
Hollywood y propaganda ideológica durante la era Reagan (1981 – 1989)

Antonio Argudo Alvarez
Ciències Polítiques i de l'Administració
Universitat de Barcelona
Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Rubén Cano
Mayo de 2015

Sumario

1. Introducción	1
1.1. Motivación personal y científica	1
1.2. Presentación de la hipótesis	2
1.3. Metodología	2
2. Marco teórico	4
2.1. El cine como dispositivo cultural para la construcción de hegemonías	4
2.2. Cine propagandístico: ¿Especificidad de los regímenes totalitarios?.....	7
2.3. Sobre la relación entre Hollywood y el Pentágono.....	9
2.4. El cine comercial como “estupefaciente popular”	13
2.5. Consideraciones sobre la ideología y el cine	15
2.6. Contexto histórico. Ideología y política de Ronald Reagan	19
2.6.1 Apuntes sobre la relación de Reagan con el cine.....	22
3. Selección de películas: Hollywood durante la era Reagan	23
3.1. Trilogía de Rambo	23
3.1.1. <i>Acorralado</i> (Ted Kotcheff, 1982).....	23
Resumen	23
Comentario	24
3.1.2. <i>Rambo: Acorralado Parte II</i> (George P. Cosmatos, 1985)	27
Resumen	27
Comentario	28
3.1.3. <i>Rambo III</i> (Peter MacDonald, 1988)	32
Resumen	32
Comentario	33
3.2. <i>En busca del arca perdida</i> (Steven Spielberg y George Lucas, 1981).....	36
Resumen.....	36
Comentario	38
3.3. <i>Rocky IV</i> (Sylvester Stallone, 1985).....	43
Sinopsis	43
Comentario	46
3.4. <i>El retorno del Jedi</i> (Richard Marquand y George Lucas, 1983)	51
Resumen.....	51
Comentario	54
3.5. <i>Top Gun: Ídolos del aire</i> (Tony Scott, 1986).....	59
Resumen.....	59
Comentario	60
4. Conclusiones	63
5. Bibliografía.....	68
Anexo 1. Selección de fotogramas.....	73
Anexo 2. Tabla de ingresos nacionales y mundiales.....	83
Anexo 3. Fichas de las películas analizadas	84
Anexo 4. Selección de fragmentos del discurso de Reagan.....	86

1. Introducción

1.1. Motivación personal y científica

Antes de nada se hace necesario remarcar brevemente la importancia del cine en las ciencias sociales. Por una parte, es una herramienta didáctica que, lamentablemente, se encuentra ampliamente infravalorada en todos los estudios académicos y todos sus niveles. Aun así se hace necesario subrayar la relevancia que adquiere el cine para las ciencias sociales, entre ellas la ciencia política, y no únicamente porque resulte una herramienta muy buena para ayudar a comprender algunos de sus conceptos, sino también para abordarlo como objeto de estudio. De aquí el principal motivo por el cual me decanté por el tema de mi trabajo de final de grado.

Dentro del cine, el estudio de Hollywood por parte de las ciencias sociales también creo que se hace sumamente necesario. Esto es así por su destacada capacidad para influir en millones de personas a lo largo y ancho del planeta, en sus experiencias, sentidos comunes, gustos e identidades, etc. También pienso que la ciencia política no debe obviar los productos culturales considerados como *comerciales*, y entre éstos a las películas pertenecientes al metagénero *blockbuster*. Sin menoscabar el valor de la literatura, creo que no hace falta recordar que el impacto de ésta en la opinión pública a día de hoy es muy inferior a la que puedan llegar a tener este tipo de películas o determinadas series de televisión. Por lo tanto el poder o influencia que ostenta Hollywood en la era de la información en la que vivimos es muy considerable, de igual forma que la de otros *mass-media*. El estudio de Hollywood se hace necesario debido a su posición en los mercados internacionales, donde sus superproducciones tienen mucho más éxito que el cine nacional en las salas cinematográficas de buena parte del globo. Y junto a esta mercancía que llena las asépticas *multisalas* comerciales que abundan hoy en día se exportan también sentidos comunes e identidades.

Tampoco puedo negar que, en lo personal, a la hora de decantarme por tratar el cine en mi trabajo ha tenido un peso importante la gran estima que guardo por el séptimo arte. De igual modo, en lo que se refiere al estudio de conceptos como la ideología o la hegemonía también tengo una preferencia y una motivación especial, tanto personal como científica. Conjuguar estos dos campos tiene más sentido del que se presupone, también y especialmente en lo que respecta al cine comercial.

1.2. Presentación de la hipótesis

La hipótesis que pretendo desarrollar e investigar en este trabajo asume que parte importante del cine de Hollywood de los 80', cuanto menos su corriente hegemónica, tiene correspondencia en su discurso con los principales postulados ideológicos de la derecha neoconservadora de Ronald Reagan

Al hablar de la corriente hegemónica de Hollywood de los 80' se parte del cine norteamericano más taquillero, que más reconocimiento ostentó en su momento y guarda aun a día de hoy, o las obras que tuvieron considerable influencia en otras películas, del género o no. La selección se hace entonces entre los años que comprenden las dos presidencias de Reagan. También se han tenido en cuenta los ingresos mundiales.

1.3. Metodología

El marco teórico consiste en un estudio de obras y textos sobre conceptos fundamentales de la ciencia política como puedan ser hegemonía, opinión pública, ideología o propaganda. Por una cuestión de espacio se trata de un desarrollo más breve del que me hubiera gustado, ya que el campo, por ejemplo, de la ideología, tiene una amplitud de concepciones muy considerable, como dice Terry Eagleton, muchas de ellas válidas¹. Así que se ha intentado extraer lo básico de estos autores y sus conceptos fundamentales para relacionarlo con el cine, con la intención de establecer la base teórica sobre la que desarrollo la parte más empírica del trabajo.

Para la realización de la segunda parte, se ha partido del visionado de cada una de las películas que forman la selección, con tal de hacer su correspondiente sinopsis y un comentario. Para esta pequeña selección, he contado con ayuda de webs de bases de datos especializadas en cine, como *IMDb*, *FilmAffinity* y *Box Office Mojo*². Se ha tenido en cuenta también el hecho de intentar abarcar más de un género cinematográfico, así como también su éxito en taquilla, el reconocimiento que guardan aún a día de hoy y por lo tanto su impacto en el imaginario colectivo de buena parte del mundo.³

¹ A modo de ejemplo véase la lista que ofrece Terry Eagleton para abrir el primer capítulo de *Ideología. Una introducción*. (Eagleton, 1997: 19-20).

² Véase *Bibliografía. Enlaces web*.

³ Rambo forma un arquetipo de héroe de guerra altamente compartido en el imaginario de millones de personas, lo mismo podría decirse de Rocky, el boxeador ficticio con más reconocimiento a nivel mundial o de Indiana Jones como arquetipo, muy idealizado, de

Así, a continuación se partirá del cine como uno de los principales campos en los que se libra la batalla por la construcción de hegemonías culturales, en un primer punto en el que se desarrolla el concepto gramsciano de *hegemonía* con ejemplos fílmicos. Seguido de esto, se dedica un breve apartado a cuestionar la supuesta exclusividad del cine de propaganda bajo los regímenes totalitarios. El tercer apartado aborda la relación entre Hollywood y el Pentágono, más institucionalizada de lo que se cree. Después se parte de uno de los textos que forman los *Cuadernos desde la cárcel* de Antonio Gramsci, “Qué es interesante del arte”, con tal de trasladar buena parte de las observaciones que hace sobre la literatura popular comercial hacia el cine. Luego se relacionará éste con el concepto de ideología, destacando sus elementos comunes y, para cerrar el marco teórico, un breve contexto histórico en el que también se indican los principales puntos ideológicos de Reagan y sus políticas más destacadas.

En cuanto al análisis de las películas, se incide más en el llamado cine comercial o *blockbuster*, no solo por su notable éxito comercial, sino también y especialmente con la intención de destacar que el hecho de tratarse de cine que presuma de vender puro entretenimiento no implica que quede exento de ideología o de propaganda. Tras confeccionar la lista de forma personal, en base a los criterios mencionados, se lleva a cabo el atento visionado de cada una de las películas y se realiza un resumen de los hechos narrados, presentando también las cuestiones que más tarde se desarrollarán. Seguido del resumen de la película se incluye un comentario crítico y politológico en el que se destacan los aspectos ideológicos del film, con tal de ligarlos al discurso de Reagan, como pueda ser la representación del *otro*, la construcción de la masculinidad o feminidad, la construcción amigo-enemigo político, etc. Debido a la temática del trabajo, los resúmenes y comentarios van acompañados de fotogramas extraídos de la película, incluidos en los anexos, que resultan de suma utilidad complementaria, así como cada una de sus fichas, los ingresos en taquilla y una pequeña selección de fragmentos del discurso reaganista.

arqueólogo. Las sagas presentes en este trabajo –Star Wars, Indiana Jones, Rocky y Rambo– a día de hoy siguen en activo, con futuros lanzamientos confirmados.

2. Marco teórico

2.1. El cine como dispositivo cultural para la construcción de hegemonías

La construcción del imaginario colectivo se lleva a cabo en el terreno de la cultura, unos “campos de batalla” en los que se aborda de forma constante la lucha por el control de los significados, con una interacción compleja de múltiples actores para la constitución y reproducción de hegemonías culturales. Dentro de cada campo de la cultura –no solo las formas más sofisticadas de ésta, como pueda ser el cine, sino tomando la cultura en su sentido amplio, empezando por el lenguaje– se crean, refuerzan y socializan valores, identidades, sentidos comunes y demás conocimientos entre la comunidad, hecho que resulta una de sus principales formas de cohesión.

En la configuración y reproducción de significados en cada campo cultural suelen tener un papel más destacado aquellos individuos o grupos que disponen de una posición más privilegiada en la sociedad, debido a que concentran la mayor parte de los medios de creación y difusión de la cultura y la información. Hollywood es un buen ejemplo de ello, con un alcance de sus producciones en un plano prácticamente global. Además, en una sociedad de clases el terreno de la cultura adquiere principal relevancia al constituirse como legitimación y reproducción de esa misma estructura social. Según Gramsci, la especificidad de la clase dominante bajo el capitalismo es que, a diferencia de las clases dominantes anteriores, pretende

“elaborar una transición orgánica de las demás clases a la suya, es decir, ampliar *técnica* e ideológicamente su esfera de clase [...] capaz de absorber toda la sociedad, asimilándola a su nivel cultural y económico” (Gramsci, 2013: 284-285).

