y de los hechos, que denota mayor simpatía hacia unos (Tasker y compañía) y no hacia los terroristas. El destinatario es el público espectador de la película que se supone de 18 a 35 años, de ambos sexos, occidental y seguidor de las películas de acción.

Los discursos externos que entran en el relato son de carácter geopolítico. El film transcurre mayormente en EE.UU, donde los terroristas se infiltran, logran esconder las bombas atómicas e instalan la amenaza. El reclamo de los terroristas es que las tropas norteamericanas abandonen la zona del Golfo Pérsico, donde se instalaron, en la realidad, después de la Guerra del Golfo de 1991. La película data de 1994,

tres años después. También se podría ubicar esta época como el momento bisagra en que cambió la visión norteamericana sobre los rusos como enemigos (después de la caída del Muro de Berlín, que marcó el fin de la Guerra Fría) y se instaló la imagen de los árabes como potencial amenaza. Este “imperativo ideológico” organiza los elementos presentes en la narración de la manera en la que Todorov describe a las transformaciones ideológicas.

El modo del relato es la representación, es decir, que la historia se desarrolla ante los ojos del espectador y está contenida, en su mayoría, en las réplicas de los personajes.

El tiempo del discurso es el presente y el tiempo de relato es lineal, es decir, es una cronología de hechos donde primero se realiza la presentación de los personajes, aparece el conflicto, su desarrollo, resolución y desenlace, y cierre. El relato comienza con una secuencia donde se ve a Tasker en acción en una exitosa misión (donde demuestra, al inicio de la película, todas sus habilidades) y cierra también con Tasker, después de haber desarticulado a la unidad terrorista y su amenaza, disfrutando de un baile junto a su esposa, en una misión.

En cuanto a los diálogos y expresiones, algunos caben destacarse:

- cuando finalmente la esposa de Tasker descubre que su marido es un agente secreto, le pregunta a este: “Has matado a alguien?”, Tasker responde: “Sí, pero eran todos malos”.
- uno de los intentos para atrapar a los terroristas sucede por la noche a lo que Tasker reacciona con la frase “ese es el problema con los terroristas. No toman en cuenta los horarios de la gente”.
- la traducción de Tasker de la amenaza que los terroristas filman para enviar al gobierno americano, se reduce a un mero “bla, bla, bla”, expresión que suele utilizarse cuando se quiere indicar que un discurso no merece ser tenido en cuenta, o que no reviste importancia.
- Juno Skinner dice sobre los países Irán-Irak: “no son los lugares más populares últimamente”, aludiendo a una particular situación política de estos tiempos.
- cuando se enteran de la posible infidelidad de Helen, Albert le dice a Tasker: “Qué esperabas? Es una mujer y tu nunca estás en casa, atrapemos terroristas, les damos una zurra, te sentirás mejor”.

## **Contra el enemigo (The siege)**

### **Ficha Técnica:**

**Título original:** The siege

**Título en castellano:** Contra el enemigo

**Año de realización:** 1998

**Dirigida por:** Edward Zwick

**Sinopsis:** Después del secuestro clandestino, por parte del ejército de los Estados Unidos, de un líder islámico religioso, la ciudad de Nueva York se convierte en el objetivo de una escalada de ataques terroristas. Anthony Hubbard, jefe de la unidad de inteligencia del FBI, lidera junto a Elise Kraft, una agente de la CIA, un operativo para encontrar a las células terroristas responsables de los atentados. Mientras estos continúan, el gobierno de los Estados Unidos responde declarando la Ley Marcial y enviando tropas norteamericanas, comandadas por el General Deveraux, a las calles de la ciudad de Nueva York.

### **Comentario sobre la película**

“Contra el enemigo” es una película del género dramático ya que aborda un conflicto social con talante y resolución realista. Como relato cinematográfico es bastante pretencioso, ya que comienza como un thriller político que promete tratar profundamente una problemática actual, y termina de una manera unidimensional, con la confrontación de dos personas midiendo fuerzas, y resolviendo de manera superficial el conflicto planteado.

En el momento de su estreno “Contra el enemigo” fue definida como un intento de hacer futurismo, planteando un hipotético escenario de pesadilla con su serie de atentados terroristas en suelo norteamericano. Al momento de su estreno (la película data de 1998) los atentados más significativos cometidos en suelo norteamericano fueron la explosión de una bomba en el subsuelo de World Trade Center (atribuido a grupos fundamentalistas árabes) y el de la ciudad de Oklahoma (en manos de un integrante de una milicia de ultraderecha norteamericana). La idea de una serie de atentados terroristas significativos, causando daños de todo tipo (en vidas humanas, pérdidas materiales y emocionales, daños sociales, etc) se planteaba como “una

ficción de Hollywood”. Todo eso cambió después del 11 de septiembre de 2001. Y por eso es que mucho se habla de “Contra el enemigo” como una “premonición”, como un adelanto de lo que sucedió en la realidad: atentados terroristas de gran magnitud en territorio norteamericano.

Por la manera en la que está editada, por la referencia al atentado de Dhahran (que efectivamente sucedió en 1996), por la inclusión de declaraciones de Bill Clinton, de imágenes de noticieros de televisión y de comentarios de periodistas, la película le da realismo y veracidad a su historia. Es decir, que todo lo que sucede en esta trama, si bien es una ficción y se plantea, entonces, en un plano hipotético, es verosímil.

Al igual que en las clásicas películas de acción, el eterno conflicto entre el bien y el mal, entre nosotros vs. ellos se repite. Pero a diferencias de estas, la cuestión no es tan lineal ni absoluta. Esta claro el nosotros (norteamericanos) y el ellos (terroristas árabes), pero aparecen matices importantes de destacar: dentro del “nosotros”, existen algunos muy buenos (como el personaje de Denzel Washington) y otros tan fanáticos como “ellos” (el General Deveraux, interpretado por Bruce Willis). Dentro de “ellos”, las cosas tampoco son tan definidos: “ellos” ahora son los enemigos, pero oportunamente fueron aliados, trabajaron codo a codo con “nosotros” y hasta fueron entrenados por estos mismos. Al contrario de las clásicas películas de acción, al final, si bien triunfan los “buenos”, ese triunfo no significa un festejo ni una exaltación del héroe, sino que más bien deja un sabor amargo por lo que la resolución al conflicto ha representado: situaciones violentas, discriminadoras, pérdida de vidas humanas, etc.

En cuanto a los personajes de esta película, los “buenos” están claramente diseñados y presentados, pero ninguno posee las características de clásico héroe de acción. Por su parte, los “malos” están generalizados y presentados de manera ambigua, si bien están presentes son prácticamente invisibles si sobre construcción de personajes hablamos.

Denzel Washington interpreta a Anthony Hubbard, jefe de la unidad anti-terrorista del FBI, oficina de Nueva York. Este personaje no responde a la construcción convencional del héroe clásico. Hubbard no es ni muy musculoso ni muy alto, ni posee enorme musculatura ni gran habilidad y destreza física. Por el contrario, Hubbard es negro (son pocos los héroes del cine norteamericano pertenecientes a

la raza negra) y es más hábil con su inteligencia y deducción que con las armas. Además, Hubbard es respetuoso, defensor de los derechos y libertades de las personas, investigador, analista, curioso. Hubbard es quien finalmente detiene la amenaza de las células terroristas árabes y le pone un freno al fanatismo del Gral. Deveraux.

Tony Shalhoub interpreta a Frank Haddad, colaborador de Hubbard. Haddad es un libanés que hace décadas está radicado en EE.UU con su esposa e hijos. Si bien está adaptado al modo de vida americano, mantiene sus costumbres religiosas. Es fiel y leal a América, al FBI y a Hubbard, hasta el momento en que uno de sus hijos es tratado como sospechoso y retenido en uno de los centros de detención. En ese momento se siente dolido, defraudado por haber puesto en juego su vida por ese país, que ahora lo trata así. Puede decirse que en un determinado momento del relato Haddad es tratado como enemigo.

Annette Bening interpreta a Elise Wright/ Sharon Bridger, el personaje más complejo de la trama por esta doble identidad. Elise es una especialista en Medio Oriente, agente de la CIA, con mas manejo de la información y más contactos de los que realmente declara. Elise se siente culpable por haber entrenado a las células terroristas que ahora atacan su país. A su vez, está involucrada sentimentalmente con y protege a Samir, quien finalmente es uno de los terroristas. Elise se enfrenta a él para detenerlo y arriesga su propia vida.

El General Deveraux, interpretado por Bruce Willis es quien más se acerca al prototipo de héroe de acción (de hecho, el actor que lo interpreta ha hecho varios trabajos con ese rol) aunque finalmente es villanizado por su autoritarismo y fanatismo. Deveraux es un militar de alto rango, duro, entrenado, fuerte, con acceso a mucha información (que oculta), conectado a la Casa Blanca, y protagonista de hechos relevantes (como por ejemplo, el secuestro del sheik). Si bien Deveraux advierte el daño que una intervención militar entre civiles puede causar, una vez en marcha él cumple con lo que cree su deber, pese a todo tipo de excesos (como por ejemplo, torturas y asesinatos). Es así como Deveraux se desenmascara como un tirano con aires de poder.

De manera negativa y estereotipada se definen como enemigos a los árabes, y más específicamente aquellos jóvenes árabes (entre 14 y 30 años, como se define en la película), fanáticos de colocar bombas a costa de dar su vida, fuera de control. Como

la primera definición es muy ambigua (jóvenes árabes) es difícil de localizar en un sector específico a un enemigo de estas características. De manera que podríamos afirmar que al no saber donde está, puede estar en todas partes, es invisible. Además, por la existencia de una numerosa comunidad musulmana en Brooklyn, también podría afirmarse que el enemigo no solo está en todas partes sino que además está cerca nuestro. Dentro del grupo de los villanos, se destacan el sheik y Samir, pero no son muy trabajados a nivel construcción de personalidad. El sheik aparece muy poco (solo al momento del secuestro) al igual que Samir. Sin embargo Samir es primero presentado como un colaborador de Elise, como su fuente, contacto y pareja, y después desenmascara su verdadera identidad resultando ser uno de los terroristas. A diferencia de otras películas, si bien la construcción que se hace del enemigo es estereotipada, los árabes no son ridiculizados, no se ponen en duda sus habilidades y conforman un enemigo difícil de vencer.

### **Análisis semiótico del relato**

#### **Nivel funcional: unidades narrativas productoras de sentido**

El hecho que marca no solo el inicio de este relato, sino también el inicio del conflicto es el secuestro del sheik. Es decir, la respuesta norteamericana al atentado en Dharanh. Eso desencadena la ola de atentados terroristas exigiendo su liberación y todos los hechos concatenados.

También son funciones cardinales, los cuatro atentados sufridos en la ciudad de New York (el atentado falso, el del autobús, el del teatro de Broadway, y el que se logró detener en la escuela); la búsqueda de las células terroristas (búsqueda conjunta, pero no por eso en grupo, de un enemigo bastante oculto); y el pánico y terror que se instala en la ciudad de Nueva York.

Este pánico, este miedo a nuevos ataques y a la posibilidad que el enemigo esté “entre nosotros” desencadena los hechos que son las funciones catálisis de esta historia, que complementan la funciones cardinales (nombradas más arriba). Esto es: la declaración de la Ley Marcial y su intervención militar, la instalación de centros de detención (en la película se menciona que esto no es la primera vez que sucede en territorio americano, ya que con motivo de la Segunda Guerra Mundial, se actuó de la misma manera con los japoneses), y la persecución racial, sustentada en la persecución del perfil del enemigo (un perfil tan ambiguo y genérico, que hasta el hijo

de Frank Haddad –un fiel colaborador del gobierno- es tratado como sospechoso).

El objetivo del héroe de esta historia es detener al objeto que genera el caos y el pánico: las células terroristas instaladas en Nueva York, que con su amenaza provocan el miedo y la necesidad de una intervención militar con todas sus consecuencias.

En este relato se destaca como varios personajes, y no sólo el principal, tienen el mismo objetivo (detener a las células terroristas) pero cada uno de ellos utiliza distintos métodos para lograrlo. Hubbard es analítico, investigador y racional, procura conciliar, negociar, seguir los procedimientos, aunque no duda en accionar si es necesario. Elise tiene una modalidad más cercana al espionaje, de contactos ocultos, informaciones secretas que le permiten saber más de lo que dice y actuar a espaldas de Hubbard. Deveraux, con el aval de sus superiores, aplica la fuerza bruta extralimitándose, la violencia, y dispone de todo el aparato coercitivo militar en su accionar.

Hubbard y Elise no responden al prototipo del héroe que todo lo puede y nada lo afecta. Los dos sufren, padecen la situación. Se destaca que no se acobardan, exponen su cuerpo y su propia vida para lograr su objetivo. Tampoco Deveraux responde a este prototipo: su accionar extralimitado carece del sentido de justicia y de hacer el bien propio de todo verdadero héroe.

Dos de los personajes principales están directa o indirectamente vinculados con el origen del conflicto y sus consecuencias, es decir, con el secuestro del sheik y la posterior ola de atentados. Deveraux fue parte activa del secuestro mencionado, y Elise fue parte del entrenamiento en el pasado de los terroristas que en el momento del relato ponen las bombas. Hubbard no tiene nada que ver, y sin embargo, se ve obligado a hacerse cargo de la situación.

El enemigo en esta historia está representado de manera muy general y ambigua. Del sheik se da muy poca información (excepto que en su momento fue aliado americano y que tiene muchos seguidores) y de Samir tampoco se sabe mucho más (es árabe, amante e informante de Elise, ingresó a EE.UU con visa de estudiante y fue entrenado militarmente por fuerzas americanas). La construcción general que se hace del enemigo responde al perfil de jóvenes árabes, con muy poco tiempo de residencia en EE.UU, fanáticos de su causa y sin miramientos para dar su vida por

ella. Por el contrario, confían en que de esa manera conseguirán la gloria (es una creencia religiosa). Salvo por el aspecto físico (que coincide con el prototipo del árabe: tez y pelo oscuro, ojos marrones, nariz aguilada) parecen gente común, con actitudes comunes, y por eso generan tanto miedo y son difíciles de detectar.

Indicios: “Contra el enemigo” es un film cargado de discursos que se desprenden de su relato:

- El discurso de la ley del “Ojo por ojo”: frente al atentado en Dahrahn, EE. UU responde secuestrando al sheik. Ante este secuestro, sus seguidores responden con una ola de atentados en territorio americano, llevando las cosas a su terreno. Los americanos responden con fuerte ataque a toda la comunidad árabe local, en pos de buscar a los responsables. Este discurso está presente también en múltiples casos de la vida cotidiana. Por ejemplo, con motivo del 11-S, EE.UU decidió atacar Afganistán por sospechar que ahí se escondía Osama Ben Laden, responsable del atentado.
- La amenaza en este relato es de procedencia externa, son terroristas árabes, emigrados de Medio Oriente. Las amenazas externas pueden transformarse en internas. En este caso, los terroristas extranjeros se infiltraron en la comunidad árabe de Brooklyn, exponiendo así a todos como potenciales sospechosos. El atentado del 11/09 nuevamente sirve como ejemplo de la realidad.
- Los héroes son especialistas, no gente común. Con sus particularidades, cada uno de ellos poseen habilidades especiales para destrabar el conflicto, aunque no sean como el héroe clásico. A estos especialistas se recurre cuando hay problemas de difícil solución: con ellos cuentan los medios de comunicación, la agente común, y hasta las altas esferas del gobierno.
- El enemigo no solo ataca objetivos militares o políticos, como era la vieja usanza. Ahora también se involucra a los civiles inocentes. Incluso son más difíciles de contener y de detener, porque se inmolan, y frente a esta actitud el mundo occidental no encuentra respuestas. En esta película la representación del enemigo es negativa, porque se trata de asesinos, pero no son ridiculizados ni satirizados, como suele suceder en los films de acción (por ejemplo, “Mentiras verdaderas”).
- Manejo de la información: la información, especialmente la clasificada, la confidencial, no puede estar en manos de cualquiera. Solo queda destinada a aquellos que verdaderamente tienen las habilidades de saber qué hacer con esa información, los especialistas. Y la información es poder.

Informaciones: la película brinda varios datos como para poder ubicarse en espacio y tiempo.

La primera escena, abre el cuadro con las imágenes de un noticiero que informa un atentado sucedido en Dahrahn (Arabia Saudita). No se especifica el año (el atentado sucedió en 1996 realmente, aunque en el film no se detalla).

La segunda escena, también abre con imágenes de un noticiero pero esta vez mostrando al ex Presidente Bill Clinton declarando que los responsables de ese atentado no quedarán impunes (tampoco se detalla fecha pero se puede dilucidar que los hechos suceden dentro del período de la Administración Clinton 1992-2000. Además, la película fue filmada en 1998).

La acción es continuada, por lo que se supone que estos hechos se ubican en la misma línea temporal (fines de la década del '90). La ubicación geográfica de gran parte de la película es en la ciudad de Brooklyn, Nueva York. La otra locación no es especificada: cuando secuestran al sheik se visualiza un desierto y se escucha música árabe, por lo que puede interpretarse que se trata de algún lugar del desierto arábigo. Es decir, que se trata de un relato contemporáneo pero no atemporal, porque se brindan detalles que permiten ubicarlo. La historia es siempre en tiempo presente y lineal; el relato es progresivo y no hay *flash-backs* ni proyecciones a futuro. Los héroes son todos americanos, a excepción de Frank Haddad, oriundo del Líbano (el actor que lo interpreta es también de procedencia árabe). Los enemigos no tienen un lugar de procedencia específica: se entienden que son oriundos del Medio Oriente, por ser árabes, y que proceden de algún país de la zona, excluyendo a Irak (si fueron entrenados para combatir a Saddam Hussein, no pueden haberlo sido en Irak, ya que los norteamericanos no podían ingresar).

Acontecimientos del relato: la película empieza directamente con el motor del conflicto, es decir, con el secuestro del sheik, y no queda explicitado un estado anterior de "normalidad" previo a este momento.

La degradación del relato se va produciendo en etapas: primero es el atentado terrorista en Dahrahn, después el secuestro del sheik, luego el atentado frustrado y la seguidilla de los tres atentados concretados, hasta alcanzar el momento máximo de tensión con la intervención militar. El restablecimiento de la normalidad, o al menos, la resolución de las situaciones de conflicto, se produce cuando la última célula terrorista es desactivada (es decir, Samir es asesinado) y el Gral. Deveraux detenido. Se supone que la Ley Marcial y la intervención militar son anuladas, pero no es algo

que se desarrolle a modo de cierre, como tampoco se relata qué sucede con el sheik secuestrado.

Por los hechos que van aconteciendo, todos los personajes sufren transformaciones: Hubbard se adentra en la problemática terrorista y árabe; Haddad cuestiona su lealtad hacia America y, especialmente, la de América con él; Elise, pese a su carácter reservado, le da información confidencial a Hubbard y se equivoca cuando confía y protege tanto a Samir; Deveraux se desenmascara como fanático de su propia causa; Samir pasa de ser colaborador a parte de las células terroristas árabes que quieren atacar contra los norteamericanos.

#### Nivel de las Acciones:

El esquema actancial en esta película es el siguiente:

- El sujeto es Anthony Hubbard, desde su perspectiva se relata la historia. Es el personaje que tiene como tarea acabar con el conflicto y quien toma las riendas para que así sea.
- El objeto es detener a las células terroristas, para acabar con la amenaza, el miedo, la Ley Marcial, el caos y volver a la normalidad.
- El ayudante es claramente Frank Haddad, además de ser su colaborador en la película.
- Los oponentes son: las células terroristas compuestas por inmigrantes árabes (ocultos, invisibles dentro de la comunidad), que son las que provocan los ataques terroristas y el Gral. Deveraux, que no solo entorpece el accionar de Hubbard, sino que también oculta información y aporta más tensión con sus excesos de autoridad y fuerza.
- El saber son las propias cualidades de Hubbard (sus habilidades como agente de FBI y sus condiciones analíticas) y Elise, que representa la fuente de información que Hubbard utiliza para llegar a los terroristas, ella es la guía y quien posibilita que sean detenidos.

#### Nivel de la Narración:

Si hay algo que destaca a “Contra el enemigo” es su afán para que la historia que relata parezca real, que sea verosímil, que –pese a tratarse de una ficción- pueda decirse que los hechos que aquí se relatan puedan suceder. En gran parte, lo logra utilizando el recurso de los noticieros, tomando imágenes sucedidas en el mundo real

y abordando una problemática actual. Lamentablemente, en el transcurso del relato en lugar de profundizar más sobre la cuestión terrorista, la historia se bifurca entre este conflicto, y la pugna entre Hubbard y Deveraux, y eso hace que toda la construcción del verosímil pierda fuerza, por lo que no logra su objetivo y tiene una floja resolución.

No hay presencia del narrador en la película y el manejo de la información que es espectador tiene es la misma que la que tiene Hubbard. De hecho, el espectador avanza en los detalles del conflicto junto con Hubbard, descubriendo la raíz del problema y todos sus involucrados. En el único momento en que el espectador cuenta con más información es al inicio del film, cuando se muestra que Deveraux forma parte del equipo que secuestra al sheik. Y cuando descubre que el ejército está al tanto de todos los movimientos de Hubbard y equipo.

El guión de la película es confuso, no hay un verdadero cierre de la historia (cabe preguntarse: qué pasa con el sheik?, cómo vuelven las cosas a la normalidad?, los atentados se deben solo a un grupo de fanáticos?), los personajes son poco desarrollados (les falta profundidad, la construcción de un perfil más emocional), e incluso hay hecho que se presentan pero después no tienen continuidad (por ejemplo, después de creer haber detenido a los culpables de uno de los atentados, Hubbard y su equipo festejan en un bar y él se pone a bailar de manera muy íntima con Elise, dando la impresión de que existe una química entre ellos, sin embargo, esta posible relación no es ni retomada ni profundizada, esa escena está prácticamente de más). Todos estos “agujeros” en la historia le quitan tensión y suspenso a la trama, algo que la haga más dinámica.

La figura del narrador y del destinatario tampoco están presentes de manera explícita, aunque hay algunas marcas que permiten orientar el lugar desde donde se narra (todo indica que el narrador es norteamericano: los terroristas son árabes, las ciudades atacadas son las norteamericanas, los que terminan con las células terroristas son norteamericanos. Está claro que en la construcción de sentido, los norteamericanos representan el bien –aunque con sus matices- y la comunidad árabe el mal, son el enemigo, de quien hay que cuidarse y desconfiar). El destinatario se supone son hombres y mujeres, mayores de 30 años, occidentales, con ciertas inquietudes sobre esta temática. Este sería el destinatario desde el relato de la película. También es cierto que desde su comercialización la película apunta a otro público: se vende como un film de acción, con grandes actores (entre ellos, un

intérprete clásico del cine de acción -Bruce Willis-). De esta manera, el público que quiere convocar es más masculino y joven, amante de las películas de acción y violencia, principalmente pasatistas. En este punto también se produciría una falla ya que la película no cumple las expectativas del público al que se la quiere vender.

Los discursos externos que rodean a este relato están vinculados a una problemática geopolítica: crisis permanente en Medio Oriente, la inclinación hacia la violencia para resolver conflictos, los árabes como enemigos (ya sea porque son efectivamente terroristas o porque se sospecha de serlo), EE.UU involucrado en conflictos ajenos, interviniendo en situaciones sin ser llamado; el miedo a un nuevo atentado en suelo americano. Son todas cuestiones que forman parte de nuestra realidad cotidiana y contemporánea y que la película retoma. El film también destaca el importante papel que hoy en día cumplen los medios de comunicación. Funcionan, dentro del relato, como elementos que muestran la situación a un nivel más general (saliendo del eje de los personajes principales) y se utilizan, desde la construcción de la trama, como elementos que le aportan veracidad a la historia.

El modo del relato es la representación, es decir, la historia se desarrolla ante los ojos del espectador y está contenida en las réplicas de los personajes, con reglas dramáticas.

El tiempo del discurso es el presente y el tiempo del relato es lineal, es decir, una cronología de hechos. En cuanto a los diálogos o dichos por parte de los personajes, los que más se destacan son los enunciados por el Gral. Deveraux, que se transcriben a continuación:

“Esta es la tierra de la oportunidad, Señores, la oportunidad de que se entreguen”  
(hacia los terroristas)

“Esta es una nueva forma de guerra” (a Hubbard)

“Ha llegado la hora de que un hombre sufra para poder salvar cientos de vidas” (a Hubbard cuando éste le cuestiona su accionar con los detenidos).

“Nos enfrentamos a no más de 20 enemigos, que se esconden en una población de más de dos millones de personas. Los servicios de inteligencia nos informan que son de lengua árabe, entre 14 y 30 años, lo que reduce el objetivo a 15.000

sospechosos. Podemos seguir reduciendo esa cantidad si nos referimos a aquellos que hayan estado en este país en los últimos seis meses. Entonces son 20 escondiéndose entre 2000. Si eres uno de esos 20, solo podrás esconderte entre miembros de tu mismo grupo étnico. Lamentablemente para ti, solo puedes esconderte ahí. Y esa población se concentra aquí en Brooklyn. Después del atardecer de hoy, cualquier joven que coincida con este perfil y no coopere será arrestado y detenido. Se están enfrentando cara a cara con la más temible maquinaria militar de la historia del hombre” (a los terroristas, en un mensaje público, al inicio de la intervención militar).

## **Comando Tiburón** **(*Navy Seals*)**

### **Ficha Técnica:**

**Título original:** Navy Seals

**Título en castellano:** Comando Tiburón

**Año de realización:** 1990

**Dirigida por** Lewis Teague

**Síntesis:** En pleno rescate de una tripulación aérea capturada por terroristas del Medio Oriente, el teniente Curran y su equipo de *Navy Seals* descubren evidencia de que los terroristas tienen en posesión peligrosas armas de alta tecnología. La misión de los *Navy Seals* será, entonces, encontrar nuevamente esas armas y destruirlas para evitar que causen gran daño.

### **Comentario sobre la película**

“Comando tiburón” es un film del género acción (ver definición en marco teórico) con algunos ribetes de comedia (que se producen más en los diálogos que en las situaciones en sí). Como cualquier film de este género, el “horizonte de expectativas” de esta película se cumple a la perfección: es decir, si bien los hechos que acontecen son poco creíbles en un ámbito real, sí responden a lo que se espera de una película de este tipo, a saber, conflicto y lucha entre “buenos” y “malos”, escenas de violencia y de lucha, gran número de muertos, final óptimo para los “buenos” de la historia, y una cuota de humor atravesando el relato.

Más allá de ser pura ficción, en esta película se destaca que el grupo protagonista existe realmente, y es una unidad de elite de las Fuerzas Armadas norteamericanas. Los actores que interpretaron estos personajes recibieron entrenamiento militar y acompañaron al verdadero grupo en su Campus. Aunque no está confirmado, se dice que este film está inspirado en la vida de un *Navy Seal*. Más allá de estos datos, que hacen que la película tenga un anclaje en la realidad y que la historia que se cuenta pueda tener sus ribetes de veracidad (por ejemplo, nadie puede negar la posible amenaza de un grupo terrorista, o que sin duda este tipo de escuadrones realizan operativos de todo tipo), por la manera en que las situaciones son resueltas en la película, resultan difíciles de ser factibles en la vida real pero por eso mismo encajan a la perfección en el horizonte de expectativas del género mencionado. Ejemplo de estas situaciones poco factibles en la realidad es cuando uno de los protagonistas se tira de auto en marcha en un puente hacia el agua y después se presenta como si nada –apenas mojado- en un casamiento; o cuando el líder del grupo terrorista es asesinado por un *Navy Seal*, estando los dos sumergidos en el agua y teniendo como arma un poco puñal.

Los personajes principales de la película ( y sus actores estelares son):

Teniente James Curran (interpretado por Michael Biehn): es el líder de este grupo de *Navy Seals*, y uno de los héroes de la historia. Además de todas sus capacidades técnicas y tácticas, por ser el líder del grupo, es el que tiene más responsabilidad. Busca por cualquier vía descubrir donde pueden estar los terroristas y sus armas, y con ese fin se contacta con una periodista a la que finalmente logra convencer para que le dé información, aunque además se involucra sentimentalmente con ella. Es tenaz.

Teniente Dale Hawkins (interpretado por Charlie Sheen): es otro miembro de los *Navy Seals*, bajo las órdenes del Tt. Curran (pese a ser un “subordinado”, este personaje es prácticamente el protagonista de la historia por su personalidad, por su importancia en la resolución final y porque además Charlie Sheen es un actor más reconocido que Michael Biehn). Hawkins es tan hábil en todo lo que refiere a técnicas y tácticas militares, pero además es el personaje más osado de la historia (él es que salta del puente) y al que también más le cuesta seguir órdenes. Pese a eso, siente gran respeto por el Comando, su grupo y su jefe. Para todos los miembros de este grupo, el Comando es prácticamente toda su vida y su familia. Quizá por eso, Hawkins sienta un poco de celos cuando Curran comienza a

involucrarse con la periodista.

Billy Graham (interpretado por Dennis Haysbert): otro miembro más de *Navy Seals*. Este personaje se está por casar al inicio de la historia, pero deben suspender el casamiento en pleno altar porque lo requieren para un rescate. Para él, primero está el Comando. Muere en acción.

Claire Varrens (interpretada por Joanne Whalley): es una periodista, que se dedica principalmente a la problemática del Medio Oriente. Es la única que tiene acceso a Shaheed, líder del grupo terrorista. De madre libanesa, no le gustan los comentarios despectivos sobre los árabes que hace Hawkins (los llama "trapos"). Curran la contacta para que le dé información. Si bien ella inicialmente se rehúsa aludiendo que ella es solo una informadora y que las fuentes no se revelan, finalmente accede. Se involucra sentimentalmente con Curran.