Ejercerse como fuerza hegemónica implica entonces algo más que establecer una supremacía o dominación de un grupo o clase social sobre el resto. Va a un nivel más allá en lo que trata, tal como la entiende Gramsci, de la *dirección intelectual y moral*, con la que se establece un *sentido común*, que acepta como natural, entre otros aspectos, las relaciones sociales existentes. El poder se legitima así mediante recursos ideológicos como la *naturalización*, con el que se consigue presentar un orden social como natural o inevitable; o la *universalización*, promocionando intereses sectoriales o de clase como si del interés general se tratara.

Con Gramsci la hegemonía pasa a considerarse algo más que una mera alianza de clases –anterior acepción leninista de hegemonía–. Para el italiano, la hegemonía se establece como “una voluntad colectiva que, a través de la ideología, pasa a ser el cemento orgánico unificador de un bloque histórico.” (Laclau, 1987: 116). En base a esto, podemos entender la *revolución conservadora* de Ronald Reagan o Margareth

Thatcher como una rearticulación hegemónica, iniciada a mediados de la década anterior a sus respectivos gobiernos como reacción al Estado del bienestar y el keynesianismo, con sus bases ideológicas en intelectuales liberales como Friedrich von Hayek. Es evidente que la disputa entre keynesianos y neoliberales no fue una confrontación entre economistas sobre cuestiones técnicas, en ambos la economía racionalizaba una determinada visión de la sociedad humana (Hobsbawm, 2012: 409). La crisis económica del 1973 pondrá fin al crecimiento económico, a la etapa que historiadores como Hobsbawm denominan como la *edad dorada del capitalismo* (1945-1973) que significó, bajo el paradigma y hegemonía keynesiana, el desarrollo del Estado del bienestar. Las ideas de intelectuales liberales, durante esta etapa de crecimiento en minoría, cobraron fuerza a mediados de los 70', se hicieron hegemónicas ante las nuevas condiciones socioeconómicas y la incapacidad mostrada por las políticas keynesianas para hacer frente a nuevos problemas y demandas crecientes.

La hegemonía de una voluntad colectiva, que no tiene por qué estar limitada a una clase social,⁴ sobre toda la sociedad se ejerce desde la sociedad civil, o “el conjunto de los organismos vulgarmente llamados *privados*”, que se distingue de la sociedad política, a la que le corresponde la función de “dominio directo o de mando, que se expresa en el Estado y el gobierno jurídico” (Gramsci 2013, 352). Estado es entonces para Gramsci “sociedad política + sociedad civil, es decir, hegemonía acorazada con coerción”, siendo la coerción la *ultima ratio* del Estado, cuando el dominio mediante las *ideas* resulta insuficiente.⁵ El pensador italiano también deja constancia del carácter complejo y diverso que adquiere la sociedad civil en las sociedades desarrolladas, donde ésta es análoga a “un poderoso sistema de fortalezas y casamatas”, con unas relaciones sociales y políticas más complejas y densas. Es en este terreno, en todos sus campos, donde se lleva a cabo la lucha hegemónica por el control de los significados, entre otros aspectos, donde el grupo o clase dominante logra justificar, legitimar y reproducir su dominación, buscando el consenso activo de los gobernados y clases subordinadas. Pero también donde queda espacio para que otros grupos de la sociedad puedan ejercer la disputa cultural e ideológica, es decir, puedan desarrollar su particular *contrahegemonía*, en base a la rearticulación de un nuevo discurso, formando un nuevo consenso en torno a un grupo y sus subordinados, ocupando

⁴ “La voluntad colectiva resulta de la articulación político-ideológica de fuerzas históricas fragmentadas” (Laclau, 1987: 118).

⁵ Siguiendo el desarrollo marxista, su concepción del Estado irá inevitablemente ligada a las clases sociales, en concreto a considerarlo como una herramienta al servicio de la clase dominante para perpetuar su dominación sobre el resto.

todos los campos posibles de la sociedad civil, lo que Gramsci compara en términos bélicos con una “guerra de posiciones”.

Volviendo al mundo del cine y tomando como ejemplo una de las comedias más taquilleras de la era Reagan, *Los Cazafantasmas* (*Ghostbusters*, 1984), se observa como de forma implícita también este tipo de cine comercial funciona como dispositivo cultural en la construcción y reproducción de la hegemonía neoliberal. En parte es así al reproducir el discurso reaganista de que “el gobierno no es la solución, sino el problema”. Me explico: en la película, acaba siendo la interferencia de un funcionario sobre los “cazafantasmas” la fuente de problemas y lo que ocasiona el caos en la ciudad. Las múltiples regulaciones y la intervención del funcionario de la Agencia de Protección Ambiental sobre los emprendedores acabarían provocando la liberación de los fantasmas que de forma eficiente habían ido capturando. De la misma forma, como se verá en este trabajo el antagonista de la segunda entrega de la saga Rambo –junto al ejército soviético y el Viet Cong– es también un burócrata de la CIA que traiciona a Rambo, abandonándolo a merced de los *charlies*, con tal de mantener el *statu quo*.

Pero también es cierto que en este mismo periodo disponemos de películas que se oponen en muchos de sus aspectos a la línea hegemónica, tanto del cine de la década como del discurso de Reagan, especialmente en relación a Vietnam. Destacan *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *La Chaqueta Metálica* (Stanley Kubrick, 1987), cuyo mensaje antibelicista contradice el discurso de su época, que destacó por un retorno al militarismo. Lo permite calificar a estas películas como parte de la contrahegemonía. Frente al “revanchismo” y patriotismo de gran parte del cine de acción y bélico que trata Vietnam en los 80’ –cuyo máximo exponente fue la saga de *Rambo*– en estas dos obras se vuelve a incidir sobre el sin sentido de la guerra y las consecuencias que se derivan de ella. Sin embargo, la contrahegemonía no se ejerció tanto desde Hollywood sino en buena medida desde el cine independiente.

La *meca del cine*, como toda industria cinematográfica, es un entramado más de la sociedad civil que ocupa un papel destacado en la configuración del imaginario colectivo de las sociedades desarrolladas. El alcance de difusión de sus productos culturales es muy alto: Estados Unidos es el principal exportador de éstos, siendo hegemónico en los mercados internacionales. El cine norteamericano domina el 70% de los mercados extranjeros, convirtiéndose además en el segundo artículo de exportación más importante del país (Konigsberg, 2004: 260). Y no debe pasarse por alto que junto a las exportaciones de bienes culturales se exporta también, en la mayoría de los casos, la denominada *american way of life*, un sentido común, unos

valores y actitudes determinados, que la globalización y el alcance de Hollywood han universalizado y naturalizado. La capacidad de Hollywood para llegar a un gran número de personas e influir en su forma de pensar, en sus valores y la formación de sus identidades es muy elevada, hecho que nos acompaña desde la infancia. Además, en muchas ocasiones, la internacionalización de las historias narradas en Hollywood produce una especie de identidad entre Estados Unidos y el resto del mundo, como si en el imaginario de Hollywood todos fuéramos “ciudadanos americanos” (Deleyto, 2003: 19). Tal es el caso, por ejemplo, de las películas donde Estados Unidos lidera la defensa contra una amenaza global, como pueda ser una invasión extraterrestre o un desastre medioambiental. Por su posición en los mercados internacionales, Hollywood se constituye entonces como un dispositivo cultural de poder que va mucho más allá de sus fronteras nacionales, capaz de configurar el imaginario colectivo en un plano prácticamente global.

2.2. Cine propagandístico: ¿Especificidad de los regímenes totalitarios?

El cine como vehículo discursivo propagandístico ha tenido su máxima expresión bajo el totalitarismo. Tanto el régimen fascista italiano, como el nacional-socialista alemán o el soviético vieron en la industria cinematográfica nacional un medio muy eficaz para legitimar y reproducir su ideología entre la masa social. Se pretendía mediante el cine reforzar una “concepción del mundo” adaptada a las necesidades de legitimación del régimen totalitario. Lenin, por ejemplo, concebía al cine como “la más importante de las artes”, otorgándole un papel destacado en la etapa revolucionaria, debido a su función socializadora en una sociedad con un alto grado de analfabetismo. El cine soviético, con Sergei Eisenstein como principal exponente en esta primera etapa, gestará obras que actuarán de soporte de legitimación del nuevo régimen y su ideología –*La Huelga*, 1924– o que servirán para trasladar a la pantalla la revolución bolchevique –*Octubre*, 1928–, con toda la carga propagandística que esto conlleva. Además destacarán por su calidad y sus innovaciones, especialmente en lo que se refiere a la teoría del montaje, considerado por Eisenstein como lo que realmente dispone de la capacidad para transmitir *ideas*, y por lo tanto *ideologías*.

No debe obviarse la capacidad del cine, como parte importante de la cultura de masas, en lo que respecta a la dominación hegemónica de ésta. Resulta obvio que un régimen totalitario no se sustenta únicamente en la coerción; aunque se apoye más en ésta que otros sistemas políticos necesitan tanto de la parte coercitiva como del consenso. En la configuración del consenso hegemónico la industria cinematográfica nacional

tuvo un papel destacado, como lo demuestra el hecho de la proliferación de películas con elementos discursivos afines a la ideología dominante, así como una relación muy estrecha entre el poder institucional y la industria cinematográfica, la cual se nacionalizó. Encontramos multitud de piezas fílmicas en el cine alemán o italiano de la época donde se exalta la violencia y la agresividad, el fanatismo, el militarismo, el patriotismo, el antisemitismo y otros valores ideológicos afines a los correspondientes regímenes, con la intención de naturalizarlos entre las masas y reforzar así el discurso oficial.

Cabe diferenciar aquí el hecho de que se incorporen componentes propagandísticos en la película a que exista un tipo de cine que pueda considerarse como propaganda. En este último, el uso del relato y técnicas cinematográficas sirven como contexto, lo primordial es la persuasión o disuasión para fines políticos, como pueda ser la legitimación de un régimen político o la participación en una guerra. Disponemos de multitud de ejemplos de cine de propaganda en el totalitarismo, el más célebre es quizás el realizado por la cineasta alemana Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (1935), que escenifica en forma de documental el Congreso en Núremberg del partido nazi en 1934. Aunque tenga la estética y forma de un documental, no representa tanto la realidad sino que reproduce el mito del Führer y la ideología nacionalsocialista.