Shaheed (interpretado por Nicholas Kadi): es el líder del grupo terrorista Al Shuhada. Este personaje está poco delineado. Lo único que se sabe es que tiene en su poder las armas. Su único vínculo con el mundo occidental es la periodista. Lo que lo motiva es sus ganas a tener revancha,

### **Análisis semiótico del relato**

#### **Nivel funcional: unidades narrativas productoras de sentido**

En esta historia, hay varios hechos que podrían interpretarse como funciones:

- la captura de la tripulación del USS Forrester (que de hecho, es emboscada en un pedido de auxilio), hecho que desencadena el resto de las acciones en el relato.
- Los *Navy Seals* acuden al rescate de la mencionada tripulación.
- En este rescate, detectan que el grupo terrorista tiene en su poder poderosas armas que resultan en una potencial amenaza.
- Una de las armas es utilizada para asesinar a los miembros de un Comité de Paz.
- Frente a esta amenaza los *Navy Seals* organizan un operativo para destruir las armas y detener al grupo terrorista.

De esta manera, se podría resumir las cinco acciones principales que dan vida a este

relato. Si bien, se consideran como funciones no podría afirmarse que se tratan de funciones cardinales, sino que se trata de funciones catálisis.

El verdadero objetivo de este grupo y aquellos que los motiva, y que queda plasmado en la película, es cumplir con su deber, con lo que el Comando pide y exige, ya sea rescatar a una tripulación secuestrada o destruir peligrosas armas. Lo importante es cumplir con la misión y poseer vocación de servicio. Por eso se afirma, que esta “condición” propia de un integrante de los *Navy Seals*, es la verdadera función cardinal de este relato.

El sentido del deber, la responsabilidad, recorre toda la película y también a todos los personajes. Curran (el líder) es el máximo exponente, junto con Graham (que deja a su novia plantada en el altar para participar en un operativo, ya que “el Comando está primero”). Pero también se le exige esta cualidad (de distinta manera) a Claire, la periodista, para que asuma la responsabilidad de lo que pueda suceder con la información que maneja y que rehúsa dar. Lo mismo se le pide a Hawkins, el que parece más despreocupado de todos, en su accionar.

Como en casi todas las películas del género, los héroes no son los generadores del conflicto pero sí los que deben resolverlo. En el caso específico de los *Navy Seals*, esa es su función (así lo sostiene el texto que abre el film). Al ser una fuerza de elite, poseen los conocimientos, habilidades, tácticas, técnicas, destreza y la fuerza física, para hacerlo. Pero también es característica de esta unidad de elite su condición de “héroes anónimos”, la ausencia pública de reconocimiento, cuestión que no parece afectarles. Lo importante para este grupo es el sentido de pertenencia, el formar parte, aceptando sin cuestionamientos todo lo que ello implica, lo bueno y lo malo.

Los “villanos” de esta historia están representados colectivamente, dentro del grupo terrorista, a excepción de Shaheed, el líder, que es identificado individualmente por los reportajes televisivos en los que aparece. Sin embargo, al igual que el resto del grupo, poco y nada se sabe de él, no hay una construcción o perfil delineado de ese personaje. Por el rol que desempeñan, son los que originan el conflicto, que parece responder a una estrategia del grupo que consiste en reaccionar de manera violenta a lo que consideran un accionar norteamericano injustificado en su región de procedencia.

Resumiendo, se podría afirmar que la función cardinal de esta historia es el sentido

de responsabilidad y pertenencia de los *Navy Seals* a su propio grupo y sus deberes y obligaciones. Las funciones catálisis son las situaciones de conflicto que aparecen en el relato y que muestran a los *Navy Seals* en acción (rescate de la tripulación del USS Forrester; operativo de destrucción de las armas, etc).

Por tratarse de un film de acción, la película cumple con el “horizonte de expectativas” de su género, mediante situaciones de conflicto y violencia entre los *Navy Seals* y el grupo terrorista, gran número de muertos y explosiones, tiros y peleas que resultan inverosímiles pero posibles dentro de las licencias del género (ya mencionados).

Indicios: “Comando Tiburón” es un film cargado de discursos que se desprenden de su relato. Estos son:

- Los héroes son especialistas, no gente común. En este caso, no son solo especialistas sino que además son profesionales de elite, con un entrenamiento especial y características muy particulares, que tienen fuertemente marcado el sentido de la responsabilidad y de pertenencia. No cualquiera es un *Navy Seal*, solo el 10% de los que se postulan lo logra (y este es un dato real).
- Los “villanos” son de origen externo, oriundos de Medio Oriente, violentos y peligrosos, poco racionales, motivados por la venganza.
- Otro discurso que tiene fuerte presencia es aquel que habla del sentido de responsabilidad, del deber, del compromiso y que no solo involucra al equipo de los *Navy Seals* sino también a aquellos que se involucran con ellos (por ejemplo, la esposa de Graham, o la periodista). Es una actitud que se da por sentada en el Comanda, y que a su vez ellos esperan de las personas con las que se vinculan.
- Otra situación que se presenta es la del ingreso de más integrantes en Medio Oriente, y más particularmente en las localidades donde se sitúa la acción o se muestran en los informes televisivos. Son ciudades donde se vive un permanente estado de caos, de guerra y muerte, de violencia.

Informaciones: existen algunos detalles en la película, que ubican al espectador en tiempo y lugar, ya sea mediante la construcción de los personajes y de los hechos que se presentan, hasta por el recurso de textos sobreimpresos en las escenas. De este manera se indica la procedencia de los *Navy Seals* (Estados Unidos) y se indican, también, los lugares donde se desarrolla la acción: Mediterráneo Oriental

(donde se desarrolla la primera escena de rescate), Virginia (base de los *Navy Seals*), Washington DC (ubicación física del Pentágono y de la periodista), Líbano (ubicación de las armas), Beirut (sobre esta ciudad se desarrollan fundamentalmente los informes periodísticos, y es la que se elige como representativa del resto de los informes de Medio Oriente), Chipre. En resumen, queda detallado que la ubicación geográfica de la acción del film transcurre entre ciudades norteamericanas y de Medio Oriente.

Sin embargo, no hay demasiadas referencias en lo que refiere a un eje temporario. Si bien la producción de la película data de 1990, los únicos eventos referidos en el film con una fecha específica, son los acontecidos en Beirut en los años 1983/84, sin detallar demasiado (estos eventos no se desarrollan en la película, sino que solo se hace referencia a ellos, entendiendo que son hechos acontecidos en el pasado, y sucedidos en la vida real, suponiendo que el espectador está al tanto).

Pese a no tener una ubicación temporal precisa, el relato es contemporáneo, en tiempo presente y lineal. La historia es progresiva y no hay *flashbacks* ni proyecciones a futuro.

Acontecimientos del relato: en el relato, directamente aparece el conflicto, no hay un estadio donde se pueda ver la situación de normalidad de los *Navy Seals* (apenas en los minutos del comienzo, el grupo está relajado y preparándose para una boda), quizá porque, debido a sus tareas (resolver conflictos), los *Navy Seals* viven pocos momentos de tranquilidad, que son alterados permanentemente. En el caso particular de esta historia la situación a resolver es recuperar unas peligrosas armas. El restablecimiento se produce cuando las armas y el grupo terrorista son anulados.

Los personajes no sufren demasiadas transformaciones en el curso de la historia debido al desarrollo de los hechos, a excepción del personaje de Hawkins y de Claire. Hawkins, al final del relato, en la última misión, asume la responsabilidad demandada de liderar y guiar al grupo, resolviendo el conflicto satisfactoriamente. Claire, que en principio se muestra renuente a compartir su información y develar sus fuentes, finalmente acepta colaborar con los *Navy Seals*, especialmente con Curran.

#### Nivel de las Acciones:

El esquema actancial en esta película es el siguiente:

- El sujeto es el grupo de los *Navy Seals* (encabezado por Curran y Hawkins). Si misión es resolver conflictos y eso es lo que hacen en este relato.
- El objeto es eliminar las armas secuestradas por los terroristas y detener a estos últimos, para evitar así cualquier posibilidad de nuevos atentados amenaza.
- El ayudante es la periodista Claire Verens, quien es la que cuenta y provee la información necesaria para guiar a los *Navy Seals* hacia el grupo terrorista y las armas.
- Los oponentes son el grupo terrorista, representado por su líder Shaheed.
- El sentido de la responsabilidad y el deber recorren todo el relato y a los personajes principales, y funciona como guía o camino para afrontar los conflictos y resolverlos.

#### Nivel de la Narración:

La película responde a todas las características propias al género acción: escenas violentas, personajes arquetípicos y estereotipados, enfrentamientos cuerpo a cuerpo y armados, con algunas cuotas de humor en sus diálogos.

El narrador de esta historia es omnisciente, es decir, está presente pero no puede ser identificado. Tanto el espectador como los personajes de la película descubren los hechos al mismo tiempo. Los hechos son una serie de misiones, con poco suspenso y pocos momentos de calma. De estos últimos se presentan dos: al inicio de la película, al momento del casamiento de Graham que sirven para presentar al equipo, su identificación con el Comando y la personalidad extravagante de Hawkins; y el momento en que juegan al golf, que además de perfilar un poco más estos personajes también muestra lo bien que se llevan y se divierten juntos. Estos momentos además, alivianan el relato, lo hacen más pasatista.

Dentro de la historia no aparecen explícitamente las figuras del narrador y destinatario. Si bien en el relato pareciera haber una determinada distancia, la presencia del narrador está presente en la intencionalidad de la construcción de héroes y villanos (*Navy Seals* vs. terroristas) y en la propia construcción de los héroes (dedicados, abnegados, etc). El destinatario es el público espectador de este tipo de películas que se supone entre 18 y 35 años, principalmente masculino y seguidor de las películas de acción.

Los discursos externos que entran en el relato son de carácter geopolítico y hasta podría decirse ético / moral (Ver “Indicios”)

Los *Navy Seals* son norteamericanos, entrenados física y mentalmente para enfrentar el peligro y situaciones de riesgo. Son héroes anónimos y dedicados a su función, sin buscar ningún tipo de reconocimiento ni crédito a cambio. Se caracterizan, además, por su profesionalismo y dedicación y entrega al Comando.

La amenaza en esta historia es externa, oriunda de Medio Oriente. Los terroristas buscan revancha por el accionar norteamericano en Líbano y alrededores. De hecho, es un sentido fuerte que el accionar norteamericano no sea detallado, ni mucho menos criticado, y que sí lo sea la respuesta terrorista.

El modo del relato es la representación, es decir, que la historia se desarrolla ante los ojos del espectador y está contenida en su mayoría, en las réplicas de los personajes.

En los diálogos se destaca por un lado, un lenguaje técnico muy particular propio de las fuerzas armadas en general (es decir, muy duro y nada coloquial), algunas cuotas de humor y un modo de referirse al “otro” bastante despectivo: como por ejemplo: “trapos”, “malos”, “basura”, ó “malditos”. Algunos diálogos para destacar son:

Hawkins: Por amor de Dios! Tené cuidado!

Ramos: Si tuviera que ser cuidadoso, me hubiera unido a la Guardia Costera.

Piloto: Teniente, Uds. son increíbles. Gracias

Currán: No hay razón para que nos agradezcan porque nosotros no existimos. Nunca nos has visto. Esto nunca sucedió.

Hawkins: Una cosa más: de nada.

(Antes de tirar una granada a unos tanques de gas)

Hawkins: Espero que estos malditos tengan al día la cuenta de gas.

Rexer: Es un tiro de un solo intento

Leary: Qué?

Hawkins: No acertás, nos morimos.

## **Tres Reyes (Three Kings)**

### **Ficha Técnica:**

**Título original:** Three Kings

**Título en castellano:** Tres Reyes

**Año de realización:** 2000

**Dirigida por:** David O. Russell

**Sinopsis:** Esta historia se ubica en Irak, al finalizar la Guerra del Golfo. Un pequeño grupo de venturosos soldados americanos está decidido a robar una gran cantidad de lingotes de oro, escondidos en el desierto, cerca de su base de operaciones. Después de haber encontrado un mapa donde se indica el lugar de localización del oro, se embarcan en un viaje que los lleva a inesperados descubrimientos, que les permiten enfrentar un desafío heroico que les cambiará sus vidas.

### **Comentario sobre la película**

“Tres Reyes” es una película difícil de encuadrar dentro de un único género. Principalmente se trata de un film de acción, pero también es una comedia, con mucha sátira e ironía, cuyo análisis es de una profundidad y de una seriedad mayor a la habitual de este tipo de películas. En el film, los buenos nos son tan buenos, ni los malos tan malos, y las situaciones que la realidad depara supera mas de una vez la unidimensionalidad con la que se acostumbra a mostrar el mundo en este tipo de películas norteamericanas.

“Tres Reyes” ubica su acción a fines de la primer Guerra del Golfo (por lo que su anclaje con la realidad es indiscutible), y es una de las pocas películas de factura hollywoodense que se anima a cuestionar, utilizando la sátira y la ironía, el papel del gobierno norteamericano en este conflicto (dando a entender que el ex presidente Bush utilizó como excusa la invasión iraquí a Kuwait, siendo el principal objetivo de toda la contienda militar la posesión del petróleo), el papel de los medios de comunicación (fue la primer guerra en la que no se mostró ni un solo soldado norteamericano caído en combate, aunque sí los hubo), la actitud de los soldados (como se verá en detalle más adelante) y la supuesta demonización del otro

(mostrando que los árabes no son tan distintos a “nosotros”).

La película también se caracteriza por ser distinta en su manufactura a otras películas del género. Si bien hay acción, violencia, escenas de conflicto, no pareciera ser este el principal objetivo. Cuenta con una edición muy dinámica, muy moderna; con una presentación de los personajes, también bastante original; con una musicalización bastante contemporánea. El film se centra en Archie Gates (interpretado por George Clooney) y sus subordinados, y en su aventura para robar oro kuwaití.

En este camino, la película comienza presentando a los personajes principales, que no parecen ser más que soldados cansados de pelear una guerra que no terminan de tomar como propia, con muchas ganas de irse a casa, pero no con las manos vacías. Después de descubrir la ubicación de un botín de lingotes de oro robados por Saddam Hussein a los kuwaitíes, deciden llevarse una parte, y hasta aquí, no hay nada de heroico ni de proeza que destacar. Sin embargo, estos personajes se encuentran con otra realidad (la situación de los rebeldes, frente a la Guardia Republicana) y progresivamente van abandonando su objetivo principal en pos de ayudarlos, una actitud que sin duda los convierte en héroes y en defensores de una causa justa. Del otro lado, de lado de los supuestos enemigos, encontramos que los “árabes” como conjunto, son personas muy parecidas a los norteamericanos, con los mismos problemas, sentimientos, dolores y frustraciones que los soldados americanos, aunque con una cultura o costumbres distintas. Y eso se ve claramente en la representación de los rebeldes y en la simbiosis que se genera entre ambos grupos. Por parte de los “muy malos”, los miembros de Guardia Republicana son soldados, que cumplen ordenes y comenten atrocidades, no muy distintos a los soldados norteamericanos. También son personas que viven con miedo de lo que pueda sucederles a ellos o a sus familias si no acatan las órdenes impartidas. Y también, se ven urgidos a accionar por la acción anterior de los norteamericanos, en lo que parece ser una escalada de violencia sin final. Está claro, entonces, que la construcción de personajes y situaciones lineales, absolutas y unidimensionales, no es el objetivo de esta película.

Por el lado de los soldados norteamericanos, los personajes que lideran la acción de esta película son Archie Gates (George Clooney), líder del grupo; Troy Barlow (Mark Wahlberg), presentado inicialmente en el film como “reciente papá” (aunque su hija nació estando él en Irak); “El Jefe” Elgin (Ice Cube) y Conrad Vig (Spike Jonze). Si

bien cada uno tiene características propias de personalidad, lo que los identifica como grupo es su condición de soldados norteamericanos, sus capacidades técnicas y físicas como tales, y su unidad como grupo. Actúan como si fueran uno a la hora de decidir buscar el oro o de salvar a los rebeldes kuwaitíes. Respetan las decisiones tomadas, se respetan entre ellos y se cuidan mucho entre ellos. Como grupo, los soldados norteamericanos, en general, se destacan por cantar canciones patrióticas como "God bless America", hacer gimnasia, llevar banderas americanas en sus autos, etc.

De lado de los árabes, está claramente delimitado el grupo de los rebeldes o de aquellos que están en contra del régimen de Hussein, y el grupo que pertenece a la Guardia Republicana. Entre estos grupos el problema no es ya la presencia norteamericana en la zona (ya que la Guerra ha terminado), sino el conflicto que a raíz de la guerra comenzó entre ellos. Durante la guerra, el ex presidente Bush alentó a los opositores al régimen a levantarse contra Hussein, ofreciendo el apoyo norteamericano. Este apoyo nunca estuvo, y los rebeldes ahora tienen que evitar ser masacrados por la Guardia de Saddam. En el grupo de los rebeldes, se destaca la figura de su líder Amir Abdullah (Cliff Curtis), un egresado de la Universidad de Bowling Green que regresó a Kuwait para abrir unos hoteles antes de que el conflicto estallara. Negocia con los norteamericanos ayudarlos a encontrar el oro (y darles una parte) si los ayudan a escapar. Por el lado de la Guardia Republicana, el objetivo ya no es pelear contra los norteamericanos (incluso no ofrecen oposición cuando ven que se llevan el oro) sino detener a los rebeldes. Sin embargo, muchos de ellos actúan con miedo a las represalias y por venganza. Saddam Hussein, personaje real sin correlato en la ficción, está omnipresente a lo largo del film, ya sea por el miedo o el odio que despierta, ya sea en menciones, o en los muros y paredes de templos, edificios, donde está dibujada su cara.

Otro personaje que se destaca, es el de Adriana Cruz (Nora Dunn), una periodista de una de las grandes cadenas televisivas norteamericanas, ávida de noticias, y que en búsqueda del botín de oro para reportarlo, se encuentra también con una historia muy distinta: la de la colaboración de los soldados y los rebeldes. Ganadora de un Emmy, y obsesionada con su veterana edad, Adriana Cruz representa los medios de comunicación en la película, que tienen constante presencia y que ya sea por acción o por omisión, son un actante clave en el transcurso de la misma.

## **Análisis semiótico del relato**

### **Nivel funcional: unidades narrativas productoras de sentido**

Este film, al igual que “Mentiras verdaderas”, presenta dos historias muy distintas que se relacionan entre sí. En primer lugar, la historia sobre el descubrimiento del lugar donde están almacenados los lingotes de oro que Irak le robó a Kuwait, y la decisión de cuatro soldados americanos de quedárselos para sí. La segunda historia, está relacionada con la voluntad de los norteamericanos de acompañar a los rebeldes al cruce de la frontera con Irán, evitando de esa manera que sean masacrados. El compromiso, lo que motoriza a los protagonistas en su accionar, está inicialmente teñido por un interés material (ya que negocian acompañarlos para quedarse con parte del oro) para transformarse, posteriormente, en un interés humanitario, aún con el riesgo de perder todo. Es decir, el “objeto” en la primera historia es la obtención del oro, y en la segunda, garantizar la libertad del grupo de rebeldes. El relato se desarrolla en forma lineal, pero la segunda historia es posible por los condicionantes de la primera. Podría decirse que las dos funciones cardinales dentro de esta historia son: el descubrimiento del lugar donde está localizado el oro, para la primera historia; y el asesinato de una rebelde, delante de los soldados americanos y por el solo hecho de pedirles que no se vayan, delante de su hija y esposo. Esto hace que, en la segunda historia, los americanos empiecen a tomar partido por procurar el escape de los rebeldes, en detrimento de su objetivo inicial que era llevarse el oro.

“Tres reyes” tiene algunos factores que la convierten en una película del género de acción, como por ejemplo, el conflicto entre “buenos” y “malos”; su temática de post-guerra, las escenas de violencia. Pero es un film con mucha ironía, que casi satiriza el conflicto, la situación y las posiciones de uno y otro lado. Esto hace que su “visión” no sea tan lineal ni unidimensional, como otras películas del género, ni tan absoluta ni tajante. Y todos estos factores, presentados a modo de dialogo y recurriendo también a imágenes y edición, conforman la función catálisis de esta historia.

Como ejemplo de lo antedicho, se pueden nombrar algunos momentos de esta historia:

- al inicio de la historia, en pleno cese de fuego, el personaje de Troy Barlow mata sin razón aparente a un árabe que estaba haciendo señas a lo lejos. Cuando se acerca, descubre que el árabe estaba haciendo señas con un pañuelo blanco (es decir, estaba en son de paz). Y exclama: “al fin veo un

muerto en esta guerra”, en clara alusión irónica a que la Guerra del Golfo fue llamada “La guerra sin muertos”, ya que no se permitía a los medios mostrar las bajas de ningún lado. Esta idea de la “guerra sin muertos”, continúa refutándose más adelante en el relato, cuando Gates y el resto de los soldados van camino a buscar el oro, felices y contentos porque “quieren ver acción”. Gates, que es el líder del grupo y está como al margen de este “festejo”, les dice “Quieren ver acción?”, y les muestra los cadáveres al costado del camino, productos de las bombas tiradas por los americanos.

- cuando Troy Barlow es detenido como rehén de los guardias de Guardia Republicana lo encierran en una habitación donde, entre muchas otras cosas robadas, encuentra un montón de celulares y descubre que uno funciona. Llama a la operadora y pide que lo contacte con la “operación tormenta en el desierto”.
- los soldados iraquíes detienen a la periodista Adriana Cruz. Se dicen entre sí.  
Es la periodista de la NBC.  
Se ve más pequeña en persona.
- después de una larga arenga, donde Gates intenta convencer a los desertores del ejército de Hussein, para que los dejen llevarse unos autos de primerísima línea, diciendo, entre otras cosas, que todos unidos pelearán contra Saddam, que Bush así lo quiere, que lucharán por un Irak libre, y todos gritan “Irak libre!”, los desertores le contestan con un estoico y seco “no”, no dejándole otro camino que pagarles los autos con parte del oro.
- en el campamento norteamericano, un aliado a Gates se lleva camiones y otros elementos que éste le había pedido, pasando por detrás de la espalda del General, que no se da ni cuenta ya que está muy ocupado buscando la ubicación que les pasó la esposa de Barlow, quedando verdaderamente ridiculizado.
- el cierre de la película, es a la vez cómico e irónico: se relata lo que sucede con cada personaje a futuro con textos e imágenes. Gracias a los reportajes de Adriana Cruz, Gates y equipo fueron dados de baja honorablemente sin cargos; Gates se convirtió en asesor militar de Hollywood; el Jefe Elgin se fue de Detroit para trabajar con él y Barlow abrió su propio negocio de tapetes en

Torrance, California, donde se lo ve junto a su esposa e hijas. Como último dato, sobre fondo negro, se lee "Irak le devolvió el oro a Kuwait, que alegó que faltaban algunos lingotes".

El objetivo de los héroes de esta película (Gates y compañía) va mutando a medida que sucede la acción. En principio, la idea es "llevarse" el oro que Irak le robó a Kuwait. Cambian de objetivo, cuando Barlow es detenido como rehén y para salvarlo comienzan a rescindir de parte del botín y acuerdan con los rebeldes una colaboración que primero es interesada y después puramente humanitaria. Sacarlos de Irak se convierte en su objetivo final, ya hicieron un trato y cumplirlo es una cuestión de honor.

Gates y compañía no corresponden al prototipo de héroe de las películas de acción. Por el contrario, más allá de ser especialistas en lo suyo y de contar con ciertas habilidades técnicas y tácticas, a lo largo del relato no se destacan demasiado por ellas ni tampoco su accionar tiene como objetivo inicial el ayudar al otro desinteresadamente. Son más bien egoístas, interesados, y muy poco solidarios y conscientes de la situación que los rodea. Pero logran una transformación notoria que los convierte en héroes cuando deciden ayudar a los rebeldes a dejar Irak, lográndolo. No solo es una acción humanitaria noble, sino que para conseguirlo arriesgan sus propias vidas, sus carreras, y el botín del oro que tanto les importaba.

Así como los héroes no tienen un carácter estático y definido, el enemigo en esta película no es tan fácil de clasificar y ubicar. Desde un principio, los "otros", los árabes, son representados de una manera muy despectiva: se los llama "cabeza de trapo" y "jinete de camello" pero no les permiten llamarlos "negros del desierto". Irónicamente, los soldados americanos dicen sentirse confundidos por ese lenguaje "pro árabe- anti iraquí".

Pero también el otro es representado como una madre que con un bebé en brazos pide leche para su hijo, como el pueblo esperanzado ante la presencia norteamericana, creyendo, equivocadamente, que así podrán luchar contra Hussein y que les traerán la ayuda que tanto necesitan.

El otro que también está representado son los oficiales de la Guardia Republicana, quienes los dejan ir con el oro -mientras los dejen en paz en su trato para con los rebeldes-, quienes a sangre fría y sin escrúpulos le roban el agua a una inocente

mujer, o le vuelan a la cabeza a otra solo por pedirle ayuda a los norteamericanos; quienes torturan con cargas eléctricas a Barlow, pero quienes también dicen haberlo perdido todo (su casa, sus esposas e hijos pequeños) a causa de las bombas norteamericanas, y le preguntan a Barlow qué sentiría si ellos bombardearan a sus hijos. También dicen sentir miedo si abandonan el ejército por lo que Hussein pueda hacerles a ellos y a sus familias.

La representación que hace la película de los superiores del ejército norteamericano no los deja bien parados. Durante todo el relato, “van” detrás de la acción, es decir, los hechos son ajenos a ellos, se enteran tarde de los acontecimientos, no solo porque no se los cuentan, sino que parecen ocupados o abstraídos en otros temas, y todo sucede casi delante de sus narices. En contraposición, Gates y compañía son más proactivos, atentos, de rápida acción. Las motivaciones también son distintas entre cada grupo: al final, cuando toda la situación se decanta, los superiores prefieren anteponer las normas a la cuestión humanitaria, es decir, no dejar cruzar a los rebeldes a la frontera. Alegan que Gates y equipo son desertores, que contravienen la política de los EE.UU y que deben arrestarlos. Pese a las suplicas y ruegos, los superiores hacen oídos sordos, y dicen que los rebeldes no son un problema de ellos. Solo cuando Gates confiesa tener el oro, y lo utiliza como parte de un canje (entregan el oro a cambio de que liberen a los rebeldes) los superiores cambian su posición. Pero no porque se vayan a quedar con el oro, sino porque, como dice Gates “Regresa el oro. Salva a unos refugiados. Gánate una estrella”. La motivación no pasa por lo económico o lo humanitario, pasa por la gratificación personal.

Indicios: “Tres reyes” es un film cargado de discursos que se desprenden de su relato. En primer lugar, con el recurso de la ironía y de la sátira, hace una lectura muy crítica sobre la representación de la guerra del Golfo en Occidente; aparece en primer lugar como una guerra “sin muertos” (cuando Barlow mata a un árabe, un compañero expresa “creí que no iba a ver un muerto en esta guerra); y en segundo lugar como aparentemente mediática (así la denomina Gates al inicio de la película o cuando los soldados expresan que “solo vieron acción en CNN”). Cabe recordar aquí que una de las estrategias que el gobierno norteamericano desarrolló cuando comenzó la Guerra del Golfo fue, en materia de medios de comunicación, hacer todo a la inversa de lo sucedido durante la Guerra de Vietnam. Esta guerra fue sin duda un punto de quiebre para la sociedad norteamericana. Además de ser un estrepitoso fracaso militar, logró cambiar el humor social (siempre proclive a los conflictos bélicos

y de mucho apoyo hacia sus Fuerzas Armadas) debido a la extensión del conflicto y a la enorme cantidad de soldados americanos que murieron en batalla (reportada y mostrada por los medios de comunicación). Con motivo de la Primera Guerra del Golfo, el conflicto fue acotado y la participación de los medios de comunicación fue la que quiso el gobierno: lejos de la contienda, información oficial y filtrada y no mostrar la imagen de un solo soldado muerto. Por eso lo dicho más arriba, y que "Tres Reyes" critica.

En segundo lugar, también está presente el dicho Popular "Ladrón que roba a ladrón tiene 100 años de perdón" ya que el acto de robar el oro se justifica alegando que en definitiva es oro que en primer lugar Irak le robó a Kuwait. De hecho Gates dice, en un momento, afirma "Robárselo a Saddam no es un crimen". Lógicamente, aquí también tiene mucho que ver que el "otro" Saddam, es un personaje tan cruel, inhumano, sanguinario, etc, que nada de lo "malo" que se le pueda provocar, será interpretado como tal.

También está muy presente el conflicto originado a raíz del advenimiento de la paz. La "traición" del presidente Bush a los rebeldes iraquíes trae aparejado como consecuencia que la presencia norteamericana en la zona quede en segundo plano y que los segundos intenten por todos los medios resistir las represalias del ejército de Hussein. No sería esta la primera vez que el gobierno norteamericano toma partido por algo para después abandonarlo a su mejor suerte o aunar posiciones con su contrario, con todos los conflictos que esta postura trae aparejada (como ejemplo, en la película se menciona que los soldados iraquíes recibieron entrenamiento militar de parte de EE.UU. con motivo de la guerra contra Irán, y que ahora los mismos que los entrenaron están peleando contra ellos).

Está muy presente también el discurso del miedo: miedo por parte de los rebeldes a ser masacrados, miedo por parte del ejército de Saddam a las posibles represalias. El miedo tiene una presencia marcada como generados de acciones pero también de inacciones.