Pero el cine de propaganda no se ha visto limitado a los regímenes totalitarios. Es de hecho en los periodos bélicos donde más ha propiciado este "género": *Corazones del mundo* (Griffith, 1918) es un buen ejemplo. Se gesta en el contexto de la Gran Guerra, con la intención de poner fin a la neutralidad estadounidense en el conflicto bélico, luego para legitimar su participación en la contienda, y fue el propio gobierno británico quien contactó con D. W. Griffith para la producción de la película (Combs, 2014: 32). Pero no solo de los periodos bélicos se nutre el cine de propaganda, también fue éste un medio de propaganda en los Estados Unidos durante el New Deal, otra vez en forma de documentales, con los casos de *The Plow that Broke the Plains* y *The River*, producidos a mediados de los 30' por Pare Lorentz y patrocinados por el gobierno para concienciar a la opinión pública norteamericana al respecto de la necesidad del New Deal (Konigsberg, 2004: 91).

Por otro lado, determinados productos cinematográficos, pese a que no puedan ser calificados como cine de propaganda en su totalidad, no están exentos de elementos sugestivos propagandísticos, sin necesariamente haber sido impulsados desde el poder institucional. Tal es el caso, por ejemplo, de *Top Gun: Ídolos del aire* (Tony Scott, 1986), con una propaganda implícita que se diluye a lo largo del texto narrativo,

representando una imagen atractiva y muy idealizada de las fuerzas armadas, la academia militar y el combate en el aire. Son productos del cine comercial, películas que no han sido concebidas con fines políticos sino como objeto de consumo y para conseguir un beneficio económico, pero en algunos casos a su vez incluyen elementos propagandísticos. Aunque a diferencia de los regímenes totalitarios, en las sociedades democráticas como en los Estados Unidos la relación entre el poder institucional y la industria cinematográfica no es tan estrecha. El uso propagandístico del cine no se produce, salvo en contadas ocasiones, directamente desde el poder institucional, sino desde la sociedad civil. Aun así, esto no quita que la ideología implícita en este cine pueda coincidir en mayor o menor grado con la ideología del poder institucional, así como tampoco que éste se legitime o haga referencia a unas películas determinadas y no a otras. Ronald Reagan, por ejemplo, pese a tratarse de otras de sus continuas bromas, en sus discursos antepone referencias cinematográficas a *Rambo* antes que *Apocalypse Now*.

2.3. Sobre la relación entre Hollywood y el Pentágono

En la influencia del poder institucional sobre la industria cinematográfica cabe destacar el soporte logístico, cesión de material, personal o de información por parte de los organismos de defensa norteamericanos en la producción de una película, especialmente en aquellos casos en los que se trata de grandes producciones de cine bélico y de acción, las cuales precisan de una mayor cantidad de estos medios. Este tipo de cine necesita de medios o equipamientos que conllevan un alto coste para la productora o que difícilmente son accesibles sin la cooperación de los organismos militares, como pueda ser el caso de helicópteros de combate, portaviones o tanques. Siempre pueden simularse éstos, pero conlleva un coste más alto para la productora, además de costes asociados como pueda ser contratar a los especialistas que puedan y sepan pilotarlos.

Sin embargo, el Departamento de Defensa actúa así como medio de influencia, ya que el soporte que éste pueda o no prestar guarda una estrecha relación con sus intereses. Una muestra de ello la proporciona la Instrucción del Departamento de Defensa de 1988, *DoD Assistance to Non-Government, Entertainment-Oriented Motion Picture, Television, and Video Productions*. En ésta se establece que la cooperación con los medios audiovisuales de entretenimiento se llevará a cabo siempre que no perjudique sus intereses –when cooperation of the producers with the Government results in benefitting the Department of Defense or when this would be in the best

national interest–. Entre otros factores, se indica de forma explícita que la asistencia se producirá si en la producción no se justifican o respaldan “actividades de ciudadanos u organizaciones cuando éstas sean contrarias a la política del Gobierno de los Estados Unidos”.

La relación entre Pentágono y Hollywood se encuentra institucionalizada desde hace décadas, tal como muestran las oficinas de enlace entre estos dos actores en las que se establecen las sucesivas relaciones y negociaciones. En concreto, la denominada *Special Assistant for Entertainment Media*, vinculada orgánicamente al Departamento de Defensa y con sede en el Pentágono.⁶ Pese a ello, esta influencia del poder militar sobre la industria cinematográfica parece ir en contra de la propia Constitución de los Estados Unidos y su Primera Enmienda, cuanto menos en lo referente a la libertad de expresión, al prestar o no la asistencia necesaria según la imagen representada de las fuerzas armadas y los intereses del Pentágono respecto a ésta.

Pero el vínculo que se establece entre Hollywood y las fuerzas armadas y el Departamento de Defensa es por lo general de mutua dependencia, podría decirse que resulta simbiótica. Por un lado, se hace necesario para la productora recurrir a estos organismos en busca de material bélico, transportes militares, equipamiento o soporte técnico para la producción de la película. La búsqueda de realismo en el relato cinematográfico y la dificultad, no solo económica, para hacer uso de este tipo de equipamiento hace necesario recurrir a la asistencia recibida desde los aparatos de defensa nacionales. Pero como contrapartida, se producen ciertos condicionamientos en el guion, revisiones o reescrituras de éste, si no se ajusta a sus intereses o no se representan a las fuerzas armadas con una imagen positiva, aunque este hecho conlleve llevar a cabo una reescritura de la historia.

En este sentido, no es que en Estados Unidos se haya llevado a cabo y se produzca una censura directa a toda producción cinematográfica, algo más propio de un régimen totalitario, puesto que nada impide la realización de una obra fílmica crítica con el ejército o las prácticas militares. Sin embargo, ésta se verá con más dificultades para su realización al no disponer de la cooperación con estas instituciones de defensa. *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) se realizó sin la cooperación con el Pentágono, pero su producción –con amplias dificultades– fue posible al estar Coppola en la dirección, quien ya se había ganado cierto prestigio con sus obras anteriores, especialmente por las dos primeras partes de *El Padrino* (1972, 1974). Aun así, los imperativos comerciales invitan a que las productoras busquen ahorrarse una

⁶ <http://www.defense.gov/faq/pis/PC12FILM.aspx>

parte importante del presupuesto mediante la cooperación con el Pentágono, pese a que ello implique adaptarse a sus exigencias, especialmente cuando el éxito comercial de la película no está asegurado previamente.

Personalidades que representan a las fuerzas armadas, como Philip M. Strub, quien desde 1989 dirige la oficina de enlace del Pentágono con Hollywood y ha participado en multitud de negociaciones (Robb, 2006: 430) actúan así de forma similar a un agente de emplazamiento de productos, quien representa a ciertos fabricantes de productos comerciales de todo tipo para colocarlos, con la marca asociada visible, en la película –*product placement*, práctica que se expandirá a raíz del éxito de los caramelos *Reese's Piece* en *E.T. El Extraterrestre*–. Pero esta práctica del Pentágono no puede considerarse publicidad sino propaganda, ya que su fuente y sus fines son políticos; siendo lo que diferencia a la publicidad de la propaganda que esta última es específicamente política. Las formas de actuación, en este sentido, del Departamento de Defensa pueden considerarse como censura, una de las formas de la propaganda. Además, aquí cabe la distinción entre dos tipos de censura que se producen, una de carácter más activo, en lo que se refiere al retoque o condicionamiento de guiones; así como también otro tipo de censura con un carácter más pasivo, evitando que ciertos temas o aspectos no lleguen a la opinión pública, por ejemplo, desestimando directamente la producción de una película, negándole así cualquier tipo de asistencia.

Por otro lado, este tipo de cine resulta para el Departamento de Defensa uno de los medios más eficaces para el reclutamiento de nuevas tropas, como hoy en día también lo son cierto tipo de videojuegos y series de televisión. Uno de los factores para la cooperación de la anteriormente comentada Instrucción del Departamento de Defensa de 1988 hace referencia explícita a esta función: “The production may provide services to the general public relating to, or enhancing, the U.S. Armed Forces recruiting and retention programs”. La cooperación va ligada entonces a la condición de que la imagen representada de las fuerzas armadas no perjudique a la institución; más bien al contrario, la intención es escenificar siempre que sea posible la valentía, heroicidad y patriotismo de los personajes que representan simbólicamente a las fuerzas armadas. La propaganda implícita y sugestiva de este tipo de películas actúa entonces como refuerzo de la publicidad para el reclutamiento convencional. El ya comentado caso de *Top Gun: Ídolos del aire* (Tony Scott, 1986) es un claro ejemplo de esta propaganda sutil, de carácter persuasivo y sugestivo. No es casual que tras el estreno de la película el reclutamiento en la Marina se viera intensificado ampliamente. La película obviamente contó con la asistencia y soporte de la Armada en su producción, no como, por ejemplo, en el caso comentado líneas arriba de *Apocalypse*

Now, cuyo mensaje antibelicista y el trato crítico hacia la guerra de Vietnam subvertía los intereses del Departamento de Defensa y, entre otras dificultades, implicó que se tuviesen que rodar escenas con helicópteros del ejército de Filipinas, donde se llevó a cabo el rodaje, al negarle a la productora cualquier tipo de asistencia o ayuda. De *Platoon* (Oliver Stone, 1986) puede decirse lo mismo: su director prefirió trasladar parte de sus experiencias vividas en Vietnam a la pantalla sin restricciones y desestimar la colaboración del Pentágono con tal que no condicionaran su guion.

Se hace necesario remarcar que esta técnica de marketing sugestivo no se limita a intentar cautivar a los potenciales reclutas, resulta también una eficaz herramienta legitimadora de la existencia y actuaciones de las fuerzas armadas nacionales, al configurar en la opinión pública una imagen positiva de éstas, consiguiendo así legitimidad también en lo referente al financiamiento presupuestario. No son pocas las películas estadounidenses de la década de los 80' que se esfuerzan por hacer de la militarización no solo lo cotidiano y lo natural, sino lo necesario para solucionar problemas de todo tipo. Se hacía entonces necesaria una opinión pública favorable a la militarización en un contexto en el que, a pesar de que la reducción del gasto público fuese uno de los puntos centrales en el discurso económico de Reagan, el gasto militar creció considerablemente durante su mandato, como también lo hicieron las operaciones militares durante su primera presidencia, en base a una política exterior marcadamente más agresiva que en las décadas anteriores. Pero esta legitimación de las fuerzas armadas de los Estados Unidos no se orienta exclusivamente hacia la opinión pública estadounidense, sino que adquiere un plano global, como prácticamente global es el alcance de las producciones de Hollywood.