Más allá que lo que motiva inicialmente el accionar de Gates y compañía es una cuestión de intereses (interés por el dinero, interés por rescatar a Barlow), no hay duda de que, con posterioridad, son movilizados por una determinada sensibilidad humanitaria y/o solidaria. Los moviliza el ser testigos de cómo están viviendo los rebeldes, las condiciones inhumanas a las que están expuestos (tienen que

mendigar por la comida, tomar leche del piso) y la violencia con la que los tratan (el caso más extremo: el asesinato de una rebelde por pedirles a los norteamericanos que no se vayan). El haber ser testigo de ese asesinato, y la reacción dolorida de su hija, es el punto de quiebre que los lleva a cambiar su camino.

La ley del ojo por ojo, de la revancha, está presente también en este relato. Y se hace notable durante el interrogatorio y tortura a Barlow. Los soldados iraquíes justifican su accionar, no solo por tener que respetar ordenes de Hussein, sino también como una especie de venganza ante todas las penurias que han tenido que sufrir por culpa de los norteamericanos.

Medio Oriente es mostrado como una zona conflictiva, donde la gente no vive en las mejores condiciones ni económicas, ni sociales, ni políticas. Sin embargo, se destaca la riqueza de la que gozan (aunque en manos de pocos) por ejemplo por todos los bienes materiales robados a Kuwait (autos, celulares, oro, etc) y por el petróleo (bien característica de la zona) que uno de los soldados iraquíes le mete en la boca a Barlow, como si fuera agua.

Es clara la diferencia de los hechos que suceden frente a los medios o cuando ellos no están. Además, de lo mencionado anteriormente, es claro su accionar en pos de algo, tomando como ejemplo que seguramente el destino de los rebeldes y su posibilidad de cruzar la frontera con Irak, hubiera sido otro sino hubiera estado la CNN presente, y de hecho el destino de los personajes principales hubiera sido otro también sino fuera por los reportajes de Adriana Cruz. La unión o relación de colaboración entre ejército y medios (ya sea de información, ya sea de entretenimiento) es también notable al conocerse el destino de Gates como asesor de Hollywood,

Está muy marcada la consideración que tendría el ejército norteamericano por el honor, en una acepción muy particular. La motivación de obtener una condecoración, un reconocimiento personal prima a la hora de destrabar el conflicto. Es curioso que la idea de "Regresa el oro. Salva a unos refugiados. Gánate una estrella" salga de una negociación, y que la liberación de los rehenes, si bien contraria a la norma, necesaria humanamente hablando, más allá de la gloria personal que se pueda obtener, no sea la respuesta primera e inmediata ante la problemática.

Informaciones: la película brinda algunos datos como para poder ubicarse en espacio

y tiempo.

La primera escena, abre con una placa en negro y una tipografía que dice “Marzo 1991, la guerra acaba de terminar”. A continuación se ubica la acción en un desierto, de día a pleno sol. La presencia de un soldado norteamericano que dispara a otro con un turbante, termina de cerrar la ubicación temporo-espacial: Marzo 1991, fin de la Guerra del Golfo, locación Irak, conflicto entre norteamericanos e iraquíes.

La acción es continuada, por lo que se supone que estos hechos se ubican en la misma línea temporal, bastante corta, ya que si bien no se presenta con exactitud la duración del conflicto, o el tiempo transcurrido, no pareciera que los hechos sucedan en más de uno o dos días. Es decir, que se trata de un relato contemporáneo pero no atemporal, porque se brindan detalles que permiten ubicarlo. La historia es siempre en tiempo presente y lineal; y si bien, el relato es progresivo, presenta *flash backs* (mas que nada para la presentación de los personajes) que nos muestran a los protagonistas en tiempo pasado y en otro lugar, o al menos en otra situación (por ejemplo, cuando el soldado iraquí que tortura a Barlow, rememora el atentado en el que murió su hijo). También hay *flash-forwards* para contar lo sucedido con los protagonistas en el futuro. Los héroes, al no ser tan unidimensionales como acostumbran a presentarlos las películas de similar género y factura, son de difícil delimitación. Claramente, Gates y Cia, los rebeldes, Adriana Cruz tienen actitudes de héroes, pero ninguno de ellos puede cargar con la clasificación pura de héroes de acción. Algo similar sucede con los enemigos: sin duda alguna, el enemigo a vencer es Saddam Hussein y éste es de procedencia árabe, pero de ahí en adelante los demás tampoco responden a la categoría de “malos” clásica. Y esto aplica tanto para los soldados de la Guardia Republicana como a los soldados del ejército norteamericano, ya que si bien no son el “enemigo”, no colaboran, no procuran que el conflicto se solucione desinteresadamente, no se juegan por otro (ni físicamente, ni sus carreras profesionales, etc.)

Acontecimientos del relato: el motor del conflicto es claramente la decisión de Gates y su grupo de ir a buscar el oro robado, para apropiárselo, y eso va desencadenando los demás hechos del film. El estado previo a esta decisión es la victoria de los norteamericanos sobre los iraquíes, sus ganas de volver a casa pese a un futuro incierto, Saddam Hussein como claro perdedor de la guerra pero aun así con gran poder todavía para gobernar su país y la sistemática persecución y aniquilamiento de aquellos que se animan a sublevarse contra este régimen. Una vez resuelta la compleja situación conflictiva (que inicialmente es la apropiación de Gates y Cia del

oro robado, para después transformarse en la obtención de la libertad para ese grupo de rebeldes), el estado posterior es bastante similar al inicial excepto para los protagonistas de esta historia: el ejército norteamericano es reconocido por haber devuelto el oro y haber salvado a unos refugiados (que marca, además la resolución del conflicto), los protagonistas son honrados y cuentan con un futuro promisorio, y los rebeldes (ese pequeño grupo) logra su libertad y por lo tanto conservar su integridad. Sin embargo, la situación política que envuelve estos acontecimientos permanece sin cambios.

La degradación del relato se va produciendo en etapas: primero es el descubrimiento del oro robado, la decisión de ir a por él, el encontrarse con una situación violenta e inhumana en la que los protagonistas se terminan involucrando, el secuestro y tortura de uno de ellos, la negociación de ir a buscarlo a cambio de intentar cruzar la frontera, lograr hacerlo pero perder el oro a cambio.

Como ya se ha visto, a medida que los hechos van aconteciendo, los personajes principales (Gates y Cia) sufren transformaciones: sus motivaciones y objetivos cambian, transformándose un interés puramente económico y material en una cuestión humanitaria y solidaria.

#### Nivel de las Acciones:

En esta película se presentan dos esquemas actanciales, ya que se suceden dos situaciones de conflicto bien marcadas. Si bien una es consecuencia de otra, la realidad es que son claramente distintas.

En el esquema actancial que hace relación a la búsqueda del oro:

- El sujeto es Archie Gates, Troy Barlow, el Jefe Elgin y Conrad Vig, entendidos como una unidad, en conjunto, ya que más allá de las diferencias entre ellos, y del marcado liderazgo de Gates, hay coherencia en su accionar. Ellos son los que toman la decisión y todas las medidas necesarias para encontrar el oro.
- El objeto es encontrar el oro robado y apropiárselo para obtener un beneficio material y personal.
- El ayudante (involuntario) es el soldado iraquí en posesión del mapa de ubicación. También colabora el soldado que distrae a Adriana Cruz y les

consigue todos los elementos que le van solicitando.

- No habría un actante definido que se oponga al objetivo de apropiarse el oro, o al menos que tome acciones concretas para que no lo hagan. Lógicamente la Guardia republicana no parece de acuerdo en que se lo lleven y de hecho al principio los distraen. Pero prefieren que se lo lleven antes de que se involucren en el conflicto con los rebeldes. El ejercito norteamericano tampoco comparte la idea de que se lleven el oro pero su preocupación pasa más porque no respetaron las normas que por otra cuestión. La prohibición “moral” de “no robar” parece aliviada por la creencia “Ladrón que roba a ladrón, tiene 100 años de perdón”
- El saber está presente en las propias cualidades de los cuatro protagonistas y cuánto conocen de la situación como para poder lidiar con ella.

En cuanto a la situación conflictiva de liberación de rehenes, el esquema actancial es el siguiente:

- Nuevamente, el sujeto es Archie Gates, Troy Barlow, el Jefe Elgin y Conrad Vig.
- El objeto, si bien surge tras una negociación, es conseguir que un grupo de rebeldes al régimen de Hussein pueda cruzar la frontera y así, salvar sus vidas.
- El ayudante está conformado por otro grupo de rebeldes y, principalmente, por la periodista Adriana Cruz, cuya participación al final fue determinante para el desenlace “feliz de la historia”.
- Los que se oponen a que los rebeldes sean liberados son la Guardia Republicana y el ejercito norteamericano. Pese a ser dos actantes prácticamente antagónicos, y a que los mueven diferentes motivaciones, en este punto se unen curiosamente.
- El saber está presente en las propias cualidades de los cuatro protagonistas y cuánto conocen de la situación como para poder lidiar con ella.

#### Nivel de la Narración:

“Tres Reyes” se posiciona como una película de ficción, con mucho de acción y comedia, pero claramente lo que se representa en este film no puede ser real, ya que no es verosímil. Pero pese a la gran fantasía presentada, la película tiene un anclaje en la realidad muy profundo, y es esta realidad, la que pretende cuestionar desde la

sátira y la ironía, utilizando como recurso, o quizá como escudo, que se trata solamente de una película.

Cabe también destacar, dentro de una perspectiva narrativa, la cantidad de recursos cinematográficos que se emplean en la película como son los montajes encadenados, congelamientos de imágenes, ralentíes, paratextos, además de los flash backs y flash forwards ya mencionados.

En el film, no hay una presencia clara del narrador, pero es claro que hay un posicionamiento para presentar a los personajes, los hechos, y su resolución, y este posicionamiento está presente no solo con el recurso de lo irónico y lo satírico, sino también por mostrar ciertos sucesos con crudeza, con una “presentación” general rápida, amena y sobre todo moderna. El espectador tiene el mismo manejo de la información que los personajes, y avanza en cada una de las situaciones junto con ellos.

El destinatario tampoco está identificado pero no es claramente el público masivo. Por la visión particular y el análisis que se puede hacer de esta historia, la película tiene como público objetivo a los jóvenes occidentales, que critiquen el accionar norteamericano en los conflictos externos y las consecuencias que esta participación genera. Difícilmente, un espectador de apreciaciones ideológicas cercanas al intervencionismo norteamericano, a la política liberal y conservadora se pueda sentir atraído para ver este film.

Los discursos externos que rodean a este relato están vinculados a una problemática básicamente geopolítica: crisis permanente en Medio Oriente, la inclinación hacia la violencia para resolver conflictos, los árabes como enemigos (pese a que hay muchos a los que difícilmente se los podría catalogar de esta manera), EE.UU involucrado en conflictos ajenos, interviniendo en situaciones sin ser llamado, y entrando y saliendo de ellas cuando le place, sin medir las consecuencias de ese accionar. Todas cuestiones que forman parte de nuestra realidad cotidiana y contemporánea y que la película retoma. El film también destaca el importante papel que cumplen los medios de comunicación. Funcionan, dentro del relato, como un actor de influencia y como formadores de opinión pública.

El modo del relato es la representación, es decir, la historia se desarrolla ante los ojos del espectador y está contenida en las réplicas de los personajes. El tiempo del

discurso es el presente y el tiempo del relato es lineal, es decir, una cronología de hechos (aunque con presencia de flash back y forward).

Sin duda, unos de los elementos más interesantes de esta historia es su guión, y en este sentido se pueden extraer algunos fragmentos:

Troy Barlow: Estamos disparando?

Soldado: Qué?

TB: Que si estamos disparándole a la gente, o qué?

S: Estamos disparando?

TB: Eso es lo que te estoy preguntando

S:Cuál es la respuesta?

TB: No sé la respuesta. Eso es lo que estoy tratando de averiguar!.

Gates: Bush le dijo a esta gente que se levantara en contra de Saddam. Ellos creyeron que tendrían su apoyo pero no fue así. Ahora los están masacrando.

Troy Barlow: Mantengamos el plan. El plan es para ir por el oro, no?

Chief Elgin: Espera, podemos ayudar a esta gente primero, y después seguir nuestro camino.

Achie Gates: Mete a toda esta gente dentro del Humvee!

Troy Barlow: No hay lugar!

Capitán Said: Porqué me estás diciendo eso?

Troy Barlow: Porque los dos somos padres

Capt. Said: Yo ya no soy padre! Mi hijo está muerto.

Capt. Said: Qué sentirías si le pusiera una bomba a tu esposa?

TB: Pero que la muerte!

Capt. Said: Sí, amigo mío, peor que la muerte.

TB: Escuché que pasó de todo en Kuwait.

Capt. Said: Si, pasó de todo... No estoy orgulloso de eso. Si, Saddam está muy loco, pero entonces también Uds. están locos por venir aquí.

**No me iré sin mi hija**  
**(Not without my daughter)**

**Ficha Técnica:**

**Titulo original:** Not without my daughter

**Título en castellano:** No me iré sin mi hija

**Año de realización:** 1991

**Dirigida por** Brian Gilbert

**Sinopsis:** “Moody” es un doctor iraní que vive en Norteamérica con Betty, su esposa norteamericana, y su hija Mahtob. Con el deseo de volver a ver a su familia y a su país natal, convence a su esposa para que tomen unas pequeñas vacaciones allá junto a la nena. Betty no está muy decidida, piensa que Irán no es un lugar muy pacífico, especialmente si eres mujer y norteamericana. Después de llegar a Irán, parece que todas sus pesadillas se convierten en realidad: Moody le informa que se quedarán a vivir ahí de ahora en más. Betty está decidida a escapar de Irán, pero con su hija, lo que significa un gran problema.

**Comentario sobre la película**

“No me iré sin mi hija” es un relato dramático, basado en un hecho real, lo que le da más credibilidad y verosimilitud a la historia (la película data de 1991, la verdadera historia aconteció en 1984). La película está basada en la novela escrita por Betty Mahmoody, donde narra la epopeya vivida por ella y su hija para salir de Irán, donde su esposo insistió en quedarse a vivir. El relato va aumentando en su tensión, y genera una sensación asfixiante y desesperante, ante la situación de aparente sin salida que viven las protagonistas.

Los personajes principales de la película son:

Betty Mahmoody (interpretada por Sally Field), escritora del relato original. Betty es una ama de casa, dedicada a su marido, a su hija y a su hogar. Accede, con algunos peros, a visitar el país de procedencia de su esposo, Irán, para conocer a su familia. Una vez allí, se encuentra con un país hostil y violento, poco seguro. La familia de su esposo tampoco es agradable con ella y no acepta la diferencia. Betty siente su confianza violada cuando su esposo le informa que se quedarán a vivir en Irán. Ahí comienza una larga epopeya para intentar salir del país con su hija ya que la ley no

la ampara ni la protege, el gobierno de EE.UU tampoco puede hacer nada, y la salida se realiza por vías clandestinas. Betty demuestra, ante toda esta situación, una gran fortaleza, y prioriza el bienestar de su hija y el suyo, ante todo, incluso aún a costa de su matrimonio.

Moody (interpretado por Alfred Molina) es el esposo de Betty, y es el personaje que evidencia la transformación más notable. Moody es un iraní, médico profesional, que vive en EE.UU hace muchos años. Como tal, parece un norteamericano más, su esposa es norteamericana y su hija también. Sin embargo, ante los ojos de los demás (como por ejemplo sus colegas) es visto como un extranjero más, y eso le molesta. Convince a Betty para ir de vacaciones a Irán, y una vez allí, se transforma. Deja de ser el esposo cariñoso y compañero para transformarse en un marido autoritario, violento, que no consensúa las decisiones sino que las impone. Se siente cómodo en su casa, y pese a que no pareciera aceptar en su totalidad las normas y costumbres, no se opone a ellas y le exige a Betty que se amolde. Es curiosa la elección de un actor de origen latino como Alfred Molina para representar a este médico iraní y musulmán, que sufre una transformación tan violenta.

Mahtob (interpretada por Sheila Rosenthal) es la nena del matrimonio. Es una nena muy chica, de apenas cinco años, compañera y apegada a su madre. Vive la mudanza a Irán de manera traumática ya que no le gusta ir al colegio, ve que sus padres pelean constantemente y que su madre no es feliz. Se convierte en colaboradora de su madre, ya que esta le pide datos y le confía cosas, ocultándoselo a su padre.

La familia de Moody (interpretada por actores varios) es fiel a las costumbres y tradiciones de Irán. Está encantada con el regreso de Moody a su país de origen y con la llegada de Mahtob, pero no tanto con la presencia de Betty. No respetan las diferencias que Betty puede tener, y pretenden que asuma las de ellos de forma inmediata (ni bien llega le dan una túnica, que se llama chador, para que se la ponga, o hablan en árabe sin traducir). El hecho que ella provenga de un país, Estados Unidos, con el que mantienen un odio acérrimo y mutuo durante años, es un obstáculo en su relación.

Dentro de sus aliados para escaparse, Betty se encuentra con los funcionarios de la Embajada Suiza, quienes parecen entenderla e intentar ayudarla, pero tienen la ley en contra, y no pueden hacer nada fuera de la vía legal. Los iraníes del mercado

(Houssein, Mohsen, Ahmed) son los únicos que tienen la posibilidad de ayudarla a escapar, junto con su hija, por vías clandestinas y peligrosas. Estos personajes son disidentes o están fuera del marco de la ley.

### **Análisis semiótico del relato**

#### **Nivel funcional: unidades narrativas productoras de sentido**

Sin duda el punto de quiebre de este relato, es la decisión de la familia de ir a visitar a la familia de Moody a Irán y la posterior decisión de Moody (aunque desde el vamos era su intención) de quedarse a vivir y criar a su hija ahí, pese a la oposición de Betty. Inicialmente, Betty no está muy convencida, ya que cree que Irán es un lugar muy violento y poco seguro para su pequeña hija, pero termina accediendo ante la promesa de Moody de que no correrán ningún peligro y de que regresarán en poco tiempo.

Una de las oposiciones fuertes que aparece en el relato es la referida a Irán. Este país es representado como un lugar violento, pobre, con una cultura (bajo la mirada de un occidental) arcaica, antigua, y machista. Como contraparte, Estados Unidos (más específicamente Michigan) es donde se ubica el inicio de la película y donde todo pareciera ser armónico, tranquilo, pacífico y donde Moody y Betty son felices, junto a su hija. Sin embargo, se presentan algunos matices en cada una de estas representaciones. En el caso de Estados Unidos como lugar paradisíaco, los comentarios racistas que enfrenta Moody en su trabajo demuestran que ahí hay también lugar para la crueldad. El papá de una compañera de Mahtob le dice a su hija que Moody odia a los norteamericanos porque es iraní, reflejando una postura limitada y unidimensional. La aparente felicidad y armonía de esta pareja parece haber sido ya afectada en el pasado, ya que un episodio como el sucedido con los médicos parece haber sucedido antes, y ellos se tuvieron que mudar para alejarse de todo eso. La violencia de Irán es, a su vez, tamizada por el cuento de Aladino que Moody le cuenta a Mahtob, en cuyo relato Irán aparece como un lugar con cuevas, montañas, desiertos y mezquitas que son “tan lindas como joyas”. Es evidente, entonces, el marcado antagonismo entre Irán y Estados Unidos, y que depende del punto de vista desde donde se mire, lo que cada parte ve de sí misma, que va a tener una lectura positiva, y como ve al otro, de manera marcadamente negativa. En este relato, el punto de vista de referencia es Betty, y desde este lugar está tamizado este antagonismo.

En Irán se ven murales y afiches del Ayatolá Jomeini por todas partes, los reciben con un ritual donde sacrifican a un animal y Mahtob se asusta y llora, y su papá la consuela diciéndole que el ritual es un honor y que después la carne del animal se la darán a los pobres. Los estudiantes universitarios se juntan para rezar. Se ven también afiches con misiles dibujados, con las cabezas llenas de sangre, y la inscripción USA en ellos. Los hombres rezan por un lado y las mujeres por otro. La oposición ya está dada, Irán y USA son países completamente diferentes, con costumbres distintas, religiones distintas, situaciones económicas distintas y con un enfrentamiento entre ambos, de décadas. Es también muy marcada la oposición entre las religiones (musulmana como contraparte de la protestante, que es la religión predominante en EE.UU), sus creencias, costumbres, ritos, etc. Y para los ojos de Betty, que es el lugar donde se ubica el narrador de la película, todo esto pareciera ser algo muy cercano al infierno. En un momento de la película, explota una bomba en el colegio donde asiste Mahtob. Betty le echa en cara a Moody que viven inseguras, y que él les había prometido que iban a estar seguras. Para Moody la culpa es de América, que apoya a Irak, y le provee armas para pelear contra Irán. La explosión de bombas es una constante.

La cultura iraní pareciera también ser muy estricta, poco tolerante y muy machista en cuanto al papel de la mujer. Se obliga a las mujeres a usar el “chador”, y puede ser un gran problema si se ve algún pelo de la cabellera. La mujer debe obedecer a su marido, en todo lo que él disponga, aunque esté en desacuerdo. Ante los ojos de un occidental esto resulta inentendible, ni tampoco se ofrece en la película una explicación para estas tradiciones.

Las diferencias culturales terminan repercutiendo en la pareja. Para Betty todo es muy primitivo, no entiende esa cultura ni tampoco entiende el malestar de la familia de Moody para con ellos. Moody le contesta que para ella es primitiva porque no es como la suya, y que para su familia, Moody está muy americanizado. Moody se levanta temprano para rezar, y ella le pide que no lo haga y Moody se enoja. Para él, Betty no entiende que su familia es descendiente de Mahoma, les falta el respeto y “la sofisticada norteamericana nos ve primitivos”. La familia de Moody tampoco intenta comunicarse con ella, solo le dan órdenes y le repiten valores religiosos. Para ellos, es la mamá de una nena islámica y ese es su único interés para con ella.

El gran punto de inflexión de la historia se produce cuando Moody finalmente le

revela a Betty sus verdaderas intenciones y rompe su promesa de volver: fue despedido del hospital de EE.UU en el que trabajaba, nunca tuvo intenciones de regresar a America y quiere que su hija crezca en Irán, que sea musulmana, que aprenda verdaderos valores. Betty no puede creer la transformación de su marido, se siente engañada, estafada, decepcionada. Para ella, Irán es un país primitivo y retrasado, donde tratan mal a las mujeres. Pese a los ruegos, suplicas, llantos, Moody no accede. Por el contrario, hace imponer su voluntad por la fuerza, golpeándola, y diciéndole que es su mujer y que debe hacer lo que él diga. Moody le saca el dinero y las tarjetas, la imposibilita para manejarse independientemente o contactarse con terceros. La vigila constantemente. Para Betty, todos estos cambios son negativos. Su marido se ha transformado, su matrimonio está en franca crisis y sufre una importante pérdida de identidad. Le informan que al estar en Irán, y estar casada con un iraní, automáticamente adquiere esa nacionalidad, no puede viajar sin la autorización de su marido, no tienen potestad sobre su hija y en caso de divorcio, Mahtob debe quedarse con su padre. Sabe que si intenta escaparse con Mahtob, y algo sale mal, pueden llegar a matarla. Vive con miedo, y de la única manera que consigue moverse con apenas algo de libertad es si aparenta haberse adaptado, haberse resignado y que está todo bien.

La transformación de Moody es otra de las unidades funcionales de este relato. Pasa de ser un amoroso esposo y padre a un hombre violento y obsesivo, que maltrata a su mujer emocional y físicamente, nervioso, que la persigue, la amenaza, no la deja moverse ni hablar por teléfono. Tampoco parece importarle que su hija no sea feliz, que llore todo el tiempo en el colegio. Para él, “el Islam es lo mejor que le puede dar”.

La persistencia de Betty es notable durante todo el relato. Cerca del final, Moody obliga a Betty a volver a EE.UU, para vender todos sus bienes, pero sola. Le dicen que si se va, no la dejarán volver a entrar, que la familia de Moody es muy fanática y que son capaces de casar a su hija a los 9 años. Ahí decide escapar, y después de un largo periplo, lo logra.

Indicios: son todos los significados implícitos, es decir los discursos que podrían desprenderse de este relato. En este caso, es notorio el relato que hace referencia al no juntarse con extraños, solo que en esta versión podría leerse como “no te involucres con extranjeros o con otros” porque no se sabe lo que puede suceder. Si Betty no se hubiera casado con un iraní, queda implícito en la lectura de que nada de esto hubiera pasado: no hubiera terminado en Irán, un país tan “primitivo”, pobre,

machista; no hubiera sucedido la transformación de Moody en un hombre obsesivo y violento; no se hubiera sentido prisionera, sin salida, y no tendría que haberse expuesto de tal manera, para permanecer junto a su hija. El análisis que puede hacerse es: los “otros” son muy distintos a nosotros, tienen costumbres, creencias, tradiciones, reglas muy diferentes a las “nuestras” y son perjudiciales para “nosotros”; no hay que mezclarse con ellos, y mucho menos, casarse y tener hijos. Y si se hace, hay que saber a lo que se está exponiendo.

Otro relato muy marcado de este relato, es la incapacidad de organismos oficiales para poder dar solución a determinados problemas. Debido a la coyuntura política, EE.UU no tiene representación en Irán, y el resto de los organismos oficiales de otros países poco pueden hacer por los extranjeros que se encuentran en problemas, como el caso de Betty. Las únicas vías de escape / solución las dan los propios iraníes (una especie de “oveja negra” entre el resto) que conocen formas y modos de salida ilegales y que ponen voluntad para ayudar a Betty a escapar.

La representación que se hace de Irán como país, su cultura, costumbres, religión, etc., es profundamente negativa. Es un lugar en constante estado de ebullición y revuelta, donde convive la pobreza con la violencia. El pueblo iraní es caracterizado, prácticamente en su totalidad, como hombres fanáticos y violentos, que imponen sus costumbres a los de afuera, mujeres sometidas, ritos salvajes, donde incluso se reclutan a los niños para la guerra. Todas las personas son representadas negativamente. Poco se hace en la película para mostrar algo que haga entender al espectador el porqué de algunas cosas. Los diálogos entre iraníes son hablados en la lengua original, pero en ningún momento traducidos ni al inglés ni al español, por lo que el intento de entender algo de esta cultura tan ajena a los occidentales, es nulo. Lo único que permanece es la visión estereotipada y unidimensional que propone este relato de los “otros”.

Informaciones: La acción de este relato comienza en Michigan, año 1984. Todos estos datos están detallados en un texto insertado sobre la imagen, donde además se detalla que la película está basada en un hecho real. El tiempo transcurre en forma lineal, y la manera de tener una referencia sobre el lapso transcurrido es mediante los cumpleaños de Mahtob (en Irán cumple cinco y seis años, por lo que este relato transcurriría en aproximadamente dos años). Si bien queda claro la ciudad en la que viven en EE.UU, no se detalla la ciudad de Irán donde transcurre el resto de la acción. Se habla de Irán como una generalidad, aunque se podría suponer que

se encuentran en Teherán, ya que en un momento se muestra a los estudiantes de la Universidad de esa ciudad, rezando. El escape de Betty se realiza por Sajistán, atravesando un desierto, llegando después a Ankara, pero no se brinda más información sobre estas locaciones. El relato responde a un lugar y tiempo determinados, por eso las referencias espacio-temporales son tan necesarias. La situación transcurre en el aquí y ahora de Irán a mediados de la década del ochenta. Seguramente, varias cosas habrán cambiado y este relato quizá, de suceder hoy, tendría otro desarrollo. Sin embargo, la historia es siempre en tiempo presente y lineal. El relato es progresivo y no hay flash-backs ni proyecciones a futuro. La procedencia de los personajes está claramente delimitada: Betty y su hija son norteamericanas; Moody, su familia y el resto de los personajes, iraníes.

Acontecimientos del relato: el estado de normalidad que abre el relato, es la situación casi idílica que Betty vive junto a su marido e hija en Michigan. Él es un profesional con trabajo, ella una dedicada ama de casa, amante esposa y madre. Parecen disfrutar de la existencia perfecta. La degradación de esta situación ideal, se produce en dos etapas. La primera, cuando Moody convence a Betty de ir de vacaciones a Irán, y la segunda, profunda y definitiva, cuando Moody le informa a Betty su decisión de quedarse a vivir en Irán y de criar a su hija ahí. El reestablecimiento definitivo no se produce en este relato, pero sí se vislumbra cuando Betty logra escapar y llegar a Ankara, junto con su hija, después de una odisea.

Se pueden encontrar también algunas de las transformaciones de las que habla Todorov (ver Marco Teórico), que también ordenan el relato. Es notable la transformación de Moody de amable y cariñoso esposo, en un hombre violento, obsesivo, alejado de su mujer e hija. Y es notable, también, la transformación de Betty, que pese a ser una simple ama de casa, madre y esposa, encuentra fuerzas y medios para llevar adelante una situación profundamente hostil, y coraje para decidirse a escapar de un país hostil y violento, por vías peligrosas, con su pequeña hija. Es también notable la transformación de esta familia, casi un prototipo de la felicidad y de la vida en armonía al comienzo de la historia, en un núcleo violento, duro, casi una cárcel para sus protagonistas.

#### Nivel de las Acciones:

El esquema actancial propuesto oportunamente, se aplica en esta película de la siguiente manera:

- Betty es lógicamente el sujeto, ya que en ella se centra esta historia.
- El objeto es lograr escapar de Irán, junto a su hija de seis años, Mahtob.
- Los ayudantes son todas aquellas personas que conoce en el mercado, o personas a las cuales se conecta por este contacto, y que la ayudan a salir de Irán, por la única vía posible. También es su aliada Mahtob, su hija que la ayuda a obtener información y otros datos del país.
- Los oponentes son, lógicamente, su esposo Moody, el propio entorno del país, y la legislación iraní que no le permite, por su condición de mujer y norteamericana, gozar de determinados derechos.

### Nivel de la Narración:

El narrador de esta historia es omnisciente, es decir, está presente pero no puede ser identificado. Y la historia y los hechos se van sucediendo en forma paralela, tanto para los protagonistas, para su narrador y para los espectadores. En ningún momento, ni el narrador ni los espectadores conocen más que los personajes, ya que esta trama no necesita suspenso ni efectos de sorpresa, por tratarse de un drama.

Dentro de la historia, no aparecen explícitamente las figuras del narrador y destinatario. Si bien el relato se cuenta como si mantuvieran cierta distancia, hay una intencionalidad en la construcción de los personajes y de los contextos (por ejemplo, la pésima imagen que se transmite sobre la situación en Irán), de las situaciones y de los hechos, que denota mayor simpatía hacia unos (Betty, su hija, los norteamericanos) y no hacia los árabes, incluyendo a Moody y su familia. El destinatario es el público espectador de la película que se supone adulto (mayor de 30 años, ya que este tipo de historias no son afines al público joven), de ambos sexos (aunque en su mayoría mujeres, ya que es una historia bastante "femenina"), occidental y seguidor de las películas dramáticas.

El modo del relato es la representación, es decir, que la historia se desarrolla ante los ojos del espectador y está contenida, en su mayoría, en las réplicas de los personajes.

El tiempo del discurso es el presente y el tiempo de relato es lineal, es decir, es una cronología de hechos donde primero se realiza la presentación de los personajes, aparece el conflicto, su desarrollo, resolución y desenlace, y cierre. El relato

comienza con una escena donde se muestra la hermosa casa donde viven placidamente Betty, su marido y su hija, en Michigan, y finaliza con Betty llegando con su hija a Ankara, cansadas después de una larga travesía para salir de Irán.

Algunos de los diálogos que se destacan en la película son:

- Estos iraníes están en la época de las cavernas. No entiendo para que vienen a estudiar medicina a los EE.UU, si en Irán se consigue un título en siete días.
- Tienen buenas ideas médicas: alguien es herido en el campo de batalla y lo dejan morir. Total, va al paraíso, no?
- Viste el diario que lee? (en alusión a Moody)
- No se como puede, no tiene palabras, parece una de mis prescripciones.

(conversación entre compañeros del trabajo de Moody, en el hospital de Michigan)

“Cada pelo es como una daga que clavas en el corazón de nuestros antepasados”.

(de un familiar de Moody a Betty, en Irán, por mostrar un poco de cabello a pesar de llevar el chador)

“La sofisticada americana nos ve primitivos”.

(de Moody a Betty, en respuesta a sus comentarios sobre Irán)

“Eso significa que podemos comer”

(de Betty a Mahtob después del rezo musulmán antes de comer)

## 8 - Conclusiones

Los relatos de control son discursos del orden narrativo que se construyen para naturalizar el sentido y por ello mantener el dominio, la hegemonía y conservar y/o lograr el poder sobre uno o varios individuos. Además, colaboran y/o permiten el establecimiento de diferentes formas de control en la sociedad. Son narraciones que se construyen socialmente, y por eso no son únicos ni lineales sino que diferentes interacciones actúan sobre ellos, además de naturalizar prácticas y significados a través de diferentes estrategias de legitimación. Una de las preguntas guías de este trabajo es si los discursos cinematográficos conforman relatos de control, y la conclusión sobre la misma es positiva, en tanto se entiende que afectan a las representaciones y actitudes de la sociedad.

Los relatos de control se vinculan con la construcción, difusión e imposición de un sentido en la sociedad que no ocurre en un vacío político, sino que más bien es un producto de las distintas constelaciones de intereses políticos y de poder que constituyen las relaciones entre los diferentes grupos sociales. Precisamente, el problema por el sentido es también el problema por el control ya que la lucha por este último es el conflicto por la apropiación e imposición del sentido en el mundo.

Hablamos de control cuando pensamos en la posibilidad de cometer un acto, adquiriendo, los relatos de control, una intencionalidad didáctica hacia las sociedades. El control es necesario para aquellos que detentan el poder o la hegemonía porque es el soporte de una serie de poderes laterales e instituciones de vigilancia y corrección, sin poder dejar afuera a los medios masivos de comunicación, ya que el discurso es poder, y los grandes generadores de los discursos sociales son precisamente los medios. Estos se constituyen como los grandes generadores de discursos sociales y como los formadores de opinión pública y actúan como cajas de resonancia que alertan, señalan y estigmatizan a los elementos conflictivos de la sociedad además de convertirse, mediante sus mensajes, en reorganizadores del consenso social.

De acuerdo a lo detallado en el apartado teórico de este trabajo, los discursos se mediatizan por, aunque no únicamente, los medios de comunicación, el cine entre ellos, y en este sentido es innegable adjudicarles la importancia que adquieren para la sociedad. Teniendo siempre en cuenta que en todas las relaciones sociales los intereses políticos, económicos y de poder entran en juego, es posible enumerar

algunas afirmaciones que detallan la función de los medios de comunicación en una sociedad: dan forma a la realidad, construyen imágenes que se suponen “reflejos” de la realidad, difunden e imponen un sentido -no único ni lineal, pero sí hegemónico (cabe recordar la noción de “circularidad del sentido” de Antonio Gramsci, en donde el sentido se toma y se retoma, se construye y reconstruye)-, son fundamentales en la formación de la opinión pública y del imaginario social, y en la retroalimentación de este imaginario. Tampoco puede dejarse de lado la fuerte vinculación de los medios (y del cine, objeto de estudio del presente) con la historia, la política, la ideología y los grupos de poder y de construcción de sentido.

A lo largo de este trabajo se ha intentado profundizar en la articulación entre ficción y realidad (la situación geopolítica del momento –con EE.UU. como protagonista principal- y su vinculación con las producciones cinematográficas de la gran maquinaria de Hollywood), y cómo en esta articulación se construyen una representación de la vida, una explicación de una visión del mundo, una imagen de los unos y de los otros, en forma discursiva. Estas construcciones se presentan como verdades únicas y universales, como lo único que es y puede llegar a ser, sin haber otras opciones. Sin duda, estas construcciones está amparadas por la ideología dominante, por la hegemonía. Pero así como la hegemonía conlleva un conflicto por la imposición de sentido en el mundo, así también se puede afirmar que “la verdad” no existe. “La verdad” es una conquista del poder, que es, siempre, el que establece una “versión final” de los hechos, versión que se mantiene en tanto “ese” poder sigue vigente y no es reemplazado por otro que tenga “otra” versión de la Historia. Entonces, todo está relacionado con el poder, y con quien/es lo ejercen o quieren ejercerlo.

La supremacía cultural (hegemonía), al menos para el hemisferio occidental, marca una visión del mundo binarista, expande sus mensajes y sentido, instalando la necesidad de un mayor control social, frente a los escenarios de terror que vislumbra en sus discursos. Los medios, y particularmente el cine, legitiman y favorecen la construcción e imposición de esta ideología dominante.

Esta visión binarista del mundo implica, según lo analizado en el corpus de estudio, la definición por contraste, por oposición, ya que se necesita a otro para definirse a sí mismo: nosotros/ los otros, el bien / el mal. Pero la particularidad es que en esta definición / visión el otro siempre es demonizado. Las categorías binarias (que rigen la clasificación de identidades) están presentes en esta representación: civilizados

vs. bárbaros/ ciudadanos normales vs. terroristas sanguinarios/ Occidente vs. Oriente/ el bien contra el mal. En el cine, el binarismo aparece en las figuras del héroe o especialista y el villano. El estereotipo, la estigmatización y discriminación, el racismo, la nacionalidad como valor supremo y el desconocimiento del otro son la base de su construcción. Representación que no deja de ser funcional a la ideología dominante en su afán de mantener el orden. Valga como ejemplo, en esta particular visión de mundo, los contrastes que aparecen en dos conceptos fundamentales: Occidente y Oriente. Occidente representa lo moderno, lo democrático, el desarrollo, la civilización y la prosperidad. Mientras que Oriente es lo primitivo, antiguo y obsoleto, lo dictatorial, la violencia, el terrorismo, la pobreza y la oscuridad. De cualquier manera, hay que tener en cuenta que la representación del otro y la propia, son siempre subjetivas, parciales. Depende del sentido que se le quiera otorgar para lograr una significación determinada y no otra.

En todas las películas analizadas la representación del otro, de los enemigos (que en verdad son bastante dispares entre sí y cada uno tiene su particularidad) es similar, generalizada y repetitiva. Por medio de los elementos connotados en una imagen (como por ejemplo, la vestimenta, rasgos faciales, posturas, color de piel, religión, idioma, etc) –que construyen la clasificación-, se condensa el perfil (aunque también se empieza a perfilar desde los paratextos cinematográficos, como por ejemplo, las sinopsis\*). Así, en todas las películas analizadas los enemigos (porque en las películas el enemigo generalmente es representado colectivamente, un sentido que lleva a la generalización de la sociedad y a pensar en ellos como si fueran los “villanos”) son fundamentalistas radicales, fanáticos religiosos, comparten ciertos atributos físicos, son asesinos, antidemocráticos, brutales, maleducados, brutos y primitivos (en cuanto a habilidades, cultura, educación), sangrientos, desleales, generalmente mercenarios, kamikazes, corruptos, ambiciosos, autoritarios, sin código, lealtad, honor o escrúpulos, que viven en la pobreza y miseria (ambientes tercermundistas), defienden o abrazan causas que quedan desacreditadas (porque la justificación de su accionar casi siempre conlleva salvar el pellejo de un par o el odio a América por su intromisión en sus asuntos internos –remitiendo a la ley del “ojo por ojo” que sería poco civilizada), y que pueden atacar tanto dentro como fuera del territorio norteamericano (aunque en todos los casos la amenaza viene de afuera y

---

\* Como ejemplo, es válido un fragmento de la sinopsis de la película “La suma de todos los miedos” (The sum of all fears) que dice así: “...Podría un grupo de terroristas detonar un arma de destrucción masiva en territorio de los EE.UU? Según la CIA, por lo menos 20 países, casi la mitad en Asia Menor y el sur de Asia, ya poseen o pueden estar desarrollando armas de destrucción masiva”. Estos datos no se dan como parte de la trama ficcionada de la película, sino como datos concretos de la actualidad.

puede infiltrarse). Pero así como estos grupos son considerados enemigos por los norteamericanos, también ellos catalogan a “otros” como enemigos (por ejemplo, árabes vs. judíos) y viceversa, en una espiral que no parece tener fin.

La razón principal de la construcción del Otro como enemigo no pareciera estar tan apoyada en las diferencias culturales, étnicas, religiosas, etc, aunque sin dudas la representación, la construcción de sentido, hace su anclaje en estos factores diferenciales. De hecho, generalmente, en el cine norteamericano rara vez se fundamenta la denominación de un enemigo por estas causas (hasta sería políticamente incorrecto, por no decir racista), y quizá por ello es que el denominado enemigo varíe tanto. El problema con los rusos, o con los árabes, o con los latinos, etc, se fundamenta en aquello que los norteamericanos consideran peligroso para su modo de vida, sus objetivos, especialmente a nivel global, su posicionamiento en la geopolítica del momento. Así como el terror en la sociedad norteamericana hoy lo infundan los árabes (y no precisamente porque la disparidad cultural y religiosa sea tan notoria) por su asociación al terrorismo, en el pasado el terror no se tenía por los rusos, sino por el sistema político-económico que ellos representaban: el comunismo. De hecho, el pánico a que esta doctrina política llegara a América del Norte, llevó a los norteamericanos a catalogar como enemigos no solo a los rusos, sino también a los cubanos, chinos, coreanos, y cualquier otro simpatizante de la “amenaza roja”. Mas cerca de nuestros días, los rusos se convirtieron en aliados, los afganos (que antes también eran aliados) después fueron bombardeados, y los que apoyaron la llegada al poder de los talibanes, después hicieron lo propio para derrocarlos.

Como la definición es por oposición, los héroes norteamericanos actúan de manera independiente, en solitario (ya se trate de un individuo o un grupo), sin comprometer a la sociedad y se ven forzados a hacerlo (es decir, preferirían no tener que hacerlo, pero las circunstancias los llevan a intervenir). El restablecimiento del orden es su objetivo común. Cuentan con las herramientas y cualidades para lograrlo (además de ser superiores militar y físicamente), no son “personas comunes”, casi siempre anónimos (es decir, no son personalidades públicas), los motiva el hecho de poder salvar a su país y al mundo entero, son leales y se deben a ello. Son familiares, con una enorme fuerza de voluntad y fuertes valores morales. Pese a que el otro es representado como un gran villano, finalmente resulta fácil de vencer, gracias a la intervención del héroe/ especialista. En todos los casos, lo heroico siempre es lo propio, nunca lo ajeno. En estas representaciones, para Nosotros un suicida árabe no es un héroe, es un terrorista kamikaze, un fanático. Un militar norteamericano no

es un asesino, es un héroe que pelea por la defensa de la Justicia. La lectura del Otro seguramente sería inversa. Las construcciones de Nosotros y Otros siempre están dadas por un contexto, un conflicto determinado y el posicionamiento de cada uno ante éste, una representación física, recursos fílmicos (como, por ejemplo, montajes paralelos, colores fotográficos, posicionamiento de cámara y planos, etc), diálogos. Como afirma el filósofo esloveno Slavoj Žižek, "(...) en el cine se puede encontrar la ideología en su estado de máxima pureza. Si uno quiere saber cómo es una sociedad determinada, tiene que ir al cine; allí se demuestran las tendencias que dominan una época"<sup>32</sup>

El mundo está lleno de enemigos, y pueden atacar en cualquier momento. Esta generalización es la conclusión que se desprende del análisis de películas. Y es un sentido construido que se repite a lo largo de la historia. Para los norteamericanos son ellos contra el resto del mundo, por eso la necesidad del control total, por eso los discursos cinematográficos –junto con otros- son relatos de control. Y estos, como se afirmó anteriormente, afectan representaciones y actitudes de la sociedad.

El miedo lleva al control, a la necesidad de imponer un orden y a defenderse de las continuas amenazas de los enemigos contruidos. Así, se bombardeó Afganistán para derrocar el régimen talibán; se invadió Irak con la excusa de acabar con unas armas de destrucción masiva que nunca fueron encontradas

No cabe duda de que los medios de comunicación intentan cumplir una función social como formadores de la opinión pública y establecen los límites de los comportamientos socialmente aceptables, denuncian a los ofensores, aumentan la cautela entre las potenciales víctimas y proveen información sobre la vigilancia y el control. Pero además los medios son uno de los grandes constructores de las situaciones de miedo e inseguridad social, alertan, señalan y estigmatizan a los elementos conflictivos de la sociedad.

Así, se puede afirmar que los efectos de la construcción del enemigo, no sólo a través del discurso cinematográfico sino también mediante los demás soportes mediáticos, operan en términos de control social. Este énfasis permite instalar una fuerte sensación de inseguridad y miedo en la población, ya que muchas veces la

---

<sup>32</sup> Žižek, Slavoj, "El cine, espejo de censuras e ideologías", entrevista publicada en el Suplemento Cultura del diario La Nación, Buenos Aires, 2 de mayo de 2004.

realidad mediática y la realidad social se confunden en una sola, redundando en propuestas de la necesidad de mayor control. Las reúne la gran metáfora, de matriz religioso-política, la lucha del Bien contra el Mal, que, con el paso del tiempo intentó su modernización, pero que en momentos de agudización de la crisis retoma la forma más descarnada del fundamentalismo. La ola neoconservadora vigente permite en amplios sectores de la opinión pública atender a las formas cuasi religiosas de la metáfora. Los discursos que apelan “al mundo civilizado” construyen un relato explicativo en términos de “amenaza fatal unilateral” y la única posibilidad de refugio está en la propuesta neoimperial. La destrucción del “terrorismo” enemigo, como consigna y credo, normaliza una única voz, extrema el conflicto, y anula toda posibilidad de salida negociada o de acceso a formas más justas de convivencia política. Las posibilidades de ser seleccionado como enemigo son muchas ya que sólo hay que corresponder con algunas de las características detalladas anteriormente que cruzan las variables de pertenencia étnica (extranjeros), de clase (pobres o subdesarrollados) y de acción (terroristas), entre otras. En esta construcción aparece un modo explícito de estigmatización, y un modo implícito de discriminación y de fomento de la estereotipificación.

Los discursos cinematográficos analizados ofrecen también –y a tono con la ideología dominante- la visión de un mundo caótico, altamente inseguro, que favorece la imagen de inseguridad, el nivel extremadamente alto de irracionalidad y violencia en las acciones y una fuerte sensación de desprotección frente a la cual el control total se presenta como la única alternativa viable y legítima para protegerse.

En una entrevista concedida al diario La Jornada (Ciudad de México), Noam Chomsky afirmaba: “Una de las armas principales en manos de cualquier gobierno es una población atemorizada, lo que le permite promover sus propias políticas. Si la gente está espantada y no hace demasiadas preguntas, entonces, inexorablemente, uno puede promover su propia agenda.” (...) “Si uno desea promover estas políticas, lo mejor es tener a la gente atemorizada, intimidada y controlada por el llamado al patriotismo que en la práctica se traduce en una orden (del gobierno) para que se callen todos y yo haré lo que quiero”<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Op. Cit.

## 9- Bibliografía citada y consultada

Alabarces, Pablo, "Estudio preliminar: Apuntes para una introducción a la lectura de los textos gramscianos". Bs. As.: Documento de la cátedra Teoría y Práctica de la Comunicación II, 1990 (Revisión 1994)

Anderson, Benedict, "Introducción" y "Conceptos y definiciones". En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Ansaldi, Waldo, "Más allá del mercado. La cuestión de la constitución de una ciudadanía democrática en la agenda del 2000", en *Ciudadanía(s)*, Tomo 2, Buenos Aires, 1999, Serie Mayor.

Aparici, Roberto, *Educación audiovisual, La enseñanza de los medios en la escuela*. Buenos Aires, Novedades Educativas, 1995.

Bajtín, Mijael, "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, Ed. Siglo XXI, México, 1982.

Barata Villar, Francesc., "El drama del delito en los mass media". En *Delito y Sociedad Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Año 7, Nº 11-12, 1998.

Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, Serie Comunicaciones, Editorial Buenos Aires, 1966.

Bettendorf, M. Elsa y Prestigiacomo, M. Raquel, *La Ventana discreta. Introducción a la narrativa filmica*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 1997.

Croci, Paula y Kogan, Mauricio. *Lesas humanidad*. Buenos Aires, Ed. La Crujía, 2002.

Deleuze, Gilles. "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (Comp.). *El lenguaje literario Tº 2*, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.

Dickey, Sara. "La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación". En *Cinema and the urban poor in South India*. New York, Cambridge University Press, 1993.

Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen, 1975.

Elbaum, Jorge. "Antonio Gramsci: optimismo de la voluntad y pesimismo de la razón". Bs. As.: Documento de la Cátedra Teoría y Práctica de la Comunicación II, 1997.

Ferrés, Joan. "La televisión como medio de socialización" en *Televisión y Educación*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1994.

Ford, Aníbal. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

Ford Aníbal, "La narración de la agenda o las mediaciones de los problemas globales", en *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires, Norma, 1999.

Genette, Gerard, "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*, Serie Comunicaciones, Ed. Buenos Aires, 1996.

Hall, Stuart. "La cultura, los medios de comunicación y el `efecto ideológico´. En Curran, J. et.al.(ed), *Sociedad y comunicación de masas*, México, FCE, 1981.

Jakobson, Roman, "La dominante" en *Questions de poétique*, Ed. Seuil, Paris, 1973.

Kellner, Douglas. "Guerras teóricas y estudios culturales". En *Media Culture*. Londres, Routledge, 1995.

Kracaver, Sigfried. *De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.

McQuail, Denis, "Vigilancia del entorno simbólico", En *La acción de los medios. Los medios de comunicación y el interés público*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

McQuail, Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Buenos Aires, Paidós, 2000.

Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1987.

Martini, Stella, *Análisis cultural del relato cinematográfico*. En Martini, Stella. (comp.): *Cuadernos de Comunicación y Cultura 48*. Buenos Aires: CECOSO, 1998.

Martini, Stella, "Algunas notas para la lectura de las clasificaciones en tiempos de crisis". Buenos Aires, Documento de Cátedra, 2002.

Martini, Stella, "Una formalización de los relatos de control", Documento de Cátedra, 2001.

Martini, Stella, "La sociedad y sus imaginarios", Buenos Aires, Documento de Cátedra, 2002.

Martini, Stella, "Comunicación de la violencia global: discursos imperiales y discursos de la resistencia", Ponencia, Octubre de 2003.

Masterman, Len, "De qué manera?". En *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1994.

Metz, Christian, "Retórica y lingüística: el gesto jakobsoniano". En *Psicoanálisis y cine: el significado imaginario*, Documento de la Cátedra Semiótica I, 1995; y "El decir y lo dicho del cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Mumby, Dennis, "Introducción: narrativa y control social". En Mumby, D (Comp.) *Narrativa y Control Social. Perspectivas críticas*. Bs. As., Amorrortu, 1997.

Peirce, Charles, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

Said, Edward, "Introducción". En *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990.

Segre, Cesare, "Tema y motivo" selección de "Principios de análisis literario", 2da. Parte "Problemas del texto literario", Ed. Critica, Barcelona, 1985.

Shohat, Ella y Stam, Robert, *Despensando el Eurocentrismo. Multiculturalismo y los*

*media*, London, Routledge, 1ra. Edición, pp. 1-12 y pp. 147-177, 1994.

Steimberg, Oscar, "Texto y contexto del género" en *Semiótica de los medios masivos*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 1991.

Tassara, Mabel, "El relato en la cultura y los medios", Documento de Cátedra, Buenos Aires, 1995.

Todorov, Tzvetan, "Los dos principios del relato" en *Les genres du discours*, Paris, Ed. Seuil, 1978.

Traversa, Oscar, "Mirando hacia atrás / Mirando hacia delante: discusión y conclusiones acerca de un recorrido por la prensa" en *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Buenos Aires, Ed. Gedisa, 1997.

Van Dijk, Teun A., *Racismo y análisis crítico de los medios*, Cap. 4, 5 y 9. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1995.

Verón, Eliseo, "Lo ideológico y la cientificidad" en *La semiosis social. Fragmentos de la teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1987.

#### Artículos Periodísticos:

"Hollywood va a la guerra" por Luciano Monteagudo, publicado en el diario *Página/12*, Buenos Aires, 10 de marzo de 2002.

"Ni derechos ni humanos" por Eduardo Galeano, publicado en el diario *Página/12*, Buenos Aires, 7 de abril de 2002.

"Ola de patriotismo en Hollywood" por Marcelo Stiletano, publicado en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 7 de junio de 2002.

"La noche americana" por José Pablo Feinman, publicado en el Suplemento Radar del diario *Página 12*, Buenos Aires, 9 de junio de 2002.

"Todo Mal" por José Pablo Feinman, publicado en el Suplemento Radar del diario

Página/12, Buenos Aires, 30 de junio de 2002.

“Imperio” por Hernán Ferreirós, publicado en el Suplemento Radar del diario Página/12, Buenos Aires, 30 de junio de 2002.

“No estamos solos” por Mariano Kairuz, publicado en el Suplemento Radar del diario Página/12, Buenos Aires, 14 de julio de 2002.

“Esta película ha sido posible gracias a la CIA” por Eduardo Febbro, publicado en el diario Página/12, Buenos Aires, 4 de agosto de 2002.

“Bush pretende utilizar el clima de inseguridad para promover su agenda política: Chomsky”, entrevista a Noam Chomsky, publicada en el diario La Jornada, Ciudad de México, 11 de septiembre de 2002.

“Los discursos del poder después de los atentados: Civilización o barbarie” por Marcelo Dosa, publicada en revista Cadáver Exquisito, Octubre de 2002.

“Una ley pone a todos los norteamericanos bajo estrecha vigilancia”, publicado en el diario La Nación, Buenos Aires, 20 de noviembre de 2002.

“EE.UU: en 2001, la discriminación contra los musulmanes creció el 1.600 por ciento”, publicado en la edición on line del diario Clarín, 26 de noviembre de 2002.

“El imperio del miedo” y “Grietas en la estatua de la libertad” por Ana Barón y Telma Luzzani, publicados en el Suplemento Zona del diario Clarín, Buenos Aires, 1º de diciembre de 2002.

“EE.UU. empieza a fichar extranjeros” publicado en el diario La Nación, Buenos Aires, 5 de enero de 2003.

“Actores de EE.UU denuncian que ya hay listas negras” por Ana Barón, publicado en el diario Clarín, Buenos Aires, 5 de marzo de 2003.

“Esa vieja magia tan negra” por Amilcar Moretti, publicado en el diario El Día, La Plata, 9 de abril de 2003.

“La estratégica guerra de Hollywood” por Román Gubern, publicado en Suplemento Enfoques del diario La Nación, Buenos Aires, 13 de abril de 2003.

“Los nazis y el cine como propaganda”, publicado en el Suplemento Enfoques del diario La Nación, Buenos Aires, 13 de abril de 2003.

“Radiografía de una sociedad imperial” por Marina Aizen, publicado en Suplemento Zona del diario Clarín, Buenos Aires, 8 de junio de 2003.

“EE.UU comienza a tomar huellas y fotos a los que llegan al país”, publicado en el diario Clarín, Buenos Aires, 5 de enero de 2004.

“El cine y los significados imprevistos” por Alvin y Heidi Toffler, publicado en el diario La Nación, Buenos Aires, 27 de enero de 2004.

“Hollywood está lista” publicado en el Suplemento Radar del diario Página 12, Buenos Aires, 29 de febrero de 2004.

“El cine, espejo de censuras e ideologías”, entrevista a Slavoj Žižek, publicada en el Suplemento Cultura del diario La Nación, Buenos Aires, 2 de mayo de 2004.

“El cine contra Bush: un film revoluciona la Casa Blanca”, publicado en [www.urgente24.com](http://www.urgente24.com), 15 de mayo de 2004.

“La transmisión cultural del miedo y la propaganda bélica” por Roberto Giordano en Revista Zigurat, año 2003.

Portales de Internet

[www.the-numbers.com](http://www.the-numbers.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## ANEXO

### **Película Mentiras Verdaderas (True Lies)**

#### **Descripción de la trama**

Primera parte:

La primera parte empieza con la primera escena de la película. La acción se ubica en Lago Chapeau, Suiza, por la noche, en una fiesta de gala en una lujosa mansión. Se produce la presentación de Harry Tasker, quien buceando con un equipamiento sofisticado, ingresa por unas rejas subacuáticas y, una vez en tierra, elude al personal de seguridad con perros entrenados que recorrían los alrededores de la mansión.

La acción en campo la desempeña exclusivamente Tasker. Sin embargo, lo apoya logísticamente su compañero de tareas, que se encuentra en una camioneta totalmente equipada con elementos de comunicación y transmisión en las afueras del lugar. De esta manera, está en contacto permanente con él.

Tasker se saca el traje de buzo, y debajo tiene un impecable traje de gala. Ingresando a la mansión por la parte de atrás (la cocina), y entra al hall principal donde se desarrolla la fiesta. Hasta este momento, el film tiene una fotografía oscura y azul, correspondiente a la noche. Una vez dentro de la mansión, aparecen colores más reales y brillantes.

En la fiesta, Tasker se hace pasar por un invitado más. La música de fondo que se escucha es clásica. Visualiza a un millonario árabe, que es el anfitrión, de quien sospechan que tiene contactos y financia a terroristas. Su compañero lo guía por el interior de la mansión, sube unas escaleras, entra a una habitación, sale a un balcón y sube al piso de arriba trepando por la pared exterior con **sus manos y pies**. En el interior, arriba, conecta la computadora a un aparato y comienza a transmitir los datos a la computadora de su compañero. Como esa tarea lleva un tiempo, vuelve a la fiesta. Conoce a una mujer (que antes hablaba con el millonario árabe), llamada Juno Skinner, que se dedica al arte y las antigüedades (estos datos se los pasa su compañero). Mientras conversan, el personal de seguridad exterior, descubre el agujero en el lago helado de donde salió Tasker y dan la alarma. El compañero le

avisa. Los de seguridad interna comienzan a buscarlo. Para distraerlos, se pone a bailar con Juno el tango “Por una cabeza”. El compañero le advierte que debe salir de ahí y que el traspaso de los archivos se completó. Sin embargo, Tasker sigue bailando y hasta coquetea con Juno. Cuando termina el tango, se retira apresuradamente. Su estrategia es salir por la puerta principal, pero una persona de seguridad le pide su invitación. Hace que muestra la invitación pero en realidad aprieta el detonador de un explosivo. Patea al que le pidió la invitación y sale corriendo. “Cambio de planes”, exclama. El compañero sale con la camioneta a buscarlo, los perros lo siguen, agarra a dos por el cuello y les choca cabeza con cabeza. Lo siguen tres hombres armados, los mata a todos. Trepa una reja, evita más tiros. Sigue la persecución con varios hombres esquiando, y Tasker a pie los mata. Finalmente la camioneta llega al punto de encuentro, Tasker se sube a ella y se van. De esta manera, queda presentado Harry Tasker, el héroe de esta historia.