Por último, el cine resulta también un medio eficaz en la construcción simbólica de la amenaza, siendo este hecho también crucial en lo que se refiere a la legitimación de la estrategia de seguridad nacional. La gestión del miedo y la amenaza respecto a un enemigo exterior acaba siendo un elemento cohesionador de la sociedad y de legitimación de las estrategias de seguridad, así como también de los presupuestos correspondientes. Es de hecho durante la era Reagan cuando parte de la maquinaria de Hollywood se suma al discurso oficial y reaparece la amenaza soviética, más virtual que real, dejando atrás la "détente", la relativamente larga etapa histórica de distensión entre las dos superpotencias, derivando hacia un repunte más agresivo en las postimetrías de la Guerra Fría. En esta línea, películas como *Amanecer rojo* (John Milius, 1984) o *Invasión USA* (Joseph Zito, 1985) tratan sobre una invasión cubano-soviética en territorio norteamericano, retomando a la URSS como la principal amenaza a la seguridad nacional, incluso con una capacidad para colonizar territorio

norteamericano. La amenaza queda representada así en otro medio que complementa los discursos de Reagan, la lucha contra el “imperio del mal” se representa también en la pantalla. Haciéndolo –de forma consciente o no– en películas aparentemente neutrales en lo ideológico/político como la saga de *La Guerra de las Galaxias* de George Lucas. Pero esta práctica no se limita exclusivamente a los años del gobierno de Reagan, por ejemplo, durante los primeros años de la Guerra Fría son comunes las producciones norteamericanas del género de ciencia ficción en las que la invasión de los *ultracuerpos* o extraterrestres son una clara alegoría al peligro comunista. De la misma manera, también se refleja en varias producciones de la época la amenaza que representaba el gran despliegue de armamento nuclear al que se había llegado con la carrera armamentística y su capacidad de destrucción, con una ansiedad nuclear que se vivía en el ambiente. Con la caída del bloque soviético y el fin de la guerra fría también se produce un cambio en la representación fílmica de la amenaza, mediante el cual el terrorismo internacional adquiriría un papel protagonista. En este sentido, difícilmente podemos esperar hoy día una producción de Hollywood con una representación cinematográfica de los yihadistas de la misma manera que se hizo, por ejemplo, respecto a los muyahidines de la tercera parte de *Rambo* (1988), aliados del protagonista en su lucha contra el ejército soviético en Afganistán y parte del germen del terrorismo islámico internacional⁷.

2.4. El cine comercial como “estupefaciente popular”

En uno de los apuntes que formarán los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci, el llamado “Qué es interesante en el arte”, el filósofo italiano argumenta que el elemento *interesante* cambia según los individuos y los grupos sociales, siendo éste un elemento de la cultura y no del arte. Sus reflexiones al respecto de la literatura comercial son extrapolables al cine; más teniendo en cuenta que el consumo cultural del cine es más elevado a día de hoy que el de la literatura.⁸ Afirma que su carácter comercial es debido a que el elemento interesante “no es ingenuo, espontáneo, ni está íntimamente fundido con la concepción artística, sino que está buscado externamente, mecánicamente, dosificado industrialmente como elemento infalible de fortuna inmediata” (Gramsci, 2013: 275). Al respecto de este tipo de literatura –y por extensión al cine u otros productos audiovisuales, como las series de televisión que a día de hoy

⁷ De hecho se les llegó a dedicar la película, con un cartel antes de los créditos finales en los que se mencionaba a los muyahidines como “bravos luchadores”. Tras el 11S la dedicatoria cambiará, ahora hacia el “valiente pueblo de Afganistán”.

⁸ Debe tenerse en cuenta también la considerable disminución del público que consume cine, en lo que el surgimiento y expansión de la televisión ha tenido una importante influencia.

vienen a sustituir entre las pautas de consumo a la novela por entregas de su época— también afirma que ésta, y concretamente su éxito comercial, constituye un indicador de la “filosofía de la época”, de qué tipo de sentimientos y concepciones del mundo predominan. Es por este motivo por lo que se hace importante analizar películas que tengan un mayor éxito en taquilla, de la misma manera que podría hacerse con las series de televisión o programas más vistos, etc. También por ello los ingresos nacionales y mundiales ha sido un elemento a considerar en la selección de las películas que se analizaran.

Por otro lado, Gramsci también califica a parte de la literatura comercial como un “estupefaciente popular, un opio”, ejemplificándolo con la novela de *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas:

¿Qué hombre del pueblo no cree haber sufrido una injusticia por parte de los poderosos y no fantasea acerca del “castigo” que hay que infligirles? Edmundo Dantés les ofrece el modelo, los “embriaga” de exaltación, sustituye el credo de una justicia trascendente en la cual ya no creen de un modo sistemático” (Gramsci, 2013: 275).

Buena parte del cine comercial ofrece la misma fórmula para sus espectadores, siendo su medio más eficaz que el de la literatura para construir la *fantasía* en la que se ven materializados, por ejemplo, los deseos de justicia a los que hace referencia Gramsci. Pero a su vez, implica un distanciamiento de la realidad, así como de las acciones reales sobre los males o dificultades que el espectador soporta en su vida diaria. De ahí su carácter “opióceo” otorgado por Gramsci, al crear un mundo, una realidad prefabricada, en el que los deseos —que como tales son construcciones sociales— se materializan, funcionando de esta manera como una válvula de escape que hace más llevadera la realidad. Se despiertan así deseos o aspiraciones, pero éstos quedan domesticados bajo las formas hegemónicas.

Esta etapa del cine norteamericano que coincide en el tiempo con la era Reagan contrasta con la seriedad y profundidad que caracterizó el cine de Hollywood durante la década anterior. En los 80’, una corriente importante, con Steven Spielberg como gran exponente, formará también un cine de pura de evasión, con una función de entretener al espectador y evadirlo de sus preocupaciones diarias y también así de sus responsabilidades, entre éstas la de cambiar el orden de las cosas. Estas películas, en su esencia, comparten el hecho de contar historias sencillas, con poca profundidad, representarse en escenarios distintos, en muchas ocasiones también fantásticos o de otra época, etc. En definitiva, buscan trasladar al espectador al mundo representado en la pantalla y éste se evade así en la *fantasía* de sus preocupaciones diarias. Son en muchos casos también como *En busca del arca perdida* o *E.T.*, que como el crítico

Robin Wood indica, parecen expresar el deseo del retorno a la infancia por parte del espectador, que no es más que el deseo de evadir responsabilidades (Wood, 2003: 147). En este sentido, no es que sean películas que estén destinadas de forma exclusiva a un público infantil, pero invitan al espectador a que las mire con la mirada de un niño, convirtiendo así al espectador en un *adulto infantilizado*. Este hecho también puede implicar rescatar valores que el adulto hacía tiempo que había abandonado.

2.5. Consideraciones sobre la ideología y el cine

Los primeros ideólogos franceses de la Ilustración, como Destutt de Tracy, definirán la ideología como una “ciencia que estudia las ideas”, tomándose en su sentido amplio. Frente al sensismo, Marx y Engels desarrollaran el concepto de ideología entendiéndola como una “falsa conciencia”, mediante la que “los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura”, fenómeno que responde a su proceso histórico de vida (Marx y Engels, 2014: 21). Así, el desarrollo de la ideología para esta nueva corriente deja de tener ese carácter aséptico del que disponía en sus orígenes, partiendo de que ese complejo elemento sobreestructural que es la ideología no representa tanto la realidad, sino una imagen distorsionada de ésta, pero aun así sirve para cohesionar a los individuos en sus respectivos papeles en la sociedad y sus relaciones sociales.⁹

Siguiendo la corriente marxista de la ideología, Gramsci está más interesado en la “practicidad” que se deriva de la ideología que de las cuestiones epistemológicas que destacaron Marx o Engels. En este sentido, afirma que “el valor histórico de una filosofía es *calculable* a partir de la eficacia *práctica* que ha conquistado” (Gramsci, 2013: 247). Y esta eficacia práctica resulta lo que en el día a día hacemos bajo nuestro particular prisma del sentido común y nuestra ideología, que impregna buena parte de nuestras actividades sin que se tenga conciencia de ello. Por eso la ideología actúa más en el hacer que en el saber.

Louis Althusser también deja de lado la dicotomía verdad/falsedad. De la misma forma que Gramsci, para él lo importante no son tanto las cuestiones epistemológicas, sino la practicidad que se deriva de la ideología, y en concreto la reproducción de las condiciones materiales de producción y las relaciones de producción. Detecta que la reproducción, no tanto física sino intelectual, de la fuerza de trabajo bajo el capitalismo

⁹ Esto no quita que a día de hoy las acepciones más neutras sigan siendo hegemónicas.

no se hace en el puesto de trabajo, como por ejemplo la fábrica, sino en instituciones ajenas, principalmente la escuela. En *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Althusser define a la ideología como una “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”. Introduce aspectos del psicoanálisis, en concreto de Freud y Lacan, que le llevan a establecer que la ideología, como el inconsciente freudiano, no tiene historia. El funcionamiento de la ideología para Althusser es la *interpelación*, mediante la cual ésta convierte a los individuos en sujetos; donde el sujeto se “reconoce” como el destinatario del llamamiento a la causa ideológica (Zizek, 2010: 25). Althusser también desarrolla el concepto de los *aparatos ideológicos del Estado*, que a diferencia de los aparatos coercitivos, “funcionan masivamente con la ideología”, siendo la ideología dominante lo que en buena medida unificaría la diversidad ideológica y las múltiples contradicciones que se producen en las sociedades desarrolladas. Para Althusser, el cine formaría uno de los diversos aparatos –junto a la escuela, familia, medios de comunicación, etc.–, que como *aparato ideológico de Estado* interpela al espectador, invitándole a formar parte del sistema capitalista, donde él adquiere su identidad, haciéndole pensar simultánea-mente que él es el centro activo y productor de significados (Deleyto, 2003: 21).