En la segunda secuencia, se presenta la familia de Tasker y su vida cotidiana. Después de la misión (su familia en realidad cree que tuvo que viajar fuera del país por una convención de ventas), su compañero lo deja en casa. Lleva un regalo para su hija, que ni siquiera compró él, sino su compañero. La casa es la típica casa de suburbios que se ve en numerosas películas norteamericanas, grande y en zona tranquila. Cuando llega su mujer, entre sueños, lo saluda y sigue durmiendo. Él es cariñoso con ella. Al día siguiente, llega el compañero a buscarlo. La familia cree que se dedica también al mismo trabajo que Tasker. Su mujer trabaja de oficinista, es de apariencia formal, seria, siempre está vestida con ropas de colores oscuros y cerrada, tiene melenita y usa anteojos. Cree que la vida que llevan es aburrida y que el trabajo de su esposo también lo es, aunque él demuestre mucho entusiasmo al hablar de él. El compañero coloca un caja de cigarrillos sobre un mueble del living. En realidad, se trata de una cámara cuyas imágenes se transmiten en un par de anteojos de sol (este elemento es presentado en este instante, ya que más adelante en la historia va a resultar de mucha utilidad). Tasker lo prueba y justo ve que su hija le está robando dinero del saco; se indigna. La hija sale corriendo y él no alcanza a decirle nada. Este conflicto no es desarrollado posteriormente.

Tasker y su compañero ingresan a su trabajo. Es una moderna y equipada oficina como puede ser una compañía de seguros o un banco. Pero siguen de largo; se dirigen a una puerta que los conecta a un pasillo blanco, espacioso y vacío que los conduce a otra oficina mucho más chica donde pasan por diversas pruebas de seguridad y así acceden a su verdadero lugar de trabajo, llamado “Omega Sector. La

última línea de defensa”. También es moderna y equipada con moderna tecnología.

Analizan los resultados de la última misión: si bien el jefe de ellos no está contento porque causaron un verdadero desastre, lo cierto es que gracias a los archivos que copiaron descubren que el millonario transfirió 100 millones de dólares destinados a financiar actos terroristas, según creen. También comentan que una semana atrás sacaron de contrabando cuatro cabezas nucleares de Kazastán, y al vincular los dos hechos llegan a la conclusión de que algo está por ocurrir. Pero necesitan pruebas, algo más sólido.

Encuentran un pago de dos millones de dólares del millonario a Juno Skinner, la mujer con la que Tasker bailó el tango durante la fiesta. Pero como se trata de una cifra tan alta sospechan que no se trata de compra de antigüedades, por lo que deciden investigarla. Tasker va a su oficina y se hace pasar por un consultor de arte, llamado Renquist. Juno le muestra el lugar y le cuenta que tiene los contactos diplomáticos necesarios como para exportar tesoros, especialmente de la antigua Persia, donde hoy se ubican Irán e Irak. “No son los lugares más populares últimamente” reconoce ella. En el recorrido le muestra antiguas estatuas gigantes de piedra y le ordena a un grupo de obreros que estaba descansando que se pongan a trabajar. Los obreros la miran con mala cara y se levantan. Mas tarde, cuando Tasker ya se ha retirado, uno de los obreros se acerca para hablar con ella y una vez a solas la abofetea porque coqueteó con Renquist. Ella dice “menos mal que me estas pagando mucho dinero”. Se podría deducir que el obrero en realidad es alguien más, seguramente uno de los terroristas. Si bien el obrero sospecha de Renquist y decide seguirlo, hasta este momento, no sabe que se trata de un agente del gobierno (ni Tasker sabe que ha dado con los terroristas).

Cuando Tasker y el compañero vuelven a la casa, se dan cuenta que los persiguen en un auto. No quieren perderlos para seguir la pista, ya que hasta el momento no cuentan con nada firme. Su compañero le dice a Tasker “Helen se va a enojar” (ya que le prometió que a las ocho estaba en la casa para la cena). Tasker contesta: “Ese es el problema con los terroristas. No toman en cuenta los horarios de la gente”. Tasker ya asume, sin contar con demasiados indicios, que son terroristas, y frente a esto el espectador también asume la misma postura. En el auto de atrás se encuentran tres hombres, con aspecto árabe, y el hombre que abofeteó a Skinner sentado atrás.

Tasker y su compañero detienen el auto, el primero se baja, y el compañero se queda. A Tasker lo siguen dos hombres y para visualizarlos utiliza los anteojos y el atado de cigarrillos que ya había probado antes en su casa. Ingresa a una importante galería, lo siguen. Mientras tanto, el compañero llama a Helen para decirle que su marido está demorado, ella parece estar acostumbrada. La hija le dice “Ves?”

Tasker ingresa a un amplio baño. Coloca el atado en la pileta y se dirige al meijitorio, de esa manera puede ver qué pasa a sus espaldas. Los dos hombres ingresan, están armados y lo atacan, empieza una pelea de dos contra uno. Hay muchas patadas, golpes de puño, disparos. Tasker pelea sólo con sus manos ya que no tiene arma. Acaba con los dos. Pero el tercer hombre se había bajado del auto, sin que el compañero de Tasker lo notara, y fue en su búsqueda. Cuando Tasker cree que todo acabó, ingresa él, le dispara a mansalva pero Tasker utiliza uno de los cuerpos como escudo y consigue un arma. El terrorista escapa y Tasker lo sigue no sin antes decirle a un hombre que se encontraba en un privado: “Lamento todo esto”. El baño queda totalmente destrozado, como si hubiera pasado un huracán.

Tasker y el compañero persiguen al terrorista por la calle. Este le dispara una lluvia de balas al compañero, que se salva gracias a un poste de luz ya que todas las balas dan ahí (este es un acto cómico por lo inverosímil). El terrorista se hace con una moto, Tasker con un caballo de un policía montado que estaba por ahí. Es la moto contra el caballo (la tecnología contra la naturaleza). El terrorista ingresa al Hotel Marriot en la moto, Tasker lo sigue en el caballo. Se producen destrozos por todos lados. Tasker pide perdón constantemente. En esta secuencia se realizan varios ralentíes de Tasker montado a caballo con música despampanante, lo que destaca más su rol de héroe. El terrorista sube a un ascensor con la moto y toma a una mujer de rehén. Tasker sube a otro ascensor con el caballo, para seguirlo, y le dice a una pareja que queda adentro “Puede marcar el último piso?”. Mientras suben, Tasker y el terrorista se miran mutuamente, a los ojos, de ascensor a ascensor. Cuando llegan a la terraza, cada uno sale disparado en su vehículo. El terrorista salta desde la terraza y cae a una pileta. El caballo se niega a saltar, por lo que el terrorista escapa. Tasker se enoja con el caballo y lo reta (otro momento de comedia).

Al día siguiente, Tasker descubre la identidad del terrorista. Se llama Salim Abu Aziz, es un extremista fanático que se caracteriza por poner bombas en los autos y haber formado la “Cruzada Carmesi” que no responde a ningún otro grupo conocido de terroristas. La orden es atraparlo.

Pese a encontrarse en un punto de tensión en relación a los terroristas, Tasker decide ir a buscar de sorpresa a su mujer para almorzar y así recomponer la relación por su ausencia de la noche anterior. Ahí descubre, sin querer y sin que ella se entere, que su mujer recibe llamadas de un hombre misterioso, llamado Simon. Escondido detrás de un box de la oficina, escucha como Helen se emociona ante el llamado. Simon quiere verla y ella sale de su trabajo y acude a encontrarse con él. Tasker está shockeado; le dice a su compañero que Helen tiene un romance, a lo que éste le contesta “Bienvenido al club”, y le cuenta cómo su mujer lo abandonó. Tasker se enoja frente a sus comentarios pero el compañero le dice “Qué esperabas? Es una mujer y tu nunca estás en casa”. Además, sostiene que lo superará con el trabajo: “Atrapamos terroristas, les damos una zurra, te sentirás mejor”. Por último concluye: “Mujeres! No puedes vivir con ellas, no puedes matarlas”.

Segunda parte:

Tasker está molesto, no le dice nada a su esposa, la mira con sospecha, cuando le pregunta por el almuerzo, ella inventa una historia, él sabe que está mintiendo. Mientras en la agencia conectan a Juno Skinner con la Cruzada Carmesí, a Tasker parece no importarle, sólo piensa en su esposa y Simon. Le interviene las llamadas, escucha sus conversaciones; junto con el compañero le colocan en la cartera un transmisor que a su vez es rastreador global y micrófono de audio.

Simon se hace el misterioso con Helen. En el siguiente encuentro, Tasker ya la está siguiendo junto a su compañero. Se encuentran en un bar y Simon le pregunta si alguien la siguió y le dice que si recibe una señal se tendrá que ir. Ella parece asustada y fascinada a la vez. Simon le dice que solo puede confiar en ella y le relata un largo historial de “misiones”. Como lo están escuchando, Tasker y el compañero creen que se trata de un espía hasta que le cuenta a Helen los episodios del baño y del Hotel Marriot, y se dan cuenta que es un farsante, ya que les sucedieron a ellos. Pero ella le cree; para Helen es un superhéroe. Simon se maneja con un auto marca Corvette descapotable, lo que le da más “glamour” pero en realidad no es de él sino de la agencia de autos donde realmente trabaja como vendedor. Es la situación inversa de Tasker: mientras Tasker es un espía que se hace pasar por un vendedor, Simon es un vendedor que se hace pasar por espía. Y Helen se siente más atraída por el segundo, le parece más interesante.

Habiendo descubierto esto, Tasker se hace pasar por un potencial comprador del Corvette. Juntos salen a probarlo, Simon ni siquiera sospecha. Le dice a Tasker que el Corvette excita a las mujeres pero que para “cerrar el trato” hace falta una estrategia; que las mujeres, especialmente las amas de casa casadas desde hace años con el mismo hombre, necesitan aventura, peligro y que él crea eso para ellas; que las saca de la rutina por unas horas y que los maridos son ineptos; que en ese momento está con una que “jadea como un perro”, una oficinista, conservadora que puede ser realmente apasionada; que está casada con un imbecil aburrido, y que es capaz de “mamar” cualquier cosa (haciendo alusión a Helen). Todo esto Simon se lo cuenta a Tasker haciendo gala de lo que él hace, y como si lo que hiciera estuviera bien. Tasker, de lo contrario, se da cuenta de que es un farsante y se imagina pegándole un puñetazo pero también sospecha que ya se acostó con su mujer.

En el próximo encuentro, Helen se olvida la cartera y como no puede monitorearla, Tasker envía agentes a seguirla, con helicóptero incluido. Si bien su compañero pone reparos en algunas actitudes de Tasker, no deja de apoyarlo

Helen llega con su auto al punto de encuentro y ahí la está esperando Simon en su Corvette. Subo al auto de él y parten a otro lado. Simon le dice que pueden estar siguiéndolo, por lo que la hace agacharse sobre sus piernas, apoyándola en sus rodillas. Esta escena se la relatan a Tasker los agentes que la siguen, y su cólera va creciendo, porque se imagina otra cosa. Simon lleva a Helen a su “refugio”. Toman unos tragos. Ella le pregunta qué necesita, él le dice que quiere que haga de su esposa para una misión en París, en donde debe descubrir a un doble agente. Ella contesta que está casada, pero ve unos boletos de American Airlines; se siente abrumada. Mientras tanto Tasker llega al refugio con todos sus colegas y lo rodean.

Finalmente, Helen acepta y Simon la felicita por ser tan valiente. Además le explica que para llevar adelante la misión deben parecer dos personas íntimas, que los farsantes se notan enseguida. Se sientan en un sofá y Simon le toca una pierna, ella se sobresalta, él le dice que se relaje, Helen le dice que su esposo hace tiempo que no la toca así. Simon sigue avanzando, diciéndole “déjate llevar”. Ella dice que no puede pero él le dice que lo haga por su país. En ese momento, se corta la luz, tiran abajo una pared del refugio; una luz blanca y brillante los ciega y aparece Tasker y compañía con la cara cubierta. Los detienen, tanto Helen como Simon están aterrados y no entienden nada. Sin embargo, Helen tiene una actitud más valiente que Simon, algo inesperado en una personalidad como la suya. Por ejemplo, le pega

una patada en la entrepierna a uno, muerde a otro, hace amagos para defenderse pero no le alcanza. Simon, por otro lado, pide que se la lleven a ella, que no lo lastimen, en una actitud cobarde y hasta esperable para los espectadores. Cada uno tiene un destino distinto.

A Helen la encierran en cuarto vacío con solo una silla y un espejo. La están filmando, una voz en off le habla. Es Tasker, con la voz distorsionada, junto con el compañero. Le hacen creer que creen que ella es la colaboradora de Carlos (en realidad, Simon), un terrorista internacional. Le hacen preguntas para averiguar cómo se conocieron y qué paso. Ella les cuenta que almorzando en un bar Simon se le acerca, le deja un maletín y le pide que se lo cuide, es “un asunto de seguridad nacional”, le dice, y se va. Ella se lo lleva a la oficina, lo abre, y ve mapas de Kuwait, un arma, varios pasaportes. Ella confiesa que la atraía un poco, pero que nunca fue infiel. Los hombres dicen que les sorprende que haya aceptado lo de Paris, ella contesta que necesitaba algo, sentirse viva, hacer algo inaudito, ser necesitada, que confíen en ella, ser especial. Esta frustrada con su vida, con lo poco que hizo. Confirma, nuevamente, que no tuvo sexo con Simon. Helen muestra carácter frente al encierro, agarra la silla y la estalla contra el espejo, está harta del interrogatorio. La voz pregunta si aún ama a su esposo, ella contesta que sí. Tasker le cree y entiende que su mujer necesita algo de aventura, de emoción en su vida. A cambio de retirar los cargos, le ordenan su cooperación frente a misiones, o de lo contrario quedará detenida en una prisión federal y su familia será humillada. El compañero no puede creer lo que escucha pero lo acepta. Helen no tiene otra opción que aceptar. La contactará para darle su misión Boris y su nombre clave será Doris. La encapuchan y la dejan en el lugar donde ella dejó su auto para encontrarse con Simon.

Por su parte, a Simon amenazan con tirarlo a una represa, ya que a él también le hacen creer que para ellos es Carlos, un terrorista. Tasker descubre su cara y Simon reconoce que es un don nadie que le miente a las mujeres para tener sexo, se orina encima, clama piedad. A Tasker le da pena y decide dejarlo ir en calzoncillos y camiseta.

Tercera parte:

Durante una cena familiar en casa de los Tasker, suena el teléfono. Es Boris para Doris, Helen se esconde para hablar. Su misión es ir a un hotel de lujo vestida sensualmente. Obviamente, todo está organizado por Tasker, y no se trata de una

misión real. Al día siguiente, Tasker y el compañero le piden a un agente con voz gruesa y acento francés que grabe unas frases para utilizar con un grabador.

Helen llega al hotel y retira su llave con un número y un chip. Está vestida con un vestido negro cerrado con mangas largas negras de seda, volados en el cuello y en la pollera. Se contacta con Boris (el compañero de Tasker, en realidad), y éste le dice que debe hacerse pasar por una prostituta, y encontrarse con un hombre en la habitación, de quien sospechan trafica armas. Ella se niega a tener sexo con él, y Boris le contesta que se quede tranquila, que a este hombre sólo le gusta mirar. Su tarea es colocar el chip e irse y si falla, el trato queda cancelado. Se dirige a la habitación, se mira a un espejo y decide cambiar de imagen. Se moja el pelo y se lo tira para atrás, se arranca las mangas y los volados, se pinta de rojo los labios, se acomoda los senos. Ahora está más sexy, ensaya poses. Sin embargo, tropieza con los zapatos por los tacos altos y tambalea sin caerse (hecho cómico).

Ingresa a una suite lujosa, con hogar encendido; se saca la alianza; divisa al hombre en penumbras donde permanecerá. En realidad, es Tasker utilizando el grabador con las frases grabadas por el francés. El hombre le ofrece que se sirva una copa de champagne que está al lado de ella, Helen se toma la copa entera de una sola vez. La voz le pide que se saque el vestido “dulcemente” y que baile sensualmente. Helen queda en corpiño y tanga, comienza a bailar primero muy toscamente pero después se suelta. La música cambia de lenta a más rápida, como de bar, y ella parece una profesional, una bailarina de club nocturno. Tasker no lo puede creer, su cara es de sorpresa pero encantado a la vez. Aparentemente, Tasker no es el único que tiene una faceta oculta. Tasker le pide a Helen que deje de bailar, que se acueste en la cama y cierre los ojos. Se levanta, se acerca a ella con una rosa, la pasea por su cuerpo, la observa. La besa, pero ella agarra el teléfono y lo golpea, Tasker queda tirado en el piso. Helen intenta huir, vuelve, lo pateo en el estomago hasta que el la llama por su nombre. En ese momento, Helen se da cuenta que es su marido. En ese mismo instante, tres hombres ingresan a la habitación y los secuestran. Tasker pide que no involucren a su mujer. Helen creen que van por ella y pide lo mismo, aunque no entiende que hace Tasker ahí.

Del hotel, terminan en un aeropuerto, donde se encuentran con Juno Skinner. Ella y Tasker se saludan, Helen no entiende por qué. Suben todos a un avión. Tasker insiste con que no conoce a Helen, que es solo una prostituta. Helen le dice que diga la verdad, que están casados y que tienen una hija. Le muestra a Juno una cadenita

con fotos de los dos. Juno se da cuenta que Helen no sabe nada sobre la verdadera vida de Tasker. Los sedan a los dos.

En la siguiente escena, se ve que el mismo grupo de gente llega a una pequeña isla en helicóptero. La isla está poblada de gente, todos con actitud militar y manejando armamento. Se trata de la Cruzada Carmesí. A Tasker y Helen les muestran cómo vuelan una de las estatuas que Juno comercializa y que adentro tiene una cabeza nuclear. Tasker se sigue haciendo el que no sabe nada., aunque el motivo por el cual lo tienen prisionero y lo llevaron a la isla es que de testimonio de que la Cruzada Carmesí es una potencia y amenaza nuclear. Helen sigue sin entender porque él está ahí, si (para ella) solo es un hombre de ventas. Sin embargo, la actitud de Tasker cambia cuando amenazan con matar a su mujer, y deja de ocultar que es un agente de inteligencia. Para probarlo da todos los detalles de la cabeza nuclear (construcción potencia, etc). Helen no lo puede creer, le da una cachetada y lo acusa de mentiroso. Tasker no se defiende. Le hacen dar su testimonio de lo que ha visto y lo filman. A continuación toma la palabra el líder (Aziz). En su discurso, acusa a Estados Unidos de asesinar gente y haber bombardeado sus ciudades y no entiende cómo los acusan a ellos de terroristas. Mientras habla, la filmadora marca baja batería, y el que filma no se anima a avisarle. Aziz presiona a EE.UU para que quiten sus fuerzas militares del área del golfo, o sino Carmesí abrirá fuego contra una ciudad norteamericana por semana hasta que se cumplan sus demandas. El camarógrafo transpira, la maquina ha dejado de grabar, y Aziz sigue con el discurso, hasta que le avisa que pare, que se quedó sin batería. Aziz lo trata de tonto y le ordena buscar otra batería.

Mientras tanto, otro grupo encuentra el localizador que Helen llevaba en su cartera, lo que significa que los colegas de Tasker van en su búsqueda, aunque es una cuestión de tiempo. Los terroristas lo destruyen, por lo que la señal se pierde. Llevan a Tasker y a Helen a una especie de cobertizo, los atan a unas sillas y a él le aplican el suero de la verdad. Tasker le pregunta a Juno porqué colabora con los terroristas a lo que ella contesta que lo hace por dinero, que no le interesa la causa de nadie. Antes de irse, Juno le hace creer a Helen que tuvo un romance con Tasker, el lo niega, ella le da un pico y se va. Finalmente, Tasker y Helen quedan a solas. El jura que no pasó nada, mientras el suero comienza a hacer efecto. Helen se aprovecha para hacerle preguntas, como por ejemplo cuánto hace que es espía, si alguna vez mató a alguien. A esta pregunta Tasker responde: “si, pero eran todos malos”. Paralelamente, Aziz encuentra la billetera de Tasker y ve una foto de la hija. Este

dato es importante para lo que sucederá más adelante.

Tasker logra abrirse las esposas y desatarse de la silla, eliminar a los tres hombres que los custodian, liberar a Helen y comenzar la huida. Tasker consigue un arma y su esposa lo sigue. Como no tardan en descubrir que están escapando, los terroristas comienzan a perseguirlos. Tasker pelea con su arma y hasta con sus propias manos eliminando a más de cuatro hombres de una sola vez. En un momento, salva a su mujer de un hombre que la quiere atacar por detrás y la besa. Ella dice “me case con Rambo”. El grupo terrorista está en plena arenga, diciendo palabras en árabe. Tasker y Helen los ven y ella le pregunta qué dicen. Tasker no se molesta demasiado en traducirle, lo reduce todo a un “bla, bla, bla”. Los terroristas ponen el arma nuclear en funcionamiento porque la idea de ellos es huir de la isla y hacerla explotar. La entierran, la cubren con una bandera norteamericana y le tiran cemento arriba. Tasker deduce que están en los Cayos de Florida (aunque sin demasiados indicios) por lo que los terroristas pueden ir a cualquier lado. Helen dice que no hay manera de detenerlos, y Tasker contesta: “solo nosotros”. Tasker le entrega un arma a Helen. Entre los dos van eliminando a los terroristas, Tasker con proezas físicas, Helen por casualidad. Hay muchos tiros, pelotas, explosiones, con tomas en cámara lenta de Tasker. Sin embargo, Aziz, mientras está huyendo en el helicóptero con otra cabeza nuclear, le dispara a Tasker con un mortero. Este se tira al agua y se salva pero tanto Aziz como Helen creen que Tasker murió.

Juno Skinner atrapa a Helen, y le da las condolencias a la viuda. Helen le responde con un puñetazo e intenta causarle más daño pero interviene Aziz para detenerla. Sube a las dos mujeres a un auto (por ahora le conviene tener a Helen de rehén) y él se va en helicóptero. Este auto y otros comienzan a cruzar al continente por un puente. Mientras, Tasker observa toda la escena, escondido en el agua.

En la siguiente toma, llegan los colegas de Tasker finalmente a la isla. Ven que no queda nadie y justo aparece Tasker. El compañero lo saluda y le dice que reconoció su trabajo (por la destrucción que se ve alrededor). Se van rápido de la isla ya que la bomba está por explotar. En el helicóptero dan la alerta a sus superiores y Tasker pide que lo comuniquen con la Casa Blanca. Mientras, siguen a la caravana de autos de los terroristas que circula por el puente.

En el auto (tipo limosina) Helen está con Juno quien le ofrece una copa de champagne, que ella ya está tomando, ya que cree tener motivos de festejo,

mientras le apunta con un arma. Helen no contesta. Unos metros más adelante, aparecen dos aviones tipo caza. La camioneta que va adelante se intenta defender y sus miembros, que hablan en árabe y sin traducción, disparan un mortero al revés, contra ellos mismos. Lo único que logran es volarse a sí mismos y volar una parte del puente. Helen, unos metros más atrás, aprovecha el impacto y la sorpresa de la explosión para arrebatarse el arma a Juno. En el forcejeo, el arma se dispara y mata al chofer. El auto va a la deriva mientras las dos mujeres se golpean, arrancan los pelos, intentan ahorcar, etc. Finalmente, Helen deja a Juno inconsciente y se asoma por el techo de la limosina. Tasker va al rescate; Helen no tiene salida ya que unos metros más adelante el puente está destruido. Tasker se cuelga de las patas del helicóptero, la alcanza, se toman las manos, y tira de ella para sacarla del auto. Lo logra justo antes de que el auto caiga al agua; Juno recupera la conciencia antes de morir. Vuelan por los aires, agarrados de la mano; Helen no para de gritar pero se la ve feliz. Cuando llegan a tierra, Tasker y Helen terminan de reconciliarse. Se besan en el mismo momento que la bomba de la isla explota. Nada parece distraerlos, ni siquiera el hongo nuclear que se ve a lo lejos. Sin embargo, este momento dura poco. Tasker debe continuar su tarea e ir detrás de Aziz, Helen le dice “ve a trabajar”. Tasker es informado por su compañero que Aziz aterrizó en un rascacielos de la ciudad de Miami, que se juntó con otras facciones, que están atrincherados en el piso 20, y que tienen como rehén a su hija Dana. Tasker ni siquiera piensa, se pone al comando de un moderno avión, aunque hace 10 años que no pilotea. Le cuesta hacerlo despegar, su compañero le dice a los militares que le tengan confianza, mientras Tasker pide perdón por su impericia (otro momento de humor). Finalmente, consigue hacerlo volar.

En las televisiones se ve cómo los noticieros cubren el amotinamiento en el edificio, la detonación de la bomba y transmiten el mensaje de Aziz. Los terroristas piden camarógrafos y los dejan pasar. Aziz coloca una llave en un dispositivo (que resulta ser el detonador de una bomba) y comienza a enunciar su amenaza a los camarógrafos que lo están filmando. Dice que si le da dos vueltas a esa llave, dos millones de personas desaparecen. Pero en un momento de descuido, la hija de Tasker (a quien Aziz tenía cerca suyo) agarra la llave y logra escapar hacia la terraza, y se sube a una grúa de altura. Aziz la sigue y le da su palabra de que no la va a dañar. Dana no le cree. En ese momento, aparece Tasker en el avión, dispara al piso 20, Dana resbala por el impacto y cuando está por caer, aparece Tasker en el avión. Le dice que salte hacia él; Aziz pone cara de sorpresa. Tanto él como otros terroristas que estaban en un helicóptero le disparan al avión de Tasker, pero él solo

quiere que la hija salte. Finalmente, lo hace pero Aziz también. La imagen muestra a dos personas sobre un avión en pleno vuelo (algo inverosímil en la realidad pero permitido dentro de las licencias del género). Tasker sostiene a su hija con una mano, con la otra pilotea pero también debe pelear con Aziz. El avión atraviesa el edificio por uno de los pisos pero todos salen ilesos del otro lado. Aziz amenaza a Tasker con un arma y lo obliga a descender el avión, parece que ha ganado, pero Tasker mira a su hija, le hace señas, ésta se agarra fuerte y Tasker hace que el avión quede cabeza abajo. Aziz pierde equilibrio pero no cae, queda enganchado de uno de los cohetes. Pero, por error, dispara al cohete y sale despedido junto con él directo al helicóptero donde estaban los otros terroristas. Explotan todos. Tasker aterriza el avión. Su hija está shockeada, no puede creer lo que vivió y que su padre haya intervenido. La prensa no pueden informar quien evitó la amenaza ni que agencia se hizo cargo. Son héroes anónimos.

La acción transcurre un año después, señalada por un texto. En la mesa del comedor se ve a Tasker, Helen y Dana cenando alegremente, se los ve arreglados. Suena el teléfono, atiende Helen, una voz masculina pregunta por Doris y Boris, Helen le dice a Tasker “estamos en acción”.

En la última escena, se recrea el inicio de la película, situado en una lujosa fiesta. Tasker y Helen están muy arreglados y atractivos. Saludan a todos los invitados aunque no los conozcan. El compañero de Tasker está afuera en una camioneta y les pregunta, a través de los auriculares, si ya vieron al contacto. Miran alrededor pero al que ven es a Simon, el farsante, trabajando de mozo y hablando con una mujer, contándole la mentira de que es un agente secreto. Se le acercan y cuando los ve, se vuelve a orinar encima, sale corriendo. La orquesta empieza a tocar el tango “Por una cabeza”, Tasker y Helen se ponen a bailar. El compañero les pide que no se distraigan que sean serios. La cámara comienza a alejarse de la pista, mientras el compañero les sigue haciendo reclamos. Aparecen los títulos de cierre sobre esta secuencia.

## **Película Contra el enemigo (The siege)**

### **Descripción de la trama**

La película comienza con un informe televisivo que relata la explosión de una bomba en Dhahran, Arabia Saudita. La crónica destaca que con este atentado queda

expuesta “la vulnerabilidad de las tropas” (tropas norteamericanas asentadas en Arabia Saudita). El atentado es adjudicado al sheik Ahmed Bin Talal, vinculado con grupos terroristas, clérigo fundamentalista radical. A continuación, aparece Bill Clinton (en ese momento, 1998, presidente de EE.UU) declarando que los responsables no quedaran impunes.

En la segunda escena, se ve un auto transitar el desierto a plena luz del día, solo. En el auto se escucha música árabe, un sheik árabe viaja en el asiento de atrás. Fuerzas estadounidenses lo monitorean y le tienen preparada una emboscada. Lo detienen y encierran. En prisión, el sheik reza. Lo visita el personaje de Bruce Willis, lo mira con cierto desdén. Es la primera aparición de este personaje en la película sin mayor detalle, ni presentación (hasta ese momento se desconoce quién es).

La tercera escena ubica a un grupo de musulmanes rezando en una mezquita, a lo lejos se visualiza la ciudad de Manhattan.

A continuación, la acción se traslada al edificio One Federal Plaza, oficinas de la fuerza antiterrorista del FBI en la ciudad de Brooklyn, New York. Aparecen por primera vez Anthony Hubbard (Denzel Washington) y Frank Haddad (Tony Shalhoub), su compañero. Les avisan que hay un código azul en Brooklyn: toma de rehenes en un autobús, y amenaza de bomba.