El filósofo esloveno Slavoj Zizek¹⁰ define la ideología como una “fantasía social” que estructura nuestra realidad. La ideología entonces como “falsa conciencia” en Zizek no se debe tomar en el sentido de referirse a ella como un tipo de “velo” distorsionador de la realidad, donde al desprendernos de éste estaríamos en disposición de captar la realidad tal como es. Al contrario, en Zizek la *fantasía* es constitutiva de la realidad:

“El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social” (Zizek, 2010: 59)

La función de la ideología para Zizek es estructurar en forma de *fantasía* las relaciones sociales existentes con tal de encubrir un *núcleo traumático*, lo que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe entendían como antagonismo, una división social, traumática en el sentido de que escapa a toda simbolización (Zizek, 2010: 76). Zizek también establece que el espacio ideológico está formado de múltiples *significantes flotantes*, elementos sin ligar, que se estructuran en un campo unificado a partir de la intervención de un determinado “punto nodal”¹¹ que los “acolcha”, detiene su deslizamiento y fija de forma

¹⁰ El desarrollo teórico de la ideología en Zizek se enmarca en la corriente *freudomarxista*, introduciendo conceptos del psicoanálisis –en el caso de Zizek principalmente de Jacques Lacan– de la misma manera que Althusser, Erich Fromm o Herbert Marcuse.

¹¹ Zizek parte del concepto de *point de capiton* de Jacques Lacan.

retroactiva su significado. El *acolchamiento* produce la totalización del campo, siendo lo que está en juego en la “lucha ideológica” cuál de los puntos nodales totalizará a esos elementos flotantes (Zizek, 2010: 125-126).

Considerar a la ideología como una “falsa conciencia” no implica que ésta no contenga proposiciones empíricas, verdades que se puedan constatar fácilmente. La ideología debe tener también algunos contenidos cognitivos que contribuyan a organizar la vida práctica de los individuos. Pero el discurso ideológico lleva consigo una determinada visión del mundo en la que estas proposiciones actúan como soporte, de la misma manera que ocurre en el relato cinematográfico: Una película contiene verdades empíricas, pese a constituirse como *fantasía* debe de tener algo de soporte en lo real o el espectador andaría muy perdido en su visionado, al tener dificultades para la identificación. En base a esto, según Terry Eagleton, “es posible concebir el discurso ideológico como una compleja red de elementos normativos y empíricos en el que la naturaleza y organización de los primeros está determinada finalmente por las exigencias de los últimos” (Eagleton, 1997: 45).

Aun así, el mayor punto de contacto entre el cine y la ideología es el papel destacado que juega el deseo en ambos. Zizek en *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), documental dirigido por Sophie Fiennes y escrito y presentado por el filósofo esloveno, afirma que el cine es la más perversa de las artes, puesto que no te da lo que deseas, sino que te muestra cómo has de desear (Zizek, 2006)¹². Se refiere a que no hay nada natural en el deseo humano, sino que se nos “enseña a desear”, puesto que el deseo es un producto social más allá de las necesidades básicas, por lo tanto el deseo es ideológico. En cuanto a la ideología, también Zizek la desarrolla teóricamente en base al grafo del deseo de Jacques Lacan.

Una de las funciones del cine en una sociedad postindustrial es la reproducción del consumo y la ideología consumista, mediante la explotación de deseos como soporte para la creación/reproducción de necesidades. Este medio audiovisual resulta perfecto para la creación de deseos y necesidades, de lo que se deriva una relación estrecha entre el cine y la publicidad comercial,¹³ función que ya fue vislumbrada desde sus orígenes. El cineasta francés George Méliès ya exclamaba en su día: “El cine, ¡qué vehículo más maravilloso de propaganda para la venta de productos de toda índole!

¹² “Cinema is the ultimate pervert art. It doesn't give you what you desire, it tells you how to desire”.

¹³ Que también resulta crucial en la promoción de una película, especialmente cuando se trata de una superproducción, quienes suelen ir acompañadas en sus estrenos de unas agresivas campañas de marketing.

Bastaría con hallar una idea original que llamara la atención del público y, a media sesión, soltar el nombre del producto elegido” (Ramonet, 2000: 71). Pero el auge de la mercadotecnia se produce en el cine de Hollywood de los 80’; es famoso el caso de los caramelos *Reese’s Pieces* en *E.T.*, que supondrá un notable éxito para la marca. Por otro lado, el cine de Hollywood que se hace hegemónico durante la década de los 80’ es el denominado como *blockbuster*, que a día de hoy aún mantiene esa primacía en buena parte de las salas del mundo. Es un cine como mero producto comercial, para distribuirse y conseguir un alto beneficio económico con el que sufragar los cuantiosos costes de producción que suelen conllevar este tipo de superproducciones. Además, en esta década y siguientes el consumo de cine no se limita a la proyección en sala, sino que ha ido adquiriendo nuevas vías de distribución –video, DVD o *Blu-ray*, por televisión o digital, etc–. Pero también de estas películas con un carácter más comercial derivan multitud de productos también destinados a la venta, de variada naturaleza, cuyo deseo de consumirse ya se despierta en el momento en que se mira la película. Por ejemplo, todo el *merchandising* de sagas icónicas como *Star Wars*, en forma de juguetes, libros, cómics, ropa o disfraces, videojuegos y un largo etcétera. Son películas para venderse y para ayudar a vender toda una serie de productos, reproduciendo de esta forma la ideología consumista.

Para la teoría psicoanalítica el uso del mito sirve para dar satisfacción a necesidades psicológicas, en el sentido de que se exteriorizan los deseos o las emociones, de la misma manera que en el sueño, pero éste lo hace en el plano individual y el mito es un producto social que apela al inconsciente colectivo. El relato cinematográfico, como el mito y el sueño, sirve entonces para la materialización de esos deseos mediante a partir del lenguaje simbólico.¹⁴ Además, por su característico lenguaje con esa particular unión de imagen y sonido, o sus técnicas, el cine constituye un medio perfecto para construir simbólicamente nuestra realidad. En este sentido, la ideología de una película no está articulada únicamente en el plano de sus contenidos, de “lo que dicen los personajes”, sino también en el plano estético, en el plano de la representación (Deleyto, 2003: 28). De hecho, Sergei Eisenstein detecta que es en el montaje donde está la capacidad de transmitir una idea, más que en los planos por separado.

El lenguaje onírico es muy similar al cinematográfico, ambos hacen uso de recursos como la *condensación* –Rambo “condensa” y simboliza a los olvidados veteranos de

¹⁴ Carl Jung en *El hombre y sus símbolos* (1964) diferencia entre signo y símbolo: “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto *inconsciente* más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado.” (Jung, 1995: 20).

Vietnam en *Acorralado* y al poder militar estadounidense en las siguientes– o el *desplazamiento* –el arca de la alianza de *En busca del arca perdida* reúne y traslada las características de una bomba atómica–. Además, en el arte cinematográfico se hace uso reiterado de arquetipos, tanto en lo que se refiere a personajes como a patrones de acción narrativos, mediante los que se encarnan temores, necesidades o deseos humanos; no estando ligados a ninguna época, sino que apelan al inconsciente colectivo de todas (Konigsberg, 2004: 40).

Por otro lado, el efecto propagandístico que pueda tener el cine resulta más efectivo para el espectador al actuar bajo la apariencia del entretenimiento. La carga ideológica se diluye entre el texto narrativo que construye el film, así como entre los efectos y técnicas de su lenguaje, como el montaje o los tipos de planos, sin que el espectador sea consciente siempre de ello. En este medio, la propaganda actúa de forma más efectiva por su efecto sugestivo, gestionando las emociones, deseos, temores y sentimientos, a partir del uso de sonidos y música, imágenes, símbolos y recursos narrativos de todo tipo.¹⁵ De la misma forma, al operar bajo el entretenimiento la capacidad de resistencia del espectador ante el mensaje propagandístico pierde eficacia, y la aparente neutralidad ideológica que se asume en el cine, especialmente en el comercial o *blockbuster*, también opera en el mismo sentido con una notable efectividad.

2.6. Contexto histórico. Ideología y política de Ronald Reagan

Ronald Wilson Reagan iniciará su carrera política en el Partido Demócrata, aunque en 1962 se unirá al Partido Republicano. Su primera destacable aparición en la política se produce en 1964, con sus discursos de apoyo a Barry Goldwater durante su campaña presidencial, donde Reagan ya manifestó su concepción sobre el papel del Estado en la economía y la sociedad.¹⁶ Antes de su etapa como cuadragésimo Presidente de los Estados Unidos, Reagan fue también Gobernador de California entre los años 1967 y 1975. Ganará las elecciones presidenciales norteamericanas en 1980, derrocando al demócrata Jimmy Carter, convirtiéndose así en el cuadragésimo Presidente de los Estados Unidos, que tendrá como novedad el haber sido un actor conocido, pero

¹⁵ La capacidad del cine para materializar los temores, deseos y fantasías es mayor que, por ejemplo, la de la literatura o el teatro. Los avances tecnológicos todavía han ampliado más esta capacidad en las últimas décadas.

¹⁶ "The full power of centralized government" -- this was the very thing the Founding Fathers sought to minimize. They knew that governments don't control things. A government can't control the economy without controlling people". Véase *Anexo 4. Selección de fragmentos del discurso de Reagan* (27 de octubre de 1964).

también el tratarse del hombre de más avanzada edad en asumir la presidencia, que se prolongará hasta 1989.

Durante su campaña presidencial se presentó a la sociedad norteamericana como un revolucionario conservador, decidido a reducir drásticamente el papel y tamaño del Estado, a partir de una importante limitación del gasto y los presupuestos públicos, reducciones impositivas y desregulaciones, así como sucesivas privatizaciones del sector público, con el fin de recuperarse de la crisis económica.¹⁷ Resurgió en su discurso la amenaza soviética, a la vez que criticaba con dureza el “apaciguamiento” de sus predecesores en la presidencia del país. Sus discursos llenos de optimismo tenían la intención de recuperar la confianza de la sociedad estadounidense y devolver así el prestigio de los Estados Unidos en el mundo (Fontana, 2011: 610-611). Reagan se presentó como el regenerador de una nación sumida en una crisis, no solo económica, que se arrastraba desde la participación en Vietnam. Pretendía también restaurar los “valores tradicionales americanos”, apelando a la religión, el patriotismo y la familia tradicional. Así, facilitó la introducción de la práctica de rezar en las escuelas, priorizó la educación privada frente a la pública y prácticamente no se interesó por los derechos civiles (de la Guardia, 2009: 385-386). De esta forma, se combinaba un retorno a los valores tradicionales unido a un capitalismo más voraz y un mercado con mayores libertades, así como un vuelta al ultraindividualismo más extremo, con tal de hacer frente a una crisis designada por los neoconservadores como algo más que una crisis económica, una crisis que también afecta a los valores de la sociedad norteamericana.