En el lugar de la amenaza, se ve el autobús cercado, el tránsito cortado, los especialistas trabajando. Explota una bomba, pero se trata de pintura azul. Se trata de una falsa alarma pero descubren una cinta con un mensaje “es nuestra primera y última advertencia, esperamos que cumplan las peticiones. No habrá negociaciones ni comunicación de ninguna especie”. El FBI no se sabe de quién proviene el mensaje. Descartan a las milicias, el jihad islámico, Hamas. Si bien la mayoría prefiere restarle importancia, Hubbard sospecha que con ese falso atentado, han averiguado sus tiempos de respuesta. A continuación, reciben un fax que dice “Libérenlo”. No saben de quien hablan. Les avisan por teléfono que alguien del gobierno quiere entrar a ver el autobús y que deben colaborar con otras agencias de inteligencia. Hubbard y Haddad se miran, no entienden por qué si se trató de una falsa alarma, el gobierno toma intervención.

Hubbard se acerca a la escena del atentado fallido. Ve a una mujer, pidiendo huellas digitales y haciendo preguntas a algunas víctimas. Hubbard se le acerca y se

presenta. Ella hace lo mismo, es Elise Kraft (Annette Bening) del Consejo Nacional de Seguridad. Elise elude las preguntas de Hubbard sobre su presencia en la escena y éste le pide por escrito la solicitud del gobierno para solicitar información (las agencias nacionales no pueden intervenir en asuntos domésticos) y como no la tiene, le pide que se retire del lugar. Hubbard pide que la vigilen.

En la siguiente escena, Hubbard y Haddad son contactados por el servicio de Inmigración. Un extranjero, llamado Khalil, ingresa con una valija que contiene 10.000 dólares. Khalil explica que se trata de una herencia pero les resulta sospechoso. Lo dejan ir pero lo siguen, se dirige a un barrio pobre de Brooklyn. Khalil se encuentra con alguien (son fotografiados) y sigue su camino. En la marcha, reconoce a uno de los agentes que lo sigue y empieza a correr. Lo persiguen, alguien lo levanta en una camioneta roja y lo pierden. Al rato, encuentran la camioneta, sin rastros. Comienzan la búsqueda de la persona con quien se encontró. En ese momento, Hubbard recibe el llamado del agente que sigue a Elise. Un señor que pasea a un perro cerca de su casa levanta sospechas. Hubbard se dirige al lugar e ingresan a la casa de Elise, que resulta ser una base de operaciones. Khalil se encuentra ahí, detenido. Hubbard se lo lleva y presiona a Elise para que le diga qué es lo que está investigando. Elise se rehúsa, y Hubbard la detiene. Mientras la llevan en auto, Elise se da cuenta que Haddad es extranjero. Lo reconoce por su acento ya que ella estuvo en Beirut.

En la próxima escena se vuelve a repetir la amenaza del autobús. Hay tres hombres armados y seis niños en él. Mientras esperan al negociador, Hubbard pide que retiren a Elise del perímetro. Ella se niega y Hubbard aprovecha a preguntarle si hay una célula terrorista en Brooklyn. Elise contesta que sí y que, efectivamente, ese autobús lo van a volar. Hubbard no le cree hasta que Elise le pregunta si pidieron algo. Hubbard sabe que no. Los terroristas tienen explosivos en el pecho, armas automáticas y hablan árabe. Hubbard intenta hacer la negociación. Haddad traduce. Los terroristas contestan que no están ahí para negociar, sino que están esperando por las cámaras de prensa para que todo el mundo los vea. Les dice que pueden usar los francotiradores, que los maten, que solo es cuestión de cuanto quieren perder, pero que van a perder igual. Hubbard sigue intentando convencerlos. Les pide que dejen ir a los niños, a lo que acceden. Hubbard se ofrece por toda la gente que queda todavía en el autobús, se va acercando al autobús desarmado, hablándoles, diciéndoles que los helicópteros están en retirada. Del otro lado solo hay silencio, y Hubbard lo toma como aceptación y se sigue acercando. Les pide que

liberen a los ancianos. En ese momento, las puertas del bus se abren, empiezan a descender los rehenes y de pronto el bus explota, causando daños alrededor. Hubbard queda un poco herido y atontado, todo lo ve en cámara lenta. Lloro.

Todas las personas que estaban en el autobús mueren, son más de 25 víctimas. Se trata del peor atentado terrorista en EE.UU en cinco años desde el atentado de Oklahoma. Ningún grupo se hace responsable.

Hubbard, recuperado, sigue encabezando la investigación. Habla con líderes de la comunidad árabe que le expresan su apoyo y colaboración. Ellos aman a EE. UU y quieren capturar a los culpables. Hubbard ordena buscar en cada hueco, quiere saber de cada organización estudiantil que haya criticado al país, quiere que expriman a los informantes. Ordena que nadie se va a casa hasta que haya pistas, sabe que las primeras 24 horas son las fundamentales. Pone de ejemplo al atentado de Oklahoma. Mientras habla le sale sangre de la nariz, todavía le quedan secuelas de la explosión pero sigue trabajando.

Interroga a Khalil. Este tiene marcas de cigarrillos apagados en su cuello. Hubbard enciende uno y se lo acerca, sabiendo que le va a provocar miedo. Hubbard le pregunta de donde sacó el dinero. Khalil llora, dice que ama a América, que no quería dañarla, que su primo le presentó a un hombre que le prometió 200 dólares si llevaba la valija a Brooklyn. Frank, que oficia de traductor del árabe, le dice a Hubbard que Khalil es una “mula de carga”, solo el medio de transporte del dinero. Hubbard le ofrece el cigarrillo y se va. Hubbard solicita los datos de todas las personas que vivan de alquiler, en hoteles, moteles, etc. Dice que los terroristas solo usan efectivo.

En las siguientes escenas, se ve el trabajo de los hombres del FBI. Buscan las identificaciones de las víctimas (los terroristas que se inmolaron) y las machean con la lista de posibles sospechosos. Encuentran uno: Ali Waziri. Lo asocian con un grupo en Ram Allan de la Faja Occidental. Llegó a EE.UU hace tres días desde Frankfurt. Hubbard quiere saber que hizo desde que llegó hasta el día del atentado y por sobre todo una dirección. Le llama la atención que haya entrado al país estando en una lista de terroristas, pero descubren que lo hizo con una visa de estudiante J-1.

Elise sigue detenida. Hubbard va a hablar con ella. La libera y salen a almorzar. Elise le cuenta el episodio de Arabia Saudita (la primera escena de la película). Elise

explica que se trata de un líder religioso, iraquí, cuyos seguidores son muy fieles. Su captura no se divulgó porque todavía sigue bajo interrogatorio. Se acerca a ellos Haddad y les dice que identificaron al hombre de la foto. Se trata de Samir Nazhde, enseña estudios árabes en la universidad, y le consiguió la visa estudiantil a Waziri. Su hermano hizo volar un cine en Tel Aviv. Elise dice que pueden detenerlo o seguirlo y que los lleve al pez gordo. Consideran que es peligroso porque consigue visas o se puede ir del país. Deciden arrestarlo. En el interrogatorio, Haddad lo golpea y acusa de haber sido parte de la Intifada. El detenido además de negar todos los cargos en su contra, acusa a Haddad de cobarde por no haber sido parte de la Intifada. Tras el interrogatorio, Hubbard le dice a Haddad que no vuelva a golpear a un detenido. Haddad le explica que es una cuestión personal, y que no sabe lo que hicieron con su pueblo en 1975.

Hubbard quiere una orden de registro y que lleven a Samir al polígrafo. Elise lo intenta proteger y Hubbard la acusa de querer defender a su informante. Elise admite que Samir es, efectivamente, su espía, su proyecto más importante y no quiere compartirlo, que tiene muchos contactos. Finalmente, acuerdan liberarlo, sin seguirlo, pero sí interviniendo sus llamadas, además que Elise debe informarle a Hubbard absolutamente todo lo relacionado con Samir.

De vuelta en casa de Elise, ella y Samir mantienen relaciones sexuales. La relación de Elise con Samir es sentimental. Samir le cuenta que una vez un sheik le dijo a su hermano que morir por Ala era hermoso y que si lo hacía cuidarían de sus padres y estaría en el paraíso con 70 vírgenes. El hermano le creyó y se autoinmoló en un cine. Elise le pregunta a quien protege, que los de la causa palestina lo están usando. Samir le contesta que ella también lo usa, que todos usan a los palestinos. Elise le informa a Hubbard sobre sus charlas, pero no cuenta nada sobre su relación. Sin embargo, Elise y Samir son vigilados.

Bill Deveraux (Bruce Willis) se presenta en la oficina de Hubbard. Este ya lo conoce (de nombre) y le tiene cierta admiración. Deveraux es un general de la fuerza aérea. Dice ser enviado por el Presidente, que preocupado por el terrorismo, quiere que investigue. Hubbard le pregunta por el sheik del que Elise le había hablado y Deveraux le contesta que es cosa del pasado. Hubbard le remarca que es raro ya que han recibido dos solicitudes de liberación pero Deveraux insiste que no lo tienen, que le han informado que está muerto. Hubbard le replica que la CIA no cree eso y Deveraux le pregunta a quien conoce en esa agencia. Al escuchar el nombre de

Elise, Deveraux dice que las mujeres no comprenden el Medio Oriente. Justo entra Elise a la oficina, se conocen con Deveraux. Se saludan y este último se va.

Continuando con la investigación, dan con tres hombres sospechosos árabes. Son emboscados y el FBI los mata y encuentra todos los elementos necesarios para hacer explotar un autobús. La noticia llega a los medios de comunicación, y en la televisión se resalta que pese a no contar con la identidad todavía, los hombres hablaban en árabe. Parece que el caso ha sido resuelto. Hubbard dice que ahora todos pueden seguir adelante con sus vidas.

La vida de todos vuelve a la normalidad. Se muestran escenas de Haddad jugando al fútbol americano con su hijo, o rezando en una mezquita musulmana con Hubbard presente. Por televisión, Bill Deveraux agradece al FBI por la pronta resolución del caso, y especialmente al agente Hubbard.

Hubbard festeja con todo su equipo en un bar, Elise incluida. Mientras baila un lento con Elise, le pide que le pase los datos de todas las visas que Samir entregó. Mientras se producen entredichos entre ellos porque Elise escatima la información que le brinda, se escucha una explosión, que además provoca destrozos en el bar. Están cerca del lugar, se acercan. Se trata de un teatro de Broadway, de una bomba que explotó durante el intervalo. Hay cadáveres por todas partes, se ve policías, bomberos, gente gritando, heridos, con ceniza en el cuerpo, una mujer muy arreglada sin un brazo, humo. La mayoría de las personas parecen ser de clase alta y gente de la cultura. Nadie se atribuye el atentado. Nuevamente, Hubbard está a cargo.

Los noticieros anuncian que Nueva York “está de rodillas” por los recientes eventos (en una semana dos atentados). Las ventas han bajado un 70% y los crímenes raciales aumentan. El FBI parece no poder detener el terror. Las calles están silenciosas porque muchos se han ido. Y el ciudadano común se pregunta por qué dejan entrar a esa gente al país (haciendo referencia a los terroristas).

Hubbard y Haddad caminan por la calle, mientras discuten el caso. De repente, se escucha una explosión que resulta ser del caño de escape de un auto, pero algunas personas se tiran al piso y gritan. Hay paranoia por nuevos atentados.

El FBI junto con otros organismos discute qué hacer. Se escuchan varias propuestas:

detener a todos los que tengan visa extranjera, poner presencia militar en los aeropuertos, etc. La Liga Proárabe se compromete a seguir demostrando su lealtad con EE.UU. En ese momento, los beepers empiezan a sonar. Es una amenaza de bomba en un colegio.

Se prepara un operativo en el colegio, los medios también se hacen presentes, aunque eso no sea beneficioso Hubbard entiende que va a pasar lo mismo que con el autobús, Elise lo comparte. La siguiente escena se filma en cámara lenta: Hubbard mira a Elise, a los helicópteros, a los niños (a través de un monitor) y sale corriendo hacia el aula donde esta el terrorista encerrado. Entra y lo mata.

La amenaza latente es tratada en el Capitolio. Consideran que tienen que detener la amenaza de inmediato, que las autoridades habituales no pueden hacerlo, que los países posiblemente involucrados son Irak, Siria, Libia, Irán, y que deben responder a estas amenazas bombardeándolos. En la reunión están presentes Hubbard y Deveraux. Algunos senadores piden la presencia del ejército en las calles, otros se oponen porque va contra la ley. Deveraux no se los recomienda, pero dice que si el Presidente da la orden, pueden tomar Nueva York con una división de 10.700 hombres de todas las fuerzas, hasta las especiales. Dice que harán su trabajo pero les implora que no consideren esa opción. Hubbard coincide. Cree que la presencia del ejército hará más difícil su trabajo, y que los criminales se esconderán aun más. También aparece Elise, quien en realidad es presentada como Sharon Bridger, espía en Irak durante la Guerra del Golfo. Mientras esta discusión sucede se intercalan imágenes de una camioneta cargada de explosivos avanzando por la ciudad hacia el edificio del FBI. Elise/Sharon dice que, a diferencia de antes, ahora los grupos trabajan independientemente y que pocos líderes los manejan. La eliminación de un grupo desemboca en el surgimiento de otro, y estima que hay tres o cuatro células operando en ese momento. Hubbard no sale de su asombro, no puede creer la verdadera identidad de Elise ni que cuente con tanta información. Paralelamente, la camioneta se incrusta en el edificio del FBI. Provoca la peor catástrofe hasta el momento en Nueva York. Los muertos ascienden a 600. Gran parte del equipo de Hubbard fallece, estaban trabajando en ese momento. El grupo que queda a salvo se asienta en otro lado, en un departamento. Descubren que la camioneta fue robada en Brooklyn. Aparece Elise/Sharon, les ofrece una lista de sospechosos, pero ellos la descartan tirándola al piso. Hubbard, enojado, le pregunta por qué Samir no avisó. Elise contesta que no sabía nada y Hubbard le dice que si no obtiene respuesta le va a preguntar personalmente. Elise no quiere, afirma que es uno de los buenos, solo

un intermediario, pero Hubbard necesita precisiones que no tiene. Elise le pide 24 horas de tiempo para conseguirlas.

Mientras tanto, los medios informativos opinan que la policía y el FBI no pueden manejar la situación y reclaman la intervención del Ejército. En sus reportes, aparecen opiniones encontradas: hay voces que acusan a los árabes, otras que dicen que los árabes no son sinónimos de terrorismo. Se muestran escenas de musulmanes rezando y de crímenes raciales contra árabes.

Paralelamente, los faxes que piden la liberación del sheik siguen llegando y Deveraux continúa negando que está en sus manos.

Finalmente, la Casa Blanca, considerando que están atacando el modo de vida norteamericano y que eso debe terminarse, declara la Ley Marcial, y las tropas militares entran a la ciudad de Nueva York con el fin de terminar con el pánico y el caos. Deveraux (que lidera el operativo) declara a los medios que están buscando a 20 personas escondidas en dos millones, que hablan árabe y tienen entre 14 y 30 años, es decir, hay 15000 sospechosos en la ciudad. Para empezar, se focalizarán en quienes entraron al país en los últimos seis meses, por lo que el número de sospechosos se reduce a 2000. Mientras habla se ven escenas de detenciones por doquier. La mayoría de los sospechosos se concentra en Brooklyn. Cierran el barrio. Deveraux aclara que tienen la oportunidad de entregarse y que todo joven que responda a ese perfil y no colabore podrá ser detenido.

---

Hubbard va a ver a Deveraux, y le dice que no entiende su accionar sabiendo que se oponía a esa medida. Deveraux afirma que no está de acuerdo, pero que no es su decisión y debe cumplir su trabajo. Hubbard le recrimina que hayan instalado tanques en el Puente de Brooklyn, y que duda de su juicio.

Hubbard le dice a Elise que quiere ver a Samir. Ella ya no puede negarse. Samir está asustado, le dice están matando árabes, que han creado centros de detención, que torturan gente en los sótanos. Samir quiere irse de EE.UU y Hubbard le dice que primero necesita información sobre la visa de Waziri. Samir le contesta que la visa se la pidió Tariq Hussein, dueño de un taller en la calle Red Hook. Hubbard le entrega su tarjeta y le dice que lo llame si alguien lo molesta. Hubbard empieza a organizar el

operativo para ubicar a Hussein, no logra localizar a Haddad. Tampoco sabe que el ejercito escuchó toda la conversación con Samir, y que ya empezaron a registrar casa por casa. Elise va a buscar a Samir y se lo lleva a un lugar seguro.

Realizan el operativo de noche. Hubbard interviene personalmente. Pero también lo hace el ejercito. Uno del taller hace explotar una bomba. El ejercito dispara. Hubbard consigue escapar con Hussein pero los detiene el ejercito.

Hubbard es dirigido a uno de los centros de detención. Es en una cancha de fútbol americano donde hay cientos de personas detenidas, y familiares afuera pidiendo por ellos. Hubbard se encuentra con Haddad, que busca a su hijo. Cuenta que tiene 13 años y está detenido. Entraron a su casa y aunque la esposa les dijo quien era, se lo llevaron igual. Haddad dice que él y su mujer hace 20 años que son ciudadanos norteamericanos, y 10 que él trabaja para el FBI, arriesgando su vida por EE.UU. Haddad le entrega su placa a Hubbard, no quiere trabajar mas para el gobierno.

Hubbard le reclama a Devereaux por el hijo de Haddad. Devereaux promete investigar. Hubbard también demanda que lo dejen ver a su detenido Hussein. Devereaux accede. Hussein está en un baño, sentado en una silla, desnudo, atado, siendo interrogado por Elise. Hubbard se sorprende cuando la ve. Hussein la escupe. Elise discute con Devereaux maneras de tortura para hacerlo hablar. Hubbard no lo puede creer. Si la propia Elise había dicho en la reunión del senado que las células no se conocen entre sí, no habla porque no tienen información. Les pregunta que qué pasaría si lo que los terroristas buscan es precisamente lo que están haciendo: encerrar niños, violar la ley y la Constitución, vivir con miedo. Devereaux lo echa del baño. Hubbard se queda afuera escuchando como lo torturan. Hussein nunca habla. Devereaux sale del baño limpiándose las manos. Cada uno se va por su lado sin hablarse.

Mientras tanto, en las calles las detenciones continúan. Hay corridas, eventos cancelados, todo está fuera de control.

Hubbard se encuentra con un representante del presidente y le pide que pare a Devereaux. Están en una calle a oscuras, de noche, escondiéndose. Su contacto le cuenta que fue Devereaux quien capturó al sheik. Le dice también que Elise cree que si lo liberan, hasta la ultima célula saldrá a la luz. Aparece Elise. Le cuenta a Hubbard que ella trabajó en Irak por dos años, junto con Samir, reclutando soldados,

a quienes entrenó. Que el sheik era aliado, que iba a ayudarlos contra Saddam Hussein. Incluso lo financiaron. Hasta que cambio la política y dejaron de hacerlo, y hasta empezaron a ser buscados para ser eliminados. Elise renunció a la operación pero ayudó a algunos de los soldados que había entrenado, que estaban dentro de la lista de terroristas, y entre ella y Samir les consiguieron visas, para salir de allí y evitar ser asesinados.. Fue ella quien les enseñó como construir bombas y ahora están ahí, haciendo lo que les enseñaron. Ella le pide a Hubbard que la deje arreglar este problema sola.

En las calles, las imágenes ahora muestran a la gente reclamar contra el ejercito por su accionar, se quejan por la falta de libertades civiles.

Hubbard va a ver a Haddad. Le dice que Samir hizo contacto con la última célula, que arreglaron una reunión de la que el ejercito no se debe enterar y que necesita su ayuda. Le promete recuperar a su hijo cuando todo acabe. Le devuelve la placa. Haddad la acepta.

La gente está organizando una manifestación al ayuntamiento, pidiendo el fin del caos y de la intervención militar.

Hubbard accede a que Elise también participe de la reunión con Samir. Se pasan el dato por escrito para que no los escuche el ejercito. Elise dice que Samir va a colaborar, y que si no lo hace ella misma lo entrega a Deveraux. Pero el ejercito ya está al tanto del encuentro. Lo siguen a Hubbard. Elise sabe que también los siguen a ellos. Hubbard hace una maniobra de distracción. Elise, en lugar de llevar a Samir al lugar de la cita (unos baños turcos), lo lleva a una habitación. Ven la manifestación por televisión, todas las comunidades están marchando juntas. Samir dice que eso le parece muy trágico y Sharon deduce que van a atacar la manifestación. A esta pregunta, Samir le contesta si se imagina un blanco mejor. Salen de la habitación. El FBI ataca la vigilancia del ejercito pero pierden a Samir y Elise, que se dirigen a los baños.

Sharon y Samir llegan, pero no hay nadie de la célula terrorista. Los esperan. Samir empieza el rito de auto purificación. Elise se da cuenta que no irá nadie más, que Samir es la ultima célula. Samir se pone la mortaja, y le dice que nunca habrá una ultima célula, que esto es solo el comienzo. También dice que el problema de los norteamericanos es que creen que el dinero es poder cuando en realidad la fe es

poder. Samir, mientras habla, se coloca bombas en el cuerpo. Los acusa de detener a su líder solo por decir la palabra de Dios, y que ahora pagarán las consecuencias de decirle al mundo cómo vivir. Elise le dice que con los atentados ya les hicieron pagar bastante. Y que la gente de la manifestación en la calle está marchando por su causa. Samir dice que esas personas serán sus mártires. En ese instante, entran Hubbard y Haddad. Samir agarra a Elise y le apunta a la cabeza. Samir le pide a Hubbard que se corra de la puerta, él dice que no; Samir lo amenaza con explotar las bombas en ese lugar, y Hubbard le contesta que entonces volaran todos. Elise le pide que le dispare, y en el momento de máxima tensión, Elise ataca a Samir, este le dispara, y Hubbard y Haddad matan a Samir. Lllaman a los paramédicos, pero Elise muere rezando el padrenuestro.

Hubbard se presenta ante Deveraux y le dice que Samir era la última célula y que tanto él como Elise están muertos. Le dice también que el secuestro del sheik es una violación a la Ley Internacional, a las leyes del Congreso, de la Nación, a los Tratados. Que cometió un secuestro, perjurio, comunicación clandestina con gobiernos extranjeros. Hubbard le pregunta si se cree que él maneja la política exterior. Deveraux le dice que hizo lo necesario y que no pedirá disculpas por eso. Hubbard le muestra una orden judicial exigiendo la liberación de toda la gente detenida ahí y procede a su detención por la tortura y muerte de Hariq Husseini, un ciudadano norteamericano. Se apuntan FBI contra ejército. Deveraux ordena a sus hombres que bajen las armas.

Liberan a todos los detenidos. Haddad se reencuentra con su hijo. La última escena muestra a todos los familiares festejando la liberación de sus seres queridos.

## **Película Comando Tiburón (Navy Seals)**

### **Descripción de la trama**

Antes de comenzar, la película abre con un texto, que explica quiénes son los *Navy Seals*. El texto dice lo siguiente:

“En 1962, el Pte. Kennedy, creyendo que las guerras del futuro serían conflictos de baja intensidad como guerras de guerrillas o actos terroristas, creo una unidad de fuerzas especiales de elite para confrontar al enemigo en su propio terreno. Estos expertos en operaciones tierra-aire-mar son conocidos como NAVY SEALS.”

En la primera escena se ve un barco navegando en alta mar. Un texto en pantalla indica el nombre del barco (“USS Forrestal” – nave militar de origen norteamericano), su ubicación (Mediterráneo Oriental) y el tiempo en que suceden los hechos (presente).

El USS Forrestal recibe un llamado de auxilio del kuwaití Star, desde donde dicen que fueron atacados y que hay cinco heridos. El USS Forrestal envía a un equipo en su ayuda, a bordo de helicópteros. Una vez en el aire, se ve de lejos un barco en llamas. Cuando este grupo de rescate está descendiendo, aparecen unos hombres armados en una lancha, que disparan al helicóptero. El equipo y sus tripulantes son derribados. No se muestra su caída sino que solo se escucha como los comandantes de la nave principal no reciben respuesta a sus llamados.

En la siguiente escena se ve a un hombre desmayado a la orilla de una playa, con una camisa hawaiana y jean. Cuando despierta no puede creer donde está. Un texto en pantalla indica la ubicación Norfolk, Virginia. El hombre se llama Hawkings (y es interpretado por el actor Charlie Sheen, protagonista de esta historia.). Se dirige a una casa sobre la playa, donde se encuentra con otro hombre (llamado Curran, interpretado por Michael Biehn), que tampoco se encuentra en su mejor estado, y que a su vez le pregunta por un tercer hombre (Graham, interpretado por Dennis Haysberth) que se debe casar en 30 minutos. Da la sensación de que han festejado una despedida de soltero. Encuentran a Graham sentado en el porche de la casa, vestido para el casamiento, totalmente sobrio. Graham tiene dudas sobre su casamiento. Curran le da ánimos.

Se dirigen en un jeep al casamiento. Hablan de las dudas de Graham sobre el casamiento, y sus compañeros le dicen que su único compromiso es con el Comando, aunque Curran dice que el comando no durara por siempre. Hawkings interrumpe diciendo que no piensa ser parte de ese funeral y se tira al agua (el jeep estaba cruzando un puente). Los amigos lo miran y dicen que está loco, le tiran la campera al agua.

En la iglesia, la novia comienza su camino al altar. En ese momento, comienzan a sonar los beepers del padrino (Curran) y varios invitados. Curran le dice a Graham: “tenemos que irnos, ahora”. El novio le pide disculpas a la novia, le dice que tiene un compromiso con el Comando y se va. Hawkings llega a la iglesia, todavía mojado,

cuando todos están saliendo. Pregunta si la boda terminó y le dicen que nunca sucedió, que “hay guerra”. Se sube al jeep contento porque Graham no se casó.

La siguiente escena traslada la acción a un puerto miliar ubicado en el Mediterráneo Oriental, por la noche. Un grupo de hombres, uniformados militarmente, hablan en otro idioma (los subtítulos están en inglés). Bajan de una camioneta y uno entra en un edificio donde se encuentra con otro hombre. Este le dice “Idiota, quien te autorizó a derribar ese helicóptero... y traer aquí a los americanos?” El otro contesta: “Es que creí que...” no lo deja terminar y le dice que no lo pensó. La oscuridad de la escena no permite identificarlos bien. Entran en una habitación con más luz y pueden percibirse sus rasgos físicos: morenos, pelo negro, tez mate, cejas tupidas, ojos oscuros, nariz aguileña, barba. En la habitación también se ven detenidos a los tripulantes del helicóptero (están golpeados). El hombre con barba ordena que se libren de ellos. Al primero de ellos, le vuelan la cabeza de un disparo (se ve como parte de los sesos le dan a otro compañero). Los otros reaccionan y son golpeados. No pueden defenderse, están atados. A otro lo matan de una patada en la cabeza. Cuando están por dispararle al tercero, entran unos hombres vestidos de negro, armados, que matan a los extranjeros. Son aproximadamente cinco hombres y hablan en inglés. Cuando la situación queda controlada”, uno de ellos se saca la capucha de la cabeza, es Hawkings. El de barba los ve y se esconde. Uno de ellos filma o saca fotos a los caídos extranjeros y va diciendo: “un tipo malo”, “otro tipo malo”. Hawkings sigue recorriendo el lugar y encuentra una puerta cerrada. Pese a que un compañero le dice que no la derribe, la tira abajo con dos disparos, por lo que alerta al resto de los extranjeros que están en el edificio. Hawkings encuentra a un prisionero que en otro idioma explica que es un marinero egipcio, que eso tipos creyeron que era espía y lo golpearon. Esto lo traduce un compañero de Hawkings que conoce el idioma. Le sacan una foto. Hawkings no cree lo que dice, piensa que debe matarlo pero en ese momento aparece Curran diciéndole que deben irse.

Emprenden la retirada, se llevan a los tripulantes del helicóptero, tanto a los vivos como a los muertos. Para lograrlo, deben enfrentarse con el resto de los ocupantes del edificio. El Comando se sorprende por la cantidad y lo bien armados que están. Uno de ellos dice que les habían dicho que esa era una operación sin riesgo. Hawkings es el encargado de cubrir al grupo. Recorriendo el lugar, para acabar con el grupo hostil, descubre que tienen un arsenal de misiles termo dirigibles. Finalmente, llega un helicóptero para rescatarlos. Hawkings le informa a Curran que encontró un galpón repleto de misiles y que deberían detonarlos. Curran le contesta

que no, que deben retirarse y lo obliga a irse. Varios terroristas quedan vivos, se muestra especialmente al hombre con barba.

Una vez en el helicóptero, uno de los rescatados les agradece por haberlos salvado, y un *navy seal* le contesta que no tiene que agradecerles, porque en realidad es como si ellos no existieran, que lo sucedido nunca pasó. Hawkings, por el contrario, responde al agradecimiento con un “de nada”. De fondo, se escucha música heroica. Se ve que llegan a un barco.

Una vez a salvo, el comando es cuestionado por sus superiores, por no haber detonado los misiles ni haber detenido al verdadero líder del grupo (que era el hombre de barba). A la pregunta de si hicieron contacto con los terroristas, uno de ellos “mate a uno seguro”. El comando retruca que los servicios de inteligencia no tenían ni idea de donde los estaban metiendo.

En la siguiente escena, un texto impreso en pantalla indica Washington, DC. Y se ve una panorámica del Pentágono. A continuación se ve al terrorista de barba declarar: “no pueden invadir nuestra tierra y hablar de seguridad. No pueden mandar soldados a nuestras casas y hablar de paz. No pueden matar a nuestras familias y hablar de derechos humanos.”

Se trata de una entrevista filmada para televisión. Tanto el entrevistado como la periodista hablan en inglés:

(diálogo)

P: Uds. libran esta guerra con terrorismo contra civiles.