Desde sus inicios como Presidente aplicó una política económica de carácter neoliberal para hacer frente a la crisis económica que dejó al país en situación de *estanflación*. Para ello redujo ampliamente los impuestos –por ejemplo, con la Ley Impositiva de Recuperación Económica de 1981, que redujo la tasa impositiva máxima al 50%, además de implicar otras reducciones impositivas del 25% y disminuciones en los impuestos sobre ganancias de capital e impuestos estatales–. Junto a la reducción impositiva y del gasto público, también llevó a cabo cuantiosos programas de desregulaciones. (Johnson, 2001: 766-767). En base a la doctrina neoliberal, el Estado debía ceder su puesto al mercado y las intervenciones estatales deberían estar encaminadas a esta meta, con tal de garantizar el *laissez-faire* y que la mano invisible del mercado pueda actuar sin interferencia alguna. Así, en su discurso inaugural

¹⁷ Se hace necesario remarcar que las medidas keynesianas ya fueron parcialmente abandonadas durante la Administración Carter, a raíz de la recesión de 1973-1975 y como medida de actuación frente a la inflación y el crecimiento del déficit.

proclamó la célebre tesis reaganista de que “en la crisis presente, el gobierno no es la solución a nuestro problema; el gobierno es el problema”.

Pero la reducción del gasto público no afectó por igual en lo que respecta al presupuesto militar, más bien al contrario, éste se vio notablemente incrementado durante su mandato. Los gastos durante el gobierno de Reagan se incrementaron de 119.300 millones en 1979 a 209.900 en 1983 y a 273.400 en 1986. (Johnson, 2001: 771). La defensa nacional, como excepción en la política monetaria reaganista, resultaba así prioritaria ante el déficit. La legitimación de esta política exterior más agresiva irá ligada en su discurso a lo que denominó, en términos maniqueos, como la lucha contra el “imperio del mal”, referido a la URSS y sus aliados, donde *mal* equivalía a *comunismo*. Con Reagan, el rearme militar ponía fin a la *detente*, de la misma manera que su retórica y su política exterior, especialmente durante su primer mandato, con un carácter marcadamente más agresivo que contrastaba con la política exterior norteamericana tras su participación en Vietnam. Rescató con fuerza el patriotismo en los últimos años de la Guerra Fría, a partir de una rearticulación en su discurso del retorno de la amenaza soviética y de la necesidad de devolver a los Estados Unidos a una posición de liderazgo mundial, sin medias tintas. Así, en política exterior la *Doctrina Reagan* sostenía que los Estados Unidos debían usar la fuerza para desestabilizar o derrocar los regímenes marxistas del tercer mundo, siendo los principales objetivos de estas intervenciones la isla de Granada, Nicaragua y Afganistán (Fontana, 2011: 629-630). En Nicaragua, Reagan dio soporte a la Contra en su lucha contra el Frente Sandinista. Entre otros aspectos, en 1981 Reagan daría vía libre a un plan de la CIA para invertir más de diecinueve millones de dólares para dar soporte a la Contra, además del suministro de armas y entrenamiento para los *contras*. Cabe hacer mención especial en su estrategia de defensa la denominada *Iniciativa de Defensa Estratégica* –SDI–, conocida como también como “*Star Wars*”, mediante la que se pretendía eliminar la amenaza nuclear sobre territorio estadounidense de una vez por todas, a partir de establecer un conjunto de cuantiosos láseres y misiles en el espacio que interceptasen cualquier amenaza, con un elevado coste económico y muy pocas garantías de su realización efectiva.

La política exterior de Reagan durante su segundo mandato fue mucho más moderada y pragmática –con alguna excepción, como la del ataque aéreo sobre Libia en abril de 1986–. Muestra de ello es el acercamiento a la URSS de Mijaíl Gorbachov, con el que celebrarían varias reuniones, relajando la tensión entre las dos superpotencias, hecho que significó una importante reducción del armamento nuclear, siendo los primeros

pasos para el fin de la Guerra Fría, la desaparición de la Unión Soviética y el establecimiento de los Estados Unidos como potencia hegemónica mundial.

2.6.1 Apuntes sobre la relación de Reagan con el cine

Se hace necesario destacar aunque sea brevemente la relación de Ronald Reagan con el mundo del cine, ya existente antes de que éste iniciase su carrera política. Además de su conocida carrera como actor de *serie B* en multitud de obras de cine y televisión, Reagan también fue presidente del Sindicato de Actores de Cine –Screen Actors Guild– en el contexto en que el Comité de Actividades Antiamericanas dio inicio a su exhaustiva vigilancia hacía Hollywood, a partir de 1947, bajo sospecha de que existían influencias comunistas en parte de la producción cinematográfica del país. Una persecución y depuración de la industria del cine que se enmarca en el macartismo y que, para algunos actores, guionistas o directores estadounidenses que se negaron a declarar, como Dalton Trumbo, obstaculizará su carrera debido a la creación de una lista negra que en la mayoría de casos les abocó al exilio. Los que inauguraran estas listas son conocidos como los Diez de Hollywood –*Hollywood blacklist*– a los que se le sumarían más tarde otros como Charles Chaplin o Frank Capra. En cambio Reagan, como Walter Disney o Gary Cooper, será de los primeros que participará activamente y colaborará ante el Comité sin oponer resistencias ni criticar la persecución, como si hicieron otros trabajadores del sector como Humphrey Bogart, Groucho Marx o Henry Fonda, que formaron parte del Comité de la Primera Enmienda –*Committee for the First Amendment*–, y que salieron en defensa de los Diez y de los derechos constitucionales como la libertad de expresión.

Esta relación con el cine marcará su posterior carrera política. Muestra de ello son sus notables dotes de comunicador, pero también las continuas referencias a películas que utilizará Reagan continuamente en sus discursos como Presidente, manteniendo también su afición por el cine durante estos años.

3. Selección de películas: Hollywood durante la era Reagan

3.1. Trilogía de Rambo

3.1.1. *Acorralado* (Ted Kotcheff, 1982)

Resumen

John J. Rambo (Sylvester Stallone) es un veterano del Vietnam, boina verde y héroe de guerra condecorado con la medalla de honor, quien además tiene serios problemas para reinsertarse en la sociedad civil tras volver de la guerra. Se halla deambulando por un pueblo ficticio de los Estados Unidos tras enterarse que el último compañero de guerra que le quedaba ha fallecido por los efectos del agente naranja. Aquí se topará con el sheriff Will Teasle (Brian Dennehy) que por la chaqueta militar que lleva puesta y su imagen de vagabundo le invita a marcharse, pero Rambo se niega y acaba siendo detenido.

Los malos tratos que sufre en comisaría le trasladan a sus experiencias como prisionero de guerra en forma de *flashbacks*, con lo que enloquece en un estallido de rabia y locura. Rambo se deshace de los policías que lo contienen y escapa de comisaría, huye al bosque que rodea al pueblo y las fuerzas policiales de todo el pueblo se despliegan en su búsqueda, incluido un helicóptero. Éste logra arrinconar a Rambo en un acantilado, pero el veterano salta al vacío y acto seguido incapacita al helicóptero con una piedra, matando con la caída a un policía. Rambo también es capaz de curarse el mismo las heridas y fabricarse sus eficaces trampas sin más ayuda que su cuchillo. Escondiéndose entre los arbustos va incapacitando a todos los policías, incluido el Sheriff, que se toma la búsqueda y captura de Rambo como una cruzada personal.

Se despliegan fuerzas de la Guardia Nacional y los medios hacen eco de la situación a la que ha llevado un solo hombre. Entra en escena el coronel Samuel Trautman (Richard Crenna), antiguo comandante al mando de Rambo en Vietnam. Éste advierte al Sheriff de las extraordinarias dotes que demostró Rambo en territorio vietnamita, calificándolo de "máquina de matar" y les dice que no ha venido a salvar a Rambo de la policía, sino a ellos de Rambo. El coronel intenta contactar con Rambo mediante la radio, quien le reconoce y contesta con que todos sus antiguos compañeros de guerra han muerto en el más triste olvido. Trautman es el único con el que establece una conversación, pero ni él logra convencerle para que se rinda y abandone su escondite

y su particular guerra. Aun así, la llamada sirve para que se identifique la posición de Rambo, que está escondido en una antigua mina. Así, el veterano se vuelve a encontrar acorralado, esta vez por más hombres, quienes lanzan un misil hacia la mina, que cae destruida, y dan por muerto a Rambo. Pero éste sobrevive y encuentra una salida que le deja cerca de la carretera, donde se hace con un camión militar para llegar hasta el pueblo. Abandona el camión en una gasolinera y pega fuego a ésta, provocando la primera de una serie de grandes explosiones que asolaran el pueblo. El sheriff Teasle da el toque de queda y parte fusil en mano en su búsqueda y Rambo, con una gran ametralladora y una larga tira de balas envolviéndole todo el cuerpo, aparece disparando por las calles vacías provocando más daños, siempre materiales. Sus ganas de venganza le llevan a disparar contra todo a su paso, incluido la comisaría. En ésta se encuentra con el sheriff, pero cuando se decide a acabar con su vida aparece Trautman y lo evita. Rambo estalla contra Trautman y mantiene con él el discurso más propagandístico de la película. El coronel es el único que finalmente consigue calmar a Rambo y convencerle para que se entregue, con lo que salen los dos de comisaría dando paso a los créditos.

Comentario

Acorralado contrasta con películas que trataron Vietnam en la década anterior, como *El Cazador* (Cimino, 1978), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) o *Apocalypse Now* (Coppola, 1979). Su estilo es, por el contrario, más cercano al *Boinas Verdes* de John Wayne. A *Acorralado* le seguirán en los 80' tres películas más,¹⁸ pero surgirán también en estos años más películas del género que se sumaran a esta corriente revisionista, más belicista y patriótica, como por ejemplo la saga de *Desaparecido en combate* (Zito, 1984), protagonizada por Chuck Norris. Si en los 70' la crítica va dirigida a la participación en la guerra, el “¿por qué fuimos?” se convierte en la década siguiente en un “¿por qué fuimos y no terminamos la tarea?”, planteamiento que renace con el gobierno neoconservador de Reagan (González-Fierro, 2008: 9). Además, la película lleva implícita una naturalización de la violencia y el belicismo como solución a los problemas, también por la parte de las fuerzas policiales, que despliegan un gran dispositivo para dar caza al veterano y no dudan en recurrir a la violencia más extrema –dispararle con un lanzacohetes–.

¹⁸ La cuarta parte de la saga, *John Rambo* (con guion y dirección de Stallone) se estrenó en el 2008. Aun así cabe decir que comparte el mismo esquema que la trilogía original, y con ello la misma exaltación de la violencia, el mismo aire patriótico y militarista, así como una cantidad de muertes todavía mayor.

Del relato se desprende también una superioridad del aparato militar respecto a la sociedad civil: los policías no pueden hacer nada contra un solo individuo entrenado por y para la guerra, que es capaz de vencer a toda una organización que va tras sus pasos sin apenas despeinarse. De hecho, el único que consigue frenar a Rambo es su antiguo coronel, quienes se reconocen entre ellos de su misma casta militar. En este sentido, en los diálogos que mantienen también queda reflejado que tanto él como Rambo, como parte del poder militar, se consideran superiores a las fuerzas policiales y la sociedad civil.

Otro de los principales puntos que trata la película es la preocupación y consideración por las consecuencias de la guerra entre los combatientes norteamericanos que regresaron a casa y del rechazo que éstos tuvieron por parte de su sociedad. De la misma forma que Reagan,¹⁹ se propone rescatar la imagen de los veteranos de la guerra: John Rambo es uno de ellos que tan solo busca reinsertarse en la sociedad y encontrar un trabajo. Quien da paso al caos, y así se escenifica de forma clara en la pantalla, es el sheriff del pueblo, que *condensa* a parte de la sociedad civil norteamericana. Lo detiene sin motivo aparente para luego someterlo a torturas en comisaría, siendo el rechazo del sheriff la simbolización del rechazo de los veteranos por parte de la sociedad civil norteamericana. En la película, los prejuicios del sheriff empiezan a partir de que ve que lleva puesta una chaqueta militar. También se incide en el abandono de los demás veteranos, los antiguos compañeros de Rambo que han ido muriendo en el olvido y condiciones miserables. Pero por otra parte, no existe una posición crítica respecto la participación en Vietnam. Además, los *flashbacks* de las torturas de miembros del Viet Cong hacia Rambo dejan a las fuerzas del VC como los únicos culpables, con sus torturas, de la personalidad trastocada de Rambo –y por extensión de los veteranos de guerra en su misma situación–. La crítica que contiene va destinada, no a la participación en la guerra, ésta fue una causa noble, se critica al Congreso que retiró las tropas o a los activistas que protestaron contra la guerra. Rambo defiende que los militares podrían haber ganado si no hubiese sido por la intervención de los medios de comunicación, el Congreso y los valores que imperaban en la sociedad civil.

Cabe aquí hacer referencia a la representación de la masculinidad que hace Rambo, como otras películas de acción de los 80' que se verán notablemente influidas por éste, caracterizada por una hipertrofia muscular y el continuo uso de las armas más

¹⁹ Quien en 1982 inaugurará el Memorial de los Veteranos de Vietnam en Washington. También en su campaña para la reelección usó de nuevo referencias a la cultura popular, con un sentido malinterpretado de la canción *Born in the USA* de Bruce Springsteen, con la misma intención en cuanto a la imagen del veterano y con tal de dirigirse a la población joven.

eficaces y diversas –como también lo mostraba Schwarzenegger, Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme, Bruce Willis, etc–, así como una exaltación del poder militar y de la brutalidad. Esta representación del héroe como “máquina de matar”, que suele hacer uso de grandes armas, sigue en buena parte la línea marcada por Reagan en su vuelta a una retórica más belicista y a un gasto militar creciente. Rambo simboliza la eficacia de la brutalidad (Altares, 1999: 216) y las múltiples escenas de acción actúan en el mismo sentido, buscando siempre la espectacularidad para el espectador y con ello el goce. Rambo representa también el individualismo norteamericano llevado al más puro extremo, su arquetipo es el propio del protagonista de un *western* con rasgos de superhéroe. Sus acciones, casi todas instintivas y violentas, siempre resultan efectivas y no son cuestionadas por el espectador, en parte por la espectacularidad y la rapidez de la acción. Su capacidad para hacer frente a toda una organización de policías sin más ayuda que un cuchillo y sus tácticas guerrilleras, simboliza una crítica a la burocracia y un alegato al ultra-individualismo. Además, pese a causar grandes daños materiales, en la primera película de la saga solo provoca una muerte, además de forma indirecta. En cambio, en los films siguientes, donde el *enemigo* es externo a la comunidad norteamericana, las muertes se multiplican exponencialmente.

En contraste con la representación de Rambo, la escenificación del *otro*, en los flashbacks que le llegan al veterano como traumas reprimidos de la guerra, es una escenificación de la maldad. La única representación que se hace de los guerrilleros del FNLV son escenas en las que se dedican entre gritos histéricos y risas a torturar a John Rambo sin motivo aparente, quedando así demonizados en la pantalla.²⁰ Son presentados como culturalmente inferiores y no tienen ninguna participación en el guion. Por otra parte, la película empieza con la noticia de que el único compañero de Rambo que quedaba de la guerra ha muerto por los efectos del agente naranja, pero nada se dice sobre las víctimas vietnamitas por la misma causa, ni sobre las demás consecuencias que desencadenó el agente naranja sobre la población de Vietnam. Tampoco se hace mención alguna a que el agente naranja era usado por el ejército norteamericano.

Por último el diálogo que mantienen John Rambo y su ex-coronel al final de la película es sin duda la escena más propagandística del film. Rambo le recrimina a Trautman que “nada ha acabado”, que él hizo todo lo necesario para ganar la guerra, al igual que sus compañeros, pero “alguien” no les dejó ganar. Le recrimina también que en el

²⁰ Anexo 1: Selección de fotogramas, Imagen 1.

momento en que regresa a casa tras la guerra se encuentra con protestas y “gusanos que le llaman asesino”. “Quiénes eran para protestar” se pregunta, refiriéndose a ellos como cobardes y afirmando que ellos debieron estar en su lugar. Su coronel le responde que Vietnam ha sido difícil para todos, pero que debería dejarlo en el pasado, a lo que Rambo le contesta que aquí “su vida civil no vale nada”, que no puede conseguir ni empleo. Finalmente Rambo estalla en lágrimas acordándose de los amigos que ha perdido y acaba entregándose.

La película se suma así al discurso de Reagan en su particular *revisión* de Vietnam y de la imagen de los veteranos. Vietnam fue una guerra justa y su pérdida se atribuye a buena parte de los políticos norteamericanos, ese “alguien que no nos dejó ganar” al que hace referencia Rambo, como también los activistas que protestaron contra la guerra o los que por “cobardía” no participaron en ella. La derrota en Vietnam no se atribuye a los militares, sino a decisiones políticas y a la moral del país. Rambo deja entrever que fue la sociedad civil la culpable de perder la guerra, como también lo es ahora en lo que se refiere a su incapacidad de reinsertarse, encontrar un trabajo y continuar con su vida. La particular venganza que emprende Rambo no es solo contra el sheriff y los policías que le detienen, le torturan y le persiguen por el bosque, Rambo emprende su venganza contra la sociedad civil.

3.1.2. *Rambo* (George P. Cosmatos, 1985)

Resumen

La segunda parte de la saga empieza con Rambo en prisión por los delitos cometidos en *Acorralado*. Aquí recibe de nuevo la visita de su antiguo coronel Trautman, quien le ofrece la posibilidad de poner fin a su condena con una misión voluntaria en Vietnam para comprobar si quedan prisioneros de guerra, a lo que Rambo acepta. En Tailandia se reúne con Trautman y el burócrata de la CIA Marshall Murdock (Charles Napier), quienes le explican la misión: saltar en paracaídas sobre la zona en la que se encontró como prisionero durante la guerra y limitarse a hacer fotografías. Una vez Rambo salta sobre Vietnam se encuentra con su contacto, la vietnamita Co Bao (Julia Nickson) y cuando llegan al campamento vietnamita objetivo descubren que no se encuentra abandonado. Rambo decide entonces desobedecer las órdenes y enfrentarse a ellos: se adentra y se encuentra además con prisioneros de guerra norteamericanos retenidos en pésimas condiciones, rescata a uno de ellos y acaba con la vida de los soldados vietnamitas que se cruzan con él en la huida. Rambo, Co Bao y el prisionero

logran llegar al punto de extracción, pero al enterarse Murdock de que Rambo trae con él a un prisionero decide cancelar la misión cuando el helicóptero de rescate se encuentra a muy pocos metros de distancia del suelo y Rambo vuelve a ser capturado por las fuerzas del Vietcong. Por su parte, Trautman se enfrenta al burócrata de la CIA por no querer rescatar a los prisioneros de guerra y otra vez en el campamento entra en escena el principal antagonista del film: el coronel del ejército soviético Podovsky (Steven Berkoff). Éste somete a Rambo a continuas torturas, obligándole a contactar con su unidad y pedirles que paren con las misiones de rescate de prisioneros. Pero cuando lo hace, Rambo se limita a declararle la muerte al burócrata Murdock, para acto seguido liberarse y enfrentarse a Podovsky y los que le retenían y escapar de nuevo. Una vez a salvo, Co Bao le pide a Rambo que la lleve con él a los Estados Unidos, éste acepta y se besan, pero pocos segundos después Co Bao es asesinada por unos *charlies* que les sorprenden. Un Rambo completamente enfurecido vuelve a enfrentarse en solitario a las fuerzas soviéticas y los guerrilleros del FNLV sin más ayuda que su cuchillo y el arco, utilizando también flechas con punta explosiva con las que siembra el caos. Es capaz de hacerse con un helicóptero soviético, con el que arrasa el campamento vietnamita en la escena más violenta del film, con Rambo acabando con la vida de cuantiosas fuerzas enemigas entre espectaculares explosiones. Consigue liberar a todos los prisioneros de guerra y los lleva con él a Tailandia. En esta ocasión, y en solitario, sin medios de comunicación, ni protestas en las calles de su país, y a pesar de las trabas del burócrata, Rambo ha vencido en Vietnam. Una vez en el campamento base, Rambo va como un loco en busca de Murdock, a quien amenaza con su cuchillo mientras le advierte que “quedan hombres allí, búsquelos o le buscaré yo a usted”. Antes de que los créditos finales hagan su aparición vuelve a tener lugar un diálogo cargado de patriotismo entre Trautman y Rambo.