R: Si América mata a nuestra gente, nosotros matamos americanos.

P: Como al bombardear barracas de los marines en Beirut, en 1983?

R: En represalia por el bombardeo de nuestros hogares y el asesinato de nuestras familias por marinos americanos.

Un grupo de oficiales está viendo la entrevista. El hombre de barba es identificado como Shaheed, líder del grupo Al Shuhada, nuevos en el escenario, del terrorismo internacional. Lo único que se sabe de ellos es que están vinculados al Hezbollah. La periodista se llama Claire Verens. Es mitad libanesa, y tiene contactos allí. Cubre el medio oriente para un canal de televisión. Los oficiales consideran que los misiles son muy peligrosos por ser portátiles y manuales. Curran es parte de esa reunión. Nuevamente, los *navy seals* son cuestionados por no haberlos volado. Curran pide

volver a la escena y le contestan que esa es una decisión del Presidente, que hay que ver si quiere volver a contar con los *navy seals*.

La próxima escena sucede en la base militar de Norfolk, Virginia. Curran, que es el líder del grupo le informa a su superior que los misiles han desaparecido, y que se siente culpable de no haberlos destruido cuando tuvo la ocasión. El superior le contesta que si lo hubieran hecho estarían todos muertos, a lo que Curran replica que para eso les pagan. El superior le ordena que se relajen y tomen distancia.

Los *navy seals* aprovechan el descanso, van a jugar al golf, se divierten, juegan con los carritos como niños. Sin embargo, Curran sigue pensando en los “tipos malos”. Así se lo dice a Hawkins. Curran aprovecha el descanso para leer un libro de la periodista Claire Verens, llamado “Lagrimas de furia”.

En esta instancia de la película, más relajada se termina de perfilar el carácter de Hawkins, su valentía y audacia. En la escena siguiente una grúa se lleva el auto de Hawkins por mal estacionamiento en el campo de golf. Hawkins sigue a la grúa en una bicicleta, se trepa a ella y suelta el auto. Cuando toma el control de éste, se encuentra que tiene un camión de frente por lo que debe hacer varios metros marcha atrás antes de retomar un buen camino.

Ya de vuelta en el centro del Comando, los misiles han sido localizados. Fotos satelitales los ubican en una nave mercante camino al Líbano. El barco esta lleno de peregrinos musulmanes, pero creen que se trata de rehenes. La idea es eludir esa situación y hallar los misiles, para a continuación dar intervención al escuadrón de bombas por si hay alguna trampa. En una operación nocturna, un submarino los acerca al objetivo. El Comando despliega toda su destreza buceando hacia la superficie, desplegando balsas infladas y trepando a la nave por la coraza. Una vez en cubierta, todo esta tranquilo, solo ven a un grupo de personas durmiendo en la cubierta. En realidad, se hacen los dormidos. Levantan la cabeza y se hacen señas entre ellos mientras los Comandos pasan. Entran al cuarto de controles y detienen al capitán. Pese a estar apuntado con un arma, éste dice que no hay hombres armados ni misiles en el barco, que se trata de una nave mercante, que traslada respuesta. Todo esto el capitán lo dice en idioma extranjero.

Al ver a un hombre sospechoso, lo atacan y ahí entonces se descubren todos los terroristas. Algunos toman a los rehenes musulmanes como escudos. Hawkins logra

controlar la situación y dan intervención al escuadrón de bombas, que llegan a la mañana siguiente. Pero en los cajones de los misiles solo encuentran arena. Un integrante del escuadrón de bombas le dice a Hawkings que se burlaron de ellos.

La siguiente escena abre con otra nota periodística para televisión. Se muestran imágenes de Beirut, de sacerdotes y feligreses musulmanes rezando en masa, niños muertos por explosiones, hombres armados disparando, mujeres llorando, personas desorientadas. Mientras se escucha: "El verdadero Islam no predica la violencia. Es una de las religiones más tolerantes que acepta a los cristianos y judíos como hijos del mismo Dios. El verdadero Islam también predica la igualdad y la justicia. Los musulmanes shiitas del hilvano conocen poco de ambos. Catorce años de guerra civil devastadora han permitido el surgimiento de grupos militantes de fundamentalistas quienes creen que está en juego la supervivencia de su fe. Entonces, la intolerancia se esfuma y la fe se convierte en ira. Para los Al Shuhada se ha convertido en absoluta ira". Este audio está siendo grabado por la periodista Claire Verens, en una isla de edición. El texto en pantalla indica Washington, DC. Al terminar se le presenta James Curran que quiere conocer más de sus investigaciones. Almuerzan juntos y si bien Curran le niega que están buscando los misiles (le dice que solo están entrenando) acepta que ella los pueda observar.

En la siguiente escena, Verens es testigo del duro entrenamiento de los *Navy Seals* (en operaciones en tierra, aire y mar). Le dicen que solo un 10% de los postulantes logra convertirse en un Comando, que todo es una cuestión de resistencia y que lo hacen para probarse algo y no por el dinero. La periodista conoce a Hawkings, de quien se entera estuvo en Beirut en los años 1983/84 y perdió varios amigos en el atentado contra la marina. Curran le pregunta si le va a decir algo sobre los misiles, y ella contesta que es una periodista y no una espía. Curran entonces la hace quedar en el medio de un tiroteo simulado, por lo que ella se ofende y se va. Curran sale a buscarla para darle explicaciones y le dice que así pudo sentir lo que estar en el medio de una guerra y no poder hacer nada al respecto. Curran insiste sobre los misiles, y Verens le contesta que no sabe nada. Parece sincera.

Hawkings se encuentra a Curran cenando con la periodista en un lujoso restaurante. Se hace pasar por un capitán y le pide al oficial de guardia que contacte de inmediato a Curran, para alejarlo de la mesa. Se acerca y se sienta con ellos. Conversa con Verens sobre Beirut y le dice que es un lugar horrendo, donde los trapos se matan entre ellos como si fuera el pasatiempo nacional. Verens le pregunta qué son los

trapos, y él le contesta “árabes”. Verens aclara que ella entonces es medio trapo, ya que su madre es libanesa. Curran parece incomodo, Hawkings le pide disculpas. En ese momento suena el beeper de Curran (es la llamada falsa de Hawkings), le pide disculpas a Claire por tener que retirarse y le pide a Hawkings que la lleve a la casa. En el camino, Hawkings le cuenta creció en la comunidad “espaldas mojadas” de Fresno. Ella deduce que se trata de la comunidad mexicana. Hawkings intenta seducirla y pasar la noche con ella, sin éxito. Verens le dice que él es divertido y bien parecido, pero que no le interesa, que o la lleva al hotel o camina.

Después de dejarla en el hotel, Curran se encuentra con Hawkings. Los dos están molestos el uno con el otro. Curran por la broma de mal gusto y Hawkings por no entender qué pasa ni que pretende con Verens. Curran le explica que le contó a ella todo sobre los misiles y Shaheed a cambio de información, a lo que Hawkings le pregunta si se cree la C.I.A. Curran le contesta que la C.I.A no les da nada, que nunca lo hizo y nunca lo hará. Que ella es todo lo que tienen.

A continuación, se ve a Curran mirando un noticiero junto a un superior. Se informa que un jet que transportaba un comité de negociación argelino fue derribado y que siete pasajeros murieron. El avión fue derribado con un misil termo dirigido de construcción americana. Dos hombres sospechosos fueron detenidos y la policía tiene evidencia sobre planes de otros ataques.

Curran va a ver a Verens nuevamente y le dice que su “defensor de la fe religiosa eliminó a un comité de paz”. Otra vez, le pide que le dé información, y ella se niega aludiendo que no crea las noticias sino que las cuentas. Curran le sugiere irónicamente que siga escribiendo y que se anote bien los nombres de las víctimas inocentes. Finalmente, Verens accede a contarle lo que sabe.

Curran se reúne en casa con Verens y Hawkings. Cotejan información y vinculan distintos terroristas. Hawkings propone capturar a uno de ellos para hacerlo hablar, a lo que Verens contesta que son fanáticos y que hacerlos hablar no será fácil. Hawkings le replica que para eso ellos son *Navy Seals*. La idea prospera y el Comando se prepara para el operativo. Repasan locaciones, posiciones, etc. La consigna es lograr el objetivo con poca violencia y disparos.

La acción nos traslada al norte de Chipre, en la base de despliegue. Ahí los Navy Seals se encuentran para llevar a cabo su misión. Deben ser efectivos porque

pueden ser captados por los radares sirios e israelíes. Queda determinado que si a Curran le pasa algo, queda a cargo Hawkings. Parecen relajados, se hacen bromas entre ellos. Se refieren a los “malos” para hablar del otro. Nuevamente, quedo demostrado su destreza y habilidad física cuando saltan de un avión en gran altura, solo con paracaídas, y una vez que llegan al agua, se ponen a bucear para llegar al lugar objetivo.

El hombre al que tienen que atrapar parece de procedencia árabe y está mirando por televisión una serie cómica norteamericana. Lo capturan sigilosamente. Pese a la orden, Hawkings abre el combate y mata a tres hombres. En el tiroteo muere Graham. Curran está furioso con Hawkings por haber desobedecido las órdenes. Carga el cuerpo de Graham y da la orden de irse de ahí. Lo hacen en un gomón junto con el detenido.

De vuelta en Estados Unidos Curran le informa a la novia de Graham su fallecimiento, ésta estalla de dolor. En el funeral, bajo la lluvia, Graham recibe los honores de todo militar norteamericano (disparos al aire, música, sus compañeros rindiéndole tributo, le entregan la bandera americana que recubría el ataúd a su madre). La novia de Graham le pregunta a Curran cómo murió. Él le contesta que no puede decírselo porque las misiones son secretas. Ella llora desconsoladamente y se abraza a Curran. Hawkings es testigo de toda la escena.

Después del funeral, el Comando se reúne en bar, beben y brindan en honor a Graham, ven una filmación en uno de los televisores. Uno de los visitantes del lugar (ajeno al grupo) quiere que saquen la filmación y pongan un partido de deportes. Le explican pero parece no entender la situación. Finalmente, Hawkings resuelve la situación por la fuerza. Curran parece ofendido y se va del bar. Hawkings lo sigue. Curran le dice a Hawkings que él no asume su responsabilidad en la muerte de Graham y que por “búsqueda de excitación mando a un tipo a la tumba”. Hawkings asume su responsabilidad y le pregunta a Curran que qué quiere que haga. Curran no contesta y se va.

Esa noche, Verens llega a la casa de Curran y encuentra todo desordenado y a él muy afectado en el balcón. Sin palabras, solo se toman de la mano y salen a caminar. Ella quiere saber si una vez que el detenido hable y le dé la ubicación de los misiles tendrá que ir por ellos. Curran contesta que sí.

Al amanecer, Curran entra vestido a su habitación. Verens esta durmiendo en la cama. Curran la mira y le hace caricias. Ella despierta y lo ve con su uniforme de servicio, pone cara de preocupación. Curran dice “los encontraron”. Se abrazan.

En la base de operaciones, Hawkings le pregunta a Curran si el detenido (llamado Mohamed) habló. Al principio Curran rehúsa hablarle pero finalmente le confirma que irán a Beirut.

La siguiente escena se ubica en el USS Mar del Coral, cerca de la costa del Líbano. Los misiles se encuentran cerca de una escuela en las villas shiitas de Beirut. Tienen un contacto para entrar. El superior les dice que el lugar está en guerra pero su misión es volar los misiles. Del barco se van en helicóptero. Después, se tiran al agua e inflan un bote. Llegan a la costa de noche. Efectivamente, Beirut está en guerra: se escuchan explosiones y se ven incendios; pasan camionetas con soldados que vigilan armados, deben sortear explosiones. Encuentra a su contacto, es un adolescente.

El chico les dice que en Beirut están todos: Druze, Amal, Hezbollah, Al Shubada Aunque no se quieren involucrar (Curran dice “esta no es nuestra pelea”), son atacados y salen a defenderse, aunque uno de ellos muere. Finalmente, localizan el lugar, entran, eliminan a los custodios y encuentran los misiles. Deben comenzar a volarlos. El submarino los espera 20 minutos mas, hasta que se haga de día para no ser descubiertos.

Hawkings forma parte del equipo que se queda afuera vigilando. Avisa que ya es prácticamente de día y que hay movimiento en el 2do piso. Finalmente, son detectados y emprenden la retirada enfrentándose a los terroristas. Curran es herido en el abdomen y en la cadera pero Hawkings lo rescata. Hacen volar el edificio donde estaban los misiles. Emprenden la retirada a la costa justo cuando aparece Shaheed, junto a otros hombres con los que habla en árabe. El comando secuestra un auto para llevar a Curran a la playa. Los árabes los ven, les disparan y empiezan a seguirlos. Por la confusión y no saber dónde están se pierden. Además, saben que el submarino esta por partir. Los terroristas logran matar al conductor del auto y vuelcan. El Comando logra salir del auto antes de que explote. Los del submarino están por emprender la retirada pero les dan 10 minutos más.

El Comando logra llegar a la playa y empiezan a bucear. Pero Shaheed y sus

hombres los siguen. Hay disparos y peleas en el agua. Hawkings pelea con Shaheed. Después de una fuerte lucha submarina, logra matarlo con un cuchillo.

En la última escena de la película, los *Navy Seals* se encuentran en la superficie, se ríen, y finalmente llega el submarino para rescatarlos.

## **Película Tres Reyes (Three Kings)**

### **Descripción de la trama**

La película comienza con una placa en negro, donde se lee: “Marzo 1991, la guerra acaba de terminar.”

A continuación, en la primera escena, se ve el desierto, en pleno día caluroso y soleado. Un soldado anglosajón (interpretado por Mark Whalberg) pregunta si todavía se puede disparar. A lo lejos una persona hace señas con el brazo. Nadie le contesta, sus compañeros están alejados, distraídos. Cree que esa persona que está a lo lejos tiene un arma. Le dispara y se acerca a él. El soldado (árabe) tiene un pañuelo blanco en la mano (es decir, que estaba en son de paz). Un compañero le dice “Felicidades, hermano, mataste a un cabeza de trapo, creí que no iba a ver un muerto en esta guerra, sácame una foto”. Así comienzan los títulos del film.

2da. Escena: se ve el campamento norteamericano. Los soldados bailan, hacen gimnasia, toman sol, cantan canciones patrióticas como “God bless América”. Una periodista realiza su crónica televisiva: dice que la moral esta alta, la música fuerte, y que esta guerra exorcizó los fantasmas de Vietnam. Aparece nuevamente el soldado del inicio de la película, el personaje de Mark Whalberg, y la pantalla se congela en su figura, y se presenta con texto: Troy Barlow “reciente papá”.

Inmediatamente y de la misma manera, se presenta el segundo personaje: Conrad Vig, “quiere ser Troy Barlow” (interpretado por Spike Jonze).

En otro lugar cercano, un hombre tiene sexo con una mujer. Ella lo llama “Mayor”. Se congela nuevamente la imagen en este hombre y se presenta al tercer personaje: Archie Gates, “Se retira en dos semanas” (interpretado por George Clooney). Se trata de otra periodista que le dice a Gates que las noticias sobre la celebración y los prisioneros de guerra se está evaporando y que ella tiene EL reportaje: regresarle el oro a Kuwait. Gates le pregunta qué sabe de eso y ella dice que se dice que está en un bunker. Son interrumpidos por la otra periodista (la del inicio, y evidentemente competidora) y un General. Gates se supone escolta de esa periodista, por lo que no debería involucrarse con ella. Pelean entre ambas. La más veterana se llama

Adriana Cruz, y destaca haber sido nominada al Emmy. El General le dice a Gates que esta es una guerra mediática y que debe colaborar y comportarse.

Los soldados siguen el festejo que es interrumpido por la presentación de otro personaje, el Jefe Elgin, “cuatro meses de vacaciones pagadas de Detroit”. Entra el General y se enoja por el festejo.

Al día siguiente, tienen que trasladar a los prisioneros de guerra, las órdenes de los americanos son traducidas por un iraquí. Sin embargo, algunos soldados americanos se abusan y maltratan a los prisioneros. Los llaman “cabeza de trapo”, aunque se aclara que pueden llamarlos “cabeza de trapo” y “jinete de camello” pero no por ejemplo “negros del desierto”. Los soldados se sienten confundidos por el lenguaje “pro árabe anti iraquí”. Como se tienen que desvestir, le encuentran a uno de los prisioneros un documento en el trasero: es un mapa, y asumen que es muy importante ya que lo tenía bien escondido.

Mientras, Gates recibe una reprimenda de su superior. El primero parece no estar de acuerdo por la razón por la que están en Irak, pero dice que le da igual, que se está por retirar.

Los soldados que descubrieron el mapa no avisan a sus superiores e intentan cotejarlo con fotos aéreas a ver si encuentran el lugar. Coincide con una serie de bunkers donde se presume se encuentran todos los bienes materiales que Saddam Hussein robó de Kuwait. “Kuwait era el Beverly Hills árabe”, dicen y deciden ir a los Bunkers.

Gates retoma su tarea de custodiar a la periodista y esta le dice que tiene la pista de la historia del oro, y es la existencia del mapa. Comienzan a preguntarle a varios soldados y la historia se va distorsionando: que lo tenía en el trasero, en el pene, en el oído, la nariz, cosido en la nuca, etc. Gates le pide a la periodista que lo deje solo para averiguar quien lo encontró. Finalmente, da con los soldados y ve el mapa. Sabe que no lo mostraron a las autoridades. Les dice que en esos Bunkers hay millones de dólares en lingotes de oro que Saddam les robó a los jeques, “Robárselo a Saddam no es un crimen”, afirma. Suponen que los distribuyó entre varios escondites y que, con su ejército derrotado, será fácil vaciar un depósito. “Será suficiente para no volver a trabajar salvo que Uds. amen sus trabajos” (que no son en el ejército), dice Gates. Deciden ir a los Bunkers que no quedan lejos de ahí, y hacer

la operación durante el día siguiente. Gates ordena a uno de sus subordinados que distraiga a la periodista, que se la lleve lejos, le muestre una copia falsa del mapa y después diga que se perdieron.

Inician el viaje a los Bunkers ubicados en Karbala, en un humvee, donde va colgada la bandera americana y un muñeco de Bart Simpson, escuchando a Bach y después a los Beach Boys. Van tirando tiros en el camino, porque “quieren ver acción”. Gates detiene el vehículo y les pregunta: “quieren ver acción?” y les muestra los cadáveres al costado del camino, producto de las bombas que tiraron los americanos. Gates menciona que a algunos los enterraron vivos. Vig dice que “solo vimos acción en CNN”. Gates quiere hacer la operación sin disparar un solo tiro y hacen un simulacro de cómo deben comportarse al llegar al bunker. Durante este, una mina terrestre explota, a pesar que creían que estaban todas desactivadas.

Llegan al pueblo y encuentran el bunker. Anuncian que tienen que cumplir ordenes del Presidente de los EE.UU y ordenan a todos que se queden quietos, que su accionar es parte del cese del fuego. Una mujer con su bebe en brazos les pide leche para su hijo. Un hombre, desde un techo, con un megáfono les dice a sus compatriotas “Ahora podemos salir, llegaron los americanos, podemos pelear contra Saddam”. Entran al bunker, los soldados que lo custodian los abrazan, les dicen que aman EE.UU y les preguntan si están buscando armas químicas, y que ahí no hay oro. Después de una rápida inspección dan cuenta que en ese bunker no hay oro, y deciden ir a otro pueblo.

Cuando salen de ese pueblo, se encuentran con una revuelta entre los pueblerinos y el ejercito de Saddam Hussein. Un camión con leche llega y los soldados iraquíes lo atacan, tirando un cohete a la usina del camión. Los norteamericanos se sorprenden con la situación. Toda la leche se desparrama como si fuera agua. Las mujeres, niños y animales se tiran hacia la leche para beberla. Los pueblerinos les piden ayuda, les piden medicamentos, comida. Gates y su grupo les entregan sus raciones. Un soldado iraquí le quita el agua a una mujer. Lo ven pero se van.

Barlow no entiende lo que acaba de ver: “civiles escupiendo a soldados, soldados matando civiles”. Se sorprenden de que los soldados iraquíes los ignoraron por completo. Gates dice que estos se rindieron y que ahora persiguen civiles. Vig pregunta por qué volaron el camión. Gates contesta que están intentando matarlos de hambre. Barlow sigue sin entender. Gates agrega: “Bush le dijo al pueblo que se

sublevara. Creyeron que tendrían nuestro apoyo, pero no. Ahora los están masacrando.” Toda esta conversación tiene lugar en una especie de cementerio en el medio del desierto. Gates rememora toda la escena y sospecha que en el pozo del pueblo debe haber algo porque estaba custodiado por dos soldados camuflados, y sospecha también que el guardián del bunker les mintió. Quiere volver al pueblo, pero Barlow no parece tan convencido. Le dice que tienen familia, y que no quiere recibir un tiro, menos aún cuando la guerra ya finalizó. Gates les pregunta qué es lo más importante. Responden: el respeto, el amor, la voluntad de Dios. Gates contesta: “la necesidad: la gente hace lo que es más necesario en un momento dado. Lo más necesario para esas tropas es aplacar la rebelión. A nosotros no nos tocarán”.

A pedido de Gates, Adriana Cruz está siendo distraída. Ella y el soldado que la acompaña ven a unas aves cubiertas de petróleo, muriendo, y lloran. La periodista quiere ir detrás de la noticia del oro, se da cuenta que están distrayéndola y deja al soldado a pie y se va en el Chenowitz. Vuelve a buscarlo con la condición de que le diga donde está Gates. El soldado finalmente le confiesa que está en un pueblo cerca de Karbala. Adriana decide ir hacia allá.

Gates y compañía vuelven al pueblo. Reducen a los custodios del pozo. En la boca de este hay una puerta, la abren y ven unas escaleras. Bajan, encuentran al guardián que antes estaba arriba y huye al verlos. Ellos le gritan “mentiroso”. En el bunker hay soldados relajados, un mural de Hussein y la mayoría de las cosas son electrónicas. Gates les dice que los EE.UU tienen el derecho de retirar los materiales robados por Saddam a Kuwait. En otra puerta encuentran a un prisionero, sometido a torturas. Los soldados dicen que se trata de un rebelde y que es un “problema de Irak”. Los prisioneros son liberados y los llevan a la superficie donde se encuentran con sus familias. En el bunker hay además otra puerta. Se encuentran con habitación llena de valijas que contienen joyas, cubiertos de plata. Gates le ordena a su equipo que no se lleven nada, que no son ladrones, que solo están ahí por el oro. Finalmente lo encuentran. Son muchas valijas llenas de lingotes, tan pesadas que si las levantan se rompen.

La situación entre rebeldes y soldados es tensa. Barlow va en búsqueda de un camión para poder cargar los lingotes, ignorando la cuestión. Cargan los lingotes en bolsos más pequeños y comienzan el traslado. El jefe de los soldados iraquíes sabe que se están llevando el oro, pero no se opone, hasta les ofrece ayuda. Los soldados

iraquíes colaboran en la carga del camión. Los rebeldes, mientras, siguen contenidos. Entre los rebeldes hay también mujeres y niños. Una de las mujeres les pide a los soldados americanos que no se vayan pero ellos siguen en retirada. Un soldado le dispara en la cabeza a la mujer y la mata. Tanto el disparo como la caída del cuerpo se reproduce en cámara lenta, se escucha la voz de un niño gritar. Gates, al verla, apoya su frente en el volante. Hay segundos de silencio. Una niña se suelta del soldado que la retiene y se acerca a la mujer, intentado reanimarla, es su madre. Un soldado la levanta tirándole del pelo. Uno de los prisioneros se acerca al soldado y comienzan a pelear. Lo detienen. El jefe de los soldados iraquíes le dice a Gates que se vayan, que ese hombre es el líder de la rebelión. Gates decide quedarse pese a que su grupo no está de acuerdo y da la orden de que lo cubran. Obedecen. Se apuntan unos a otros. Libera al prisionero y a la nena, quienes corren hacia el cuerpo de la mujer. Lloran desconsoladamente. Gates les dice a los soldados iraquíes que se vayan pero uno de ellos les contesta que Hussein los mataría junto a sus familias. Les piden que ya que tienen el oro, se vayan. Comienzan a dispararse entre ellos, Gates y Vig son heridos (pero tienen chalecos antibalas). Pero controlan la situación. Gates ordena subir a los rebeldes al humvee, aunque Barlow sigue en desacuerdo. Mientras, un tanque con más soldados iraquíes llega al pueblo, y están furiosos, amenazando que Hussein va a matar a todos. Gates da la orden de irse pero primero sube a la gente al humvee. Los soldados empiezan a disparar y a tirar morteros al aire. Los morteros explotan y desparraman el gas que contienen. Todos empiezan a cubrirse la cara y los americanos buscan sus mascarás. Vig, buscando su máscara, se desvía del camino y entra en una zona llena de minas. Todos logran saltar del humvee antes de que este explote. El camión con el oro, conducido por Barlow, también es impactado por la explosión y vuelca. Todo el oro queda tirado en el camino. Mientras los soldados iraquíes salen a buscarlos. Barlow sale ileso, pero ve pasar a dos niños corriendo e intenta detenerlos ya que el camino está lleno de minas. Logra agarrarlos, pasando muy cerca de las minas. En ese momento, los soldados iraquíes lo capturan.

Mientras, Gates descubre que el gas es lacrimógeno, multiplicado por 100, que no mata pero si descompone. Le ofrece una máscara a una nena, y asisten a los rebeldes civiles. Aparecen unas personas con mascarás que se llevan a los rebeldes. Gates y su grupo entienden que no son militares, sino que los están ayudando. Los llevan a un refugio donde entran todos. Gates quiere ir a buscar a Barlow aunque el Jefe Elgin intenta impedirselo. Debido al gas, parece que están en el medio de una tormenta de arena blanca. Gates no encuentra a Barlow y es asistido por las

personas con mascara, que se lo llevan al refugio. También cargan los bolsos con el oro. El refugio es una cueva.

Mientras tanto, los iraquíes desnudaron a Barlow y hablan entre sí, manteniendo el siguiente dialogo:

- lo podemos matar?
- no podemos tener presos americanos
- violaron el cese del fuego

En el pueblo, el conflicto entre soldados y rebeldes continua. Los soldados se refugian en un templo. Justo llega la periodista, le dice a su camarógrafo que empiece a filmar. Barlow es encerrado en un depósito y le piden que se vista. Barlow está furioso y empieza a patear las cajas que hay ahí. En una, encuentra un montón de celulares, hay uno que funciona, llama a la operadora y le pide que lo contacte con “operación tormenta del desierto”. La operadora le pide mayor precisión, que no tiene, y se le corta la batería. Encuentra otro teléfono, con batería, y llama a su casa. Atiende su mujer con alegría cargando un bebe en brazos. Le pregunta cuando regresa y que vio un aviso de empleo en computación por si quiere que le vaya haciendo una cita, el no le da respuestas precisas y se escuchan explosiones cerca. Ella le pregunta si la guerra terminó y él le dice que sí y no. Le pide que llame al centro de reservas y que de su paradero (se lo da). Ella le pregunta si esta bien, él le dice “traté de hacer algo por la familia, pero... solo quiero que sepas que te amo”. Ella comienza a sospechar, le pregunta qué pasa, él dice que nada, que la ama, y debe cortar porque en ese momento entran los soldados a golpearle. Lo trasladan a otro lugar.

En una televisión, se ve el reportaje del inicio, donde la periodista habla de la euforia de las tropas. Ahora está reportando que se encuentra cautiva en una ciudad cerca de Karbala donde hay gente muriendo y da cuenta de la situación. Los soldados desnudan al soldado que la acompaña. Dos soldados iraquíes se dicen entre sí:

- es la periodista de la NBC
- se ve más pequeña en persona
- sácala de aquí

Interrumpen la filmación, y ella dice que tiene derecho a estar ahí. Finalmente, dejan ir a los tres (periodista, camarógrafo y soldado) pero sin la cinta.

Paralelamente, en el campamento norteamericano, se dan cuenta que faltan los

soldados y que se fueron con un mapa. Empiezan a averiguar donde pueden estar para ir en su búsqueda.

En el refugio, los musulmanes rezan, incluido el Jefe Elgin. Atienden a los americanos heridos (Gates y Vig). Estos deciden ir a buscar a Barlow (esperan hallarlo y no ser atrapados) y llevarse el oro, que valorizan en 23 millones de dólares. Le preguntan al líder rebelde como esta su hija. Este les contesta: “traumatizada, qué esperaban?”. Los americanos parecen sorprendidos por esta respuesta. Él les dice que fue a la universidad en Bowling Green y que “regresé para abrir un par de hoteles cerca de Karbala. Ya casi estoy solvente cuando empieza esto y Uds. bombardean todos mis cafés. Ahora tratamos de eliminar a Saddam y Bush nos abandona”. El grupo de gente rebelde empieza a quejarse también, dicen “dónde está EE.UU ahora?”. El líder les pide silencio. Se llama Amir Abdulah. Después de decirles que sospecha que se están robando el oro, el líder negocia con Archie Gates lo siguiente: los rebeldes se quedan con una parte del oro, y los llevan donde está detenido Barlow. Los americanos deben, además, llevarlos hasta la frontera iraní, para evitar que los maten. Gates ofrece resistencia, les dice que pueden comprar transporte con el oro, pero Amir le contesta que en Irak no aceptarán su oro. Finalmente, acuerdan. En total son 55 personas y cuentan con armas que había en ese refugio.