Comentario

“—Señor, ¿nos toca ganar esta vez? —Esta vez depende de ti”. Con estas palabras se pone fin al diálogo inicial entre Rambo y Trautman, que sigue la línea marcada por la primera película: se asume que la guerra en Vietnam no fue una derrota para los militares. Como Reagan también afirmarí en un discurso en el cementerio militar de Arlnigton, “los veteranos de Vietnam nunca habían sido vencidos”.²¹ Idea que se vuelve a repetir con Rambo ya en Tailandia, justo antes de empezar la misión, donde

²¹ “And the veterans of Vietnam who were never welcomed home with speeches and bands, but who were never defeated in battle and were heroes as surely as any who have ever fought in a noble cause”. Véase *Anexo 4. Selección de fragmentos del discurso de Reagan* (28 de mayo de 1984).

el coronel Trautman le dice a Murdock que “Rambo es una máquina de lucha con un solo deseo, ganar una guerra que *otros* perdieron”. Y la crítica hacia la sociedad civil que renegó de la guerra y sus heroicos combatientes también reaparece en una conversación entre Rambo y Co Bao, donde le confiesa que cuando llegó a Estados Unidos se encontró con “una guerra que no se gana, en silencio, contra los soldados que regresan”, palabras que se acompañan con una música sentimental de fondo.

También se articula en el discurso del film la necesidad de disponer de alta tecnología militar y la ventaja que esto supone en el campo de batalla. Por ejemplo, antes de empezar la misión: “Deja que la tecnología haga el trabajo” le expresa Trautman a Rambo, que no saltará sobre territorio vietnamita solo, irá acompañado de tecnología punta militar norteamericana –aunque por un accidente en el salto éste al final acaba perdiendo el sofisticado equipo–. Poco después, el burócrata de la CIA afirmará que “Rambo, podrá sentirse muy seguro porque tenemos las armas más avanzadas del mundo a nuestra disposición”. Encontramos de forma clara en este punto una relación estrecha del discurso del film con la legitimación de la carrera armamentística basada en el desarrollo tecnológico, y con ello de los gastos para financiarla.

Al margen de Co Bao –que confiesa sus ganas de vivir en Estados Unidos y ayuda noblemente a este país en Vietnam– la representación del vietnamita continúa el modelo ya presentado en *Acorralado*. Se hace necesario también remarcar que Co Bao es la única mujer que tiene un mínimo de relevancia en toda la película, y en toda la trilogía. En la primera película la única mujer que aparece sale representada tendiendo la ropa y su única participación en el guion es comunicarle a Rambo la muerte de su compañero.²²

El fondo musical cuando salen vietnamitas en la pantalla es el propio de una escena de tensión, las miradas que se cruzan con Rambo son siempre amenazadoras, incluso en el caso de los piratas que contratan al inicio de la misión Rambo y Co Bao para bajar por el río y llegar al campamento objetivo. Por su parte, el coronel soviético también queda representado como un sádico sin escrúpulos al mostrar goce con sus prácticas de tortura hacia Rambo. Así, tanto los soviéticos como las fuerzas del Viet Cong muestran en todo momento una actitud en pantalla demonizada. Sin llegar a causar la gran cantidad de muertes que Rambo, quedan escenificados como sádicos que torturan y mantienen en pésimas condiciones, entre arañas, ratas y muertos de hambre, a los prisioneros de guerra sin tener motivo alguno para hacerlo, con lo que

²² Esta construcción de la feminidad respecto a la primera película, relegada a ama de casa, coincide con el discurso neoconservador referido a la recuperación de los valores tradicionales, entre los que se encontraba el patriarcado. Véase *Anexo 1: Imagen 2*.

parecen disfrutar con ello. En cambio, el veterano causa muchas más muertes, pero su expresión facial inmutable, así como el conjunto del relato y la clara culpabilidad y maldad natural del enemigo, parecen dar a entender que son inevitables y justas, y que con cada muerte el soldado está cumpliendo con su deber.

Los antagonistas de la película, al margen de las fuerzas del Viet Cong, son el ejército soviético y la burocracia simbolizada en Murdock, lo que constituye otro punto de contacto con el discurso de Reagan. El ejército soviético vuelve a reaparecer como una amenaza –aunque sea más virtual que real en esta última etapa de la Guerra Fría–. Los soviéticos mantienen una ocupación militar en Vietnam y las fuerzas del VC están subordinadas a éste. De igual manera, la participación en el relato del burócrata de la CIA Murdock parece confirmar la tesis reaganista de que el “gobierno no es la solución, sino el problema”, al volverse a meter en los asuntos militares y obstaculizar el cumplimiento de la misión. Trautman, como respuesta a que Murdock suspenda la recogida de Rambo se enfrenta a él y le recrimina su condición de burócrata. El coronel se posiciona en defensa de los prisioneros de guerra, “hombres que lucharon por su país”, Murdock en cambio solo está allí “para cumplir” y mantener el *statu quo*. Volvemos a encontrar en este diálogo una crítica hacia la burocracia, que se interpone entre Rambo y su misión y de nuevo intenta evitar que la cumpla, no la encomendada de fotografiar la zona, sino su particular y más noble causa de rescatar a los prisioneros de guerra que han quedado olvidados en Vietnam en manos del enemigo.

Las escenas de acción son mucho más frecuentes que en la primera parte, de la misma manera que la violencia y, sobre todo, las muertes provocadas por Rambo. Se hace necesario destacar que buena parte del éxito de la película proviene de un mejor despliegue técnico en estas escenas de acción, en su gran mayoría obra de James Cameron. Las escenas de violencia son continuas en los últimos veinte minutos del film, tras la muerte de Co Bao, donde Rambo no se limita a ejecutar a los soldados soviéticos y vietnamitas, lo hace además con una brutalidad y violencia excesiva, de nuevo con la venganza como motor.²³ Se naturaliza, además de la violencia, la fuerza bélica como solución a los problemas y crisis internacionales, y no una fuerza bélica cualquiera, una desmesurada, como muestra la última parte de la película. Rambo, un héroe que *condensa* y simboliza las fuerzas armadas estadounidenses, resulta más efectivo que la gran organización de guerrilleros soviético-vietnamita. De nuevo, sus

²³ Por ejemplo, con una flecha explosiva que dispara contra un oficial vietnamita. Éste “desaparece” en una gran explosión sin dejar ningún rastro. Los efectos especiales y demás técnicas como su montaje buscan la espectacularidad en estas escenas violentas. *Anexo 1: Imagen 3*

acciones son inmediatas, instintivas y eficaces, saliendo siempre vencedor con su iniciativa.

Como en la primera película, el diálogo entre Rambo y Trautman que da paso a los créditos finales vuelve a estar cargado de patriotismo y de crítica hacia la población estadounidense que renegó de los combatientes:

- Trautman: La guerra pudo ser un maldito error, pero no odies a tu país por ello
- Rambo: ¿Odiarlo? ¡Moriría por él!
- Entonces, ¿qué es lo que quieres?
- Yo quiero... lo que ellos quieren [señalando a los prisioneros]. Y lo que cualquier otro que viniese aquí, a dejarse las tripas y a dar todo lo que tiene quiere. Que su país lo quiera tanto como nosotros lo queremos. Eso es lo que quiero.

Quisiera hacer una breve referencia también al continuo *product placement* de *Coca-Cola*, algo continuo en toda la saga. En el campamento militar norteamericano en Tailandia hay una máquina expendedora de *Coca-Cola*, que en muchos de los planos donde la trama se desarrolla en el campamento base la máquina se muestra visible.²⁴ Murdock la consume de forma reiterada a lo largo del film y siempre la pide cuando está acalorado. La publicidad encubierta de *Coca-Cola* es frecuente, de hecho, en toda la trilogía; por ejemplo en forma de gran cartel publicitario al final de *Acorralado*; pero es en la segunda parte de la saga donde la publicidad es mayor y de forma reiterada.

Por último, también se hace necesario cuanto menos subrayar las referencias en los discursos de Reagan hacia Rambo. El Presidente, a los pocos meses de estrenarse la película comentaba: "After seeing 'Rambo' last night, I know what to do the next time this happens", pronunciadas en un contexto en que se anunciaba la liberación de rehenes norteamericanos en el Líbano.²⁵ De la misma forma, Reagan también invocó "el espíritu de Rambo" para luchar contra la estructura impositiva del país, "and in the spirit of Rambo, let me tell you, we're going to win this time."²⁶

²⁴ Anexo 1: Imagen 4

²⁵ Véase *Bibliografía*. Enlaces web: Reagan Gets Idea From 'Rambo' for Next Time.

²⁶ Véase Anexo 4. Selección de fragmentos del discurso de Reagan (2 de septiembre de 1985)

3.1.3. *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988)

Resumen

Tras tomarse su particular revancha y salir victorioso en Vietnam, Rambo decide quedarse en Tailandia, donde ha dejado atrás su vida como soldado y vive en un templo budista. Aquí vuelve a visitarle el coronel Trautman, acompañado esta vez por Robert Griggs (Kurtwood Smith), asesor militar de la embajada norteamericana. Vienen a pedirle a Rambo que colabore con ellos en Afganistán, suministrando armas a los afganos en su lucha contra el ejército invasor soviético, pero Rambo se niega a acompañar a Trautman, diciéndole que “su guerra ha terminado”. Acto seguido la acción se traslada a Afganistán, donde Trautman y el comando que le acompaña sufren una emboscada por parte de los soviéticos. Griggs le comunica a Rambo que el comando ha sido interceptado en la frontera y Trautman capturado por el ejército soviético, con lo que