Barlow es interrogado por los iraquíes. Esta atado a una silla con cables alrededor del cuerpo. Esta golpeado. El iraquí habla ingles y dice que el norteamericano es un país enfermo, que odian a árabes y niños que bombardean. Barlow dice “no odio a los niños”. Barlow dice que es ilegal que lo tengan detenido, que la guerra terminó. El iraquí dice que el ilegal es él, que violó el cese de fuego y se robó el oro junto a sus compañeros y que su ejercito no sabe donde está, que podrían mandarlo a Bagdad donde nadie lo encontrara. Le pregunta si su ejercito volverá a ayudar a los niños iraquíes. Barlow dice que no. Le dan una descarga eléctrica. El iraquí le pregunta si duele, Barlow dice que sí. El iraquí dice que bombardearon a su familia, volaron su casa, su calle, a su esposa la aplastó un bloque de concreto, perdió sus piernas, que su hijo de 1 año murió en su cama (recrean la escena, un nene durmiendo en su cama, aplastado por el techo que cae). Barlow le dice que él tiene una hija de un mes. El iraquí le dice que lo felicita, que ella esta a salvo de toda esa mierda. Le pregunta porque le habló de ella, Barlow dice que porque los dos son padres. El iraquí le contesta que el no es padre, que su hijo murió. Le pregunta que sentiría si él bombardeara a su hijo. Barlow le dice que seria peor que la muerte. El iraquí le da la

razón. Barlow llora.

Sobre una duna de arena, se ve una hilera de personas caminando. Son los rebeldes y los soldados americanos. El líder dice que ellos lo que quieren es hacer sus vidas, que no les importa la cuestión política. Les preguntan a los americanos si ellos quieren matar a todos los árabes, Vig contesta que para eso esta entrenado, pero el Jefe Elgin dice que él ni siquiera terminó la escuela, que no quieren matar a todos los árabes, que tienen aliados árabes. Pasan por una poblada, la gente de ahí dice “América, bienvenidos!” se encuentran con un grupo de desertores que dejaron el ejercito de Saddam, ayudan a los rebeldes. El líder los conoce. Se dan la bienvenida. También hay mujeres y niños. Todos están convencidos que Bush va a derribar a Saddam. Gates dice que no lo cree, pide un vehículo.

El líder de los desertores los lleva a un bunker, hay fácil 10 autos, todos de primerísima línea. Gates quiere usarlos pero el líder les dice que no, que ellos no tienen nada. Gates intenta convencerlos de que todos unidos pelearan contra Saddam, que Bush lo quiere, que pelearan para un Irak libre. El líder rebelde también arenga sus palabras. Se ponen todos a gritar “Irak libre!” pareciera que los tiene convencidos, pero cuando le vuelve a pedir los autos, nuevamente dice que no. Gates entonces dice que los compra. Se ve la caravana de autos avanzar por el desierto.

En el centro de combate se recibe el mensaje de la mujer de Barlow, con su ubicación. El general a cargo no entiende qué está pasando.

Adriana Cruz hace catarsis con el soldado que la acompaña. Le dice que en los medios hay una política sexual a seguir: importa tu físico, con quien te acuestas y tu imagen.

El soldado iraquí le dice a Barlow que se unió al ejercito de Saddam por el buen pasar de su familia y que ahora no puede salir. Barlow dice que el también lo hizo por el dinero extra, que su esposa iba a tener un bebe. El iraquí le dice que tienen entrenamiento militar de EE.UU, Barlow no le cree, y el iraquí le dice que lo recibieron cuando pelearon contra Irán. Le dice que no está orgulloso por lo que hicieron en Kuwait. Barlow pregunta que país esta mas enfermo y que fueron a salvar Kuwait. El iraquí le pregunta irónicamente “en serio?”, Barlow dice que ellos no pueden invadir otro país, que eso vuelve loco al mundo que necesita estabilidad. El

iraquí, a la fuerza, le mete petróleo en la boca y le dice "aquí tienes tu estabilidad".

Esconden el oro en una cantera. Gates le dice a Amir que van a rescatar a su hombre y que vuelven a buscar el oro y a la gente. Repasan el plan. Deben enfrentarse a la Guardia Republicana, no pueden con ellos, son demasiados. Pero hay una cosa a la que le tienen miedo: Saddam, y usarán eso en su contra.

Envían uno de los autos al bunker donde están los soldados iraquíes, y uno de los desertores les dice que Saddam esta en camino, que esta muy enojado porque le fallaron y que los van a matar a todos. Arranca y se van. Los soldados quedan pasmados. A lo lejos se ve una caravana que escolta a un importante auto (una limosina). Los soldados dicen "ahí viene". Huyen despavoridos, abandonando sus armas. El bunker queda casi vacío. Gates se topa con un soldado al que solo le interesa llevarse la ropa robada. El Jefe Elgin y Amir encuentran encerrados a numerosos pobladores (hombres, mujeres y niños), los liberan. Los de la Guardia Republicana se dan cuenta del engaño y deciden volver a matarlos. Vig queda en la superficie, son atacados por un helicóptero. Se salva gracias a que un rebelde se tira encima de él y hace de escudo humano. Este muere. Cuando el Jefe Elgin y Cía llegan a la superficie. Tienen que lidiar con el helicóptero. Le tiran una bomba y explotan. Gates sigue en el bunker, se encuentra con mas riquezas, las deja de lado. Encuentra a Barlow, mata a dos soldados que manejaban el aparato de electrocutar y al que lo interrogaba le dispara en la pierna. Libera a Barlow y le entrega el arma para que mate al soldado interrogador. No lo hace, le dispara a la pared. Gates no lo cuestiona, le dice "vámonos". Cuando llegan a la superficie esta todo muy tranquilo. Barlow busca a Vig. Los soldados iraquíes están acechando. Cuando ve al líder rebelde Barlow primero le apunta pero cuando le dicen que esta con ellos lo abraza efusivamente. Lo primero que quiere hacer Barlow es ayudarlo, a todos (secuela del interrogatorio). Vig sale de debajo del cuerpo muerto y corre a saludar a Barlow. Mientras corre los iraquíes le disparan. Gates y Cía atacan. Matan al soldado que le disparo con saña, porque estaba prácticamente muerto y Gates le dispara tres veces más. También intentan disparar a Barlow, Gates lo mata. Tiene aire en el pecho. Le dejan la válvula, tiene mas o menos 4 o 5 horas para llegar a ser atendido. Los árabes rezan por Vig, que acaba de fallecer, le hacen un entierro musulmán, Gates se persigna. Se llevan el cuerpo para ser enterrado en un templo, respetando sus deseos.

Vuelven a buscar a la gente y al oro. Encontraron una radio, Gates se comunica con

el soldado que esta con la periodista. Le pide cuatro camiones, un humvee, equipo medico y que vaya la reportera. Puede coimear. Le pide dos horas.

El líder rebelde reparte el oro entre su gente. La mayoría son mujeres y niños. La parte de los americanos quedara enterrada hasta que vuelvan por ellos después de llevar a los rebeldes a la frontera.

En el campamento pasa el soldado con los camiones, y demás, por al lado del General y este ni se da cuenta ya esta muy ocupado buscando la ubicación que dio la esposa de Barlow. Ordena que vaya un equipo de rescate.

Adriana y el soldado llegan a buscar a Gates y CIA. Gates le dice que no tiene el oro pero que ayudaron a esa gente. Que tienen que hacerlos llegar a la frontera. Ella dice que lo van a arrestar por eso. Gates le dice que lo cubra y que verán qué pasa. Suben a la gente a los camiones. Gates le pregunta al líder de los desertores si esta seguro que no quiere ir con ellos. Este contesta que no, que se quedara para luchar contra Saddam. Gates le desea buena suerte. Todos colaboran con todos en subir a los camiones, se saludan cordialmente.

En el campamento el equipo de búsqueda se sube a los helicópteros. Al mismo tiempo, Gates y el grupo avanzan con los camiones hacia la frontera. Montaje encadenado para mostrar simultaneidad. Hay soldados por el camino pero los dejan pasar.

Llegan a la frontera, la idea es escoltarlos hasta cruzarla, y volver con los camiones. Comienzan a cruzar la frontera, la periodista inicia su reportaje, dice que ese acto viola la política americana, que EE.UU ha retirado su apoyo, que los soldados no deberían estar ayudando a esa gente. Se llevan el cuerpo de Vig. Aparecen los helicópteros americanos. Por altavoces se dice que son desertores y que contravienen la política de EE.UU, y que quedan arrestados. Gates acelera la marcha del grupo. Los americanos quieren agarrarlos a ellos y separarlos del grupo de refugiados. Lo van logrando. Gates y Cía les piden que los dejen cruzarlos y que después los arresten. Los americanos se niegan. Les dicen que los van a masacrar si no van con ellos. Oídos sordos. Les dicen que ellos no son su problema. Los refugiados siguen sin poder cruzar la frontera. Barlow esta esposado y no puede alcanzar la válvula y se queda sin aire. Los americanos no le brindan atención, están muy ocupados retando a Gates y Cía. Se pelean con la periodista, le ordenan que

deje de grabar. Finalmente, el soldado que custodia a Barlow, toma la iniciativa y le libera las manos. Barlow ajusta la válvula. Miran con impotencia a los refugiados, se miran entre ellos, asienten con la cabeza. Gates dice que tienen el oro. El General le pregunta cuanto tienen y donde esta. Gates le dice que no le dirá hasta que no deje ir a los refugiados, que les dieron su palabra de que iban a ayudarlos, que hicieron un trato y que es una cuestión de honor. "Regresa el oro. Salva a unos refugiados, gánate una estrella" le dice Gates. El General accede. Habla con los guardias de frontera. Arresta a Gates y Cía y les dice que les tienen que mostrar donde esta el oro. Dejan cruzar a los refugiados la frontera, la periodista sonrío, el líder los saluda con sus manos libres, ellos devuelven el saludo con las manos esposadas.

La película termina con unos títulos que dicen que fueron dados de baja honorablemente sin cargos gracias a los reportajes de Adriana Cruz. El jefe Elgin se fue de Detroit para trabajar con Archie Gates (imagen que lo muestra saludando a su compañeros de aeropuerto), de fondo se escucha la canción de U2 "God's country", Archie Gates se convirtió en asesor militar de Hollywood (la imagen corresponde), Barlow tiene su compañía de tapetes en Torrance, California (la imagen lo muestra en su negocio, con su mujer y dos nenas, una de aproximadamente dos años y otra bebe). Sobre fondo negro, "Irak le devolvió el oro a Kuwait que alego que faltaban algunos lingotes".

## **Película No me iré sin mi hija**

### **Descripción de la trama**

Durante los títulos de apertura de esta película se presenta un paisaje con un lago y bosques, de aspecto placentero, donde solo se escuchan unos pájaros cantar. Se ve una enorme casona, con acceso al lago. Con un texto se indica: Michigan, 1984, basada en una historia real.

Se ve a un matrimonio con una nena, en lo que parece ser la casa de los padres de la mujer. La nena se llama Mahtob. La pareja se muestra enamorada, parece llevarse muy bien.

Él es un médico, trabaja en un hospital. Dos colegas mantienen la siguiente conversación, en su hora de descanso. Él los oye, mientras lee un diario, que no es en inglés:

- Estos iraníes están en la época de las cavernas. No entiendo para que vienen

- a estudiar medicina a los EE.UU, si en Irán se consigue un título en siete días.
- Tienen buenas ideas médicas: alguien es herido en el campo de batalla y lo dejan morir. Total, va al paraíso, no?
  - Viste el diario que lee? (en alusión al Dr.)
  - No se como puede, no tiene palabras, parece una de mis prescripciones.

El Dr. se levanta y se va.

En casa, Moody (el nombre del Dr., interpretado por Alfred Molina) le comenta a su mujer el incidente con los médicos, pero intenta restarle importancia. Ella se preocupa, le dice que se mudaron para alejarse de todo eso.

Para dormir, Moody le lee a su hija el cuento de Aladino. Ella le pregunta si se puede encontrar su cueva, y él le contesta que si van a Persia, hoy Irán, donde él nació, quizá sí. Le dice que Irán tiene cuevas, montañas, desiertos, como en el cuento, y mezquitas que son tan lindas como joyas. La nena le pregunta si ella odia a los norteamericanos y él le contesta que por supuesto que no. Ella le dice que una amiguita le dijo que odiaba a los americanos porque su papá era Irán. Él le dice que no le haga caso, que vivió en América por 20 años y que es más americano que la tarta de manzana, y ella también.

Moody habla con su hermana por teléfono, y esta le reclama que hace 10 años que no viaja para ver a su familia. Le plantea a Betty, viajar de vacaciones para que conozca a su familia. Ella le dice que no pueden ir a Irán, que no quiere llevar a su hija a un lugar tan violento, que no es seguro. Moody le contesta que los extraña, que su familia es lo más importante, como dice ella, y que nunca las llevaría a un lugar peligroso porque son lo que más ama en el mundo. Le jura sobre el Sagrado Corán que no correrán ningún peligro, que volverán en dos semanas, y que no pasará nada que arriesgue sus vidas. Pese al miedo que le provoca, finalmente ella accede.

Llegan a Irán, donde los recibe la familia de Moody. Es lo opuesto a la ciudad de Michigan, muy pobre, todas las mujeres usan túnicas y se habla en árabe. Betty también habla en árabe. La hermana de Moody le hace un regalo; es una tunica, se la hacen poner.

Avanzan en un auto por las calles iraníes, hay murales y afiches de Komeini por todas partes. Betty esta molesta porque le hicieron usar la túnica, aunque Moody le

había dicho que las extranjeras no tenían que hacerlo. Moody le contesta que está todo muy cambiado. La túnica se llama chador, y si no lo usa pueden arrestarla.

Cuando llegan a la casa les tiran flores al auto y los reciben con el sacrificio de un animal. La nena se asusta y llora. Él dice que es un ritual, un honor, que después le darán la carne a los pobres.

Betty presencia como los estudiantes de la Universidad de Teherán rezan, es la plegaria de los viernes. Hay afiches con misiles dibujados, con las cabezas llenas de sangre, inscriptos con la palabra USA.

A él lo despiertan para rezar. Se junta con todos los hombres de su familia.

En otra escena, están en el mercado de compras. Llegan civiles armados que avanzan contra ellos. Hablan entre ellos en árabe y se retiran. A Betty le hacen esconder aun más el pelo. Les piden disculpas porque no sabían que ella era extranjera. Moody le dice que son muy estrictos con las normas de vestimenta, que tiene que ser más cuidadosa. El problema era el poco pelo que se le veía fuera del pañuelo en la cabeza. Un familiar de Moody le grita: “cada pelo es como una daga que clavabas en el corazón de nuestros antepasados”.

Cenan sentados en el piso. Separados hombres de mujeres. Rezan antes de comer, después del rezo, ella le dice a la nena “eso significa que podemos comer”, la nena se ríe. La hermana la mira con disgusto. Le cuenta a Moody la escena, pero él no le cree. Betty dice que todo parece tan primitivo, y él le contesta que “las religiones parecen primitivas si no son como la tuya”. Uno de los problemas es que Betty no usa el chador, y Moody le dice que a las mujeres les gusta usarlo, que cuando el Sha intentó eliminarlo hubo manifestaciones en su contra. Betty le dice que lo lamenta, que es otra cultura, que no la entiende. También le pregunta porque algunos hombres de su familia parecen estar tan enojados con él. Le contesta que son muy religiosos, poco sofisticados, básicamente campesinos, y que ahora todo ha cambiado, todo ha vuelto al Corán, a partir de la Revolución, y que a él lo ven muy americanizado con una esposa americana. Terminan riéndose porque como se duchan dos o tres veces por día, la familia cree que hacen el amor todo el día, ya que la costumbre de ellos es, después de hacerlo, ducharse para estar puros para rezar.

Un hombre con túnica y turbante pone un cassette con música árabe al amanecer que se escucha por los parlantes en toda la ciudad. Moody se levanta para rezar. Betty le dice que no lo haga, que lleva una semana y media despertándose temprano. Moody se enoja, le dice que su familia es descendiente de Mahoma, que tenga mas respeto, le dice “la sofisticada americana nos ve primitivos”.

En la siguiente escena, se ve a Moody discutir con los hombres de su familia.

A un día del regreso a EE.UU., de repente, Moody le dice a Betty que dos días antes de viajar a Irán lo despidieron del hospital. Él cree que es porque es iraní y que sus colegas, gente educada, nunca lo defendieron. Betty dice que al regresar a casa, acudirán a las leyes, para solucionar lo que pasó.

Betty está empacando, Moody todavía no lo hizo. Un familiar entra y les dice que deberían haber llevado los pasaportes al aeropuerto tres días antes para que les sellaran la autorización de salida, que si no lo hicieron, no pueden irse. No se sabe cuando es el próximo vuelo. Betty no puede creer que eso pase. Moody no parece molestarse, le dice que es un error, y que nadie lo sabía. Betty le dice que deben ir al aeropuerto, intentar arreglar el problema o esperar ahí el próximo vuelo. Moody le dice que no van a volver a EE.UU., que se quedaran ahí, que quiere conseguir un trabajo en un hospital, porque quiere vivir en Irán. Betty se niega. La nena pone cara de espanto. Moody dice que quiere que Mahtob crezca ahí, que sea musulmana. Betty lo acusa de mentiroso, le dice que entiende que se sienta presionado por la familia, que los extrañe, que pueden viajar mas seguido, pero no quedarse. Que ese es un país primitivo y retrasado, donde tratan mal a las mujeres. Moody dice que es la decisión correcta, que debe darles una oportunidad, que es doctor y que en Irán se necesitan doctores, que es musulmán y ahí es donde debe estar él y su familia, que la nena aprenderá verdaderos valores. Betty se niega una vez más. Él la golpea, le dice que esta en su país, que es su mujer y que debe hacer lo que él diga.

La familia de Moody comienza a hablarle a Betty en árabe, sin tomarse el trabajo de traducir. A pesar de llevar siete años casados, Moody reconoce haber mentido para que fueran a Irán. Ella se pone de rodillas, llora, les dice que no pueden hacerle eso. Su hija la abraza y se va a otra habitación con ella.

Betty comienza a robarle dinero a Moody y lo esconde debajo del colchón. Mahtob la mira y le dice “estaré contigo, te ayudaré”.

Moody le saca la chequera y las tarjetas de crédito, deja de hablarle y le dice que no tiene nada más que decir. Comienza a dejarla sola. Si bien parece no estar seguro del todo, está muy influenciado por su familia.

La familia de Betty quiere contactarse con ella, pero Moody les pide que los dejen en paz, y que el Departamento de Estado puede hacer lo que quiera (en una clara respuesta a lo que pareciera ser una amenaza de parte de ellos).

Betty pasa días tirada en una cama, sin comer. Moody comenta que él creyó que quizá le hubiera gustado quedarse ahí. Él le cuenta como se sintió cuando el Sha dejó Irán. Betty ni lo mira ni le contesta. Cuando se va, reza con la hija, a la usanza cristiana, y le pide a Dios que las ayude a dejar Irán y volver a América.

Posteriormente y de casualidad, Betty queda sola en la casa y llama a su madre. Esta le dice que debe ir al Depto de Intereses Americanos en la Embajada de Suiza (porque en Irán no hay embajada americana), le da la dirección y el teléfono. Moody descubre que está hablando y le corta. Le recuerda que ya fue advertida y que no puede atender el teléfono ni dejar la casa.

Mientras todos duermen, Betty usa el teléfono para llamar a la Embajada Suiza. Como debe susurrar para que no la escuchen, no la oyen del otro lado y cortan. Moody se da cuenta y la increpa preguntándole a quién llamó. Betty le miente y Moody le dice que no le puede mentir, que todos en esa casa la vigilan y después le informan, que no sea estúpida. Mahtob, presenciando la escena, dice: "mama no es estúpida". Antes de irse, Moody dice que Mahtob va a empezar a ir a la escuela y que hay que conseguirle ropa. La nena se queja porque no quiere ir al colegio. Betty pregunta que escuela, y Moody no le da explicaciones.

En la siguiente escena, se ve a Betty y Mahtob vestidas como musulmanas, corriendo por la calle tomadas de la mano. Betty toma un taxi y pide que la lleve a la Embajada Suiza. Llegan y aunque no tienen los pasaportes (ya que están en poder de Moody), las dejan entrar. Les dicen que no se pueden quedar ahí, que están en Irán, y que como Betty está casada con un iraní, automáticamente adquiere esa nacionalidad. Le informan también que las leyes para las mujeres son muy estrictas, que no puede viajar sin autorización, y que no tiene potestad sobre los hijos, y que en caso de divorcio los hijos quedan con el padre. Le recomiendan volver con su

marido, y le dicen que hay muchas mujeres norteamericanas en esa situación. Betty les cuenta que viajó a ese país porque confiaba en Moody, porque creía que era americano, pero que ahora cambió. La funcionaria de la Embajada le dice que muchos volvieron después de la Revolución con culpa por no haber estado, por haberle dado la espalda al Islam, y que ahora Irán es un país islámico y eso es maravilloso para muchos.

Betty vuelve a la casa (se ven ovejas marchando por la calle), le dice a Mahtob que si su padre le pregunta algo le diga que fueron a caminar y se perdieron. Cuando entran a la casa, retiran a su hija y Moody comienza a golpearla. Le dice que si vuelve a hacer algo así, la mata.

A continuación, la acción transcurre durante el 5° cumpleaños de Mahtob. Le están cantando el "Feliz Cumpleaños" y le regalan una muñeca. A la noche, Betty tiene puesto un camisón, le agradece a Moody por el día y le dice que quiere que su matrimonio funcione. Que quiere hacerlo feliz, que lo necesita. Moody la abraza y la besa, le dice que nunca quiso que fuera así, que la ama y que nunca quiso lastimarla. Betty le pide que vayan a casa de otro familiar, dejar la casa de la hermana, que no la quiere, Moody accede porque no la quiere perder. Durante el abrazo, ella abre los ojos, parece que tiene un plan. Se mudan pero las reglas se mantienen.

Un tío va a cenar. Moody le pide a Betty que use el chador, ella accede. El tío le dice que no hace falta que lo use adentro, que algunos son unos exagerados, y le recomienda asistir a clases de Corán en inglés. Betty acepta la sugerencia y comienza con las lecciones. En la clase conoce a una americana y se hacen amigas. La amiga se convirtió al islamismo y también parece estar dominada por su esposo. Invitan a Moody y Betty a cenar.

Betty le pide a Mahtob que cuando salga con el padre, le pregunte sobre autobuses, cuánto salen, qué significan las señales, así se lo puede enseñar y poder irse de ahí. Cuando salen la nena así lo hace. Durante las compras en el mercado, Betty se da cuenta que hay un teléfono.

Van a casa de la amiga. Esta le dice que tiene que darle tiempo, que puede funcionar. Que el Islam tiene mucha belleza, y que ella está contenta de que sus hijos sean musulmanes. Betty le contesta que quiere volver a América con su hija,

que allí tiene a su familia. La amiga le dice que si algo sale mal la pueden ejecutar. Betty le pide que entregue una carta en la Embajada, y ella accede.

Moody está enojado porque no le dan trabajo por haber trabajado en América. Dice que antes de la revolución construyeron un montón de cosas, pero que nadie sabe como manejarlas, que es todo muy primitivo. Deja a Betty ir sola al mercado pero sin la nena y controlándole el tiempo en base a lo que tiene que comprar. En un negocio le ofrecen un teléfono y llama a la funcionaria de la Embajada y le dicen que no tienen novedades del Departamento de Estado americano. Le dice que si se divorcia, ella se puede ir pero sin su hija. Betty dice que no la dejará. El comerciante, que se llama Houssein, le ofrece el teléfono para lo que necesite.

Betty parece haberse integrado, pero es una máscara. Por las noches, sigue rezando con Mahtob según el rito cristiano y viendo la manera de huir de ahí. Su hija, mientras, llora cuando la dejan en el colegio.

Si esta acompañada en el mercado, Betty ignora a Houssein. Pero cuando está sola le plantea que se quiere ir y él le presenta a una mujer que puede ayudarla. Le da su número de teléfono para que la contacte. Pero le advierte que escaparse es muy peligroso.

La nena lloró todo el día en el colegio. Betty propone acompañarla en el colegio y Moody accede, pero le advierte que será vigilada. Betty le dice que ella solo quiere que su hija sea feliz, y Moody responde que el Islam es lo mejor que le puede dar.

En el colegio, explota una bomba. Suenan sirenas. Todos corren. Se refugian. Cuando todo pasa, Betty se lo reclama, ya que le había prometido que no iban a correr peligro. Moody dice que la culpa es de America porque apoya a Irak y les provee armas, para pelear contra Irán.

Betty se encuentra de casualidad con la amiga de las clases y el marido. Ella está golpeada y le dice que tuvo que contarle su secreto. El hombre le reclama a Betty que no puede portarse así, porque una esposa no tiene secretos. Le devuelve la carta dirigida a la Embajada, que nunca fue entregada.

Betty se contacta con el hermano de la mujer del mercado, cuyo dato le había pasado el comerciante. Ahmed (así se llama) le dice que hay tres salidas de Irán,

todas peligrosas, pero que la mejor es la del Golfo. Le propone que le pague cuando llegue a América, ya que los dólares son mejores que la moneda iraní. Por encontrarse con Ahmed, llega tarde a la escuela. Moody la está esperando, le da una paliza y Mahtob presencia todo. Consigue escapar y, pese a que él la sigue, Betty consigue un teléfono público, llama a la funcionaria de la embajada, le dice que Moody casi la mata y consigue que la acompañe a buscar a su hija al colegio. Sin embargo, no la dejan sacarla del colegio. La funcionaria le dice que el Depto de Estado quiere que hable con el canciller iraní. Betty contesta que el Depto de Estado no entiende nada, no entiende la cultura, y que solo empeorará las cosas.

Betty vuelve a casa con Moody y Mahtob. El se muda a lo de su hermana, la deja sin teléfono y se lleva a la nena. Ella grita que no se la lleve. Moody intenta sacarle información a Mahtob, y como ella no dice nada, el se pone nervioso y casi violento con ella, aunque es detenido por su hermana que se la lleva.

Betty está encerrada. Moody le lleva comida y la vuelve a dejar encerrada. Siguen cayendo bombas en la ciudad, Betty está preocupada por su hija. Se queda sin luz, sola. Moody va a su encuentro con Mahtob. Ella le da las gracias.

Transcurren seis meses, según lo indica un texto. Mahtob cumple seis años. Están todos juntos, ella parece una musulmana mas, la hermana de Moody está contenta. Pero es una fachada, Betty deja a su hija en el colegio y va al encuentro de Ahmed. Este le dice como será la huida, parece tener un muy buen pasar. Le dice que “paraíso” es una palabra de origen persa, pero que es difícil relacionar el paraíso con oriente. Le pide que lo telefonee cada vez que pueda y que para Navidad estarán en casa. No es así, de hecho pasan la Navidad ahí.

Betty se vuelve a encontrar con Ahmed quien le dice que el Golfo se ha convertido en un lugar muy peligroso, que la armada revisa todos los barcos de civiles. Le ofrece como alternativa la salida por Sajistán, donde ya le reservó un lugar para dentro de diez días.

Moody ya consiguió trabajo en un hospital. Ahmed le dice a Betty que tiene que ir al colegio como siempre y que la recogerán en la parada del bus, desde donde las llevarán a un lugar seguro hasta la salida en avión.

Betty habla con su familia y se entera que su padre está muy enfermo. Moody le

promete que puede ir a verlo ella sola, ya que él no puede ir porque trabaja y Mahtob tiene colegio. Betty dice que no se irá sin ella. Moody se enoja, le dice que se irá lo antes posible para ver a su padre y vender todos sus bienes, ya que es su dinero y lo quiere.

Ahmed le dice que si se va, no la volverán dejar entrar; que la familia de Moody es muy fanática y que son capaces de hacer casar a la hija a los 9 años, que los derechos de los niños en Irán son olvidados. Le recomienda seguir con el plan de escape. Betty ve como reclutan a niños para la guerra, les dicen que irán al paraíso si mueren por su país. El viaje se retrasa.

En la televisión se muestra cómo los soldados rezan y besan el Corán. También se ve al Ayatolá Jomeini y como las masas lo quieren.

Moody tiene una emergencia en el hospital y ella aprovecha y le dice que tiene que ir al mercado a comprar algo para el padre, y se lleva a Mahtob. Mientras corren por la ciudad se alternan imágenes de la televisión con la imagen de Jomeini. Betty se contacta con la hermana de Ahmed, le dice que es ahora o nunca. Mahtob llora porque olvidó su muñeco favorito, ella le dice que no pueden volver a buscarlo. La nena le pregunta cuando volverá a ver a su padre. Betty dice que no sabe.

Ahmed le da todas las instrucciones del viaje. Es complicado y nadie debe saber que son americanas. Son acompañadas, en todo momento, por un grupo de hombres kurdos, según Ahmed “la mayoría amables”, y empiezan el periplo. Atraviesan puestos de seguridad. Llegan al desierto. Ahí las suben a un jeep. Se hospedan en lo de unos campesinos. Un hombre le saca el pasaporte, el reloj, la alianza. Hay tiros en el camino, se encuentra con un soldado. Las deja seguir. También hay francotiradores. Uno de los hombres intenta abusar de ella pero otro lo impide. Siguen el camino de noche. Tiene que caminar por el desierto. Resisten una tormenta de arena. Continúan el viaje a caballo por el desierto, pasan hambre, calor, sed. Se encuentran con otro hombre y un auto. Le devuelven todas sus pertenencias. Llegan a otra ciudad, es Ankara. Se ve flamear la bandera americana, es la Embajada. Betty le dice a la hija “estamos en casa”.

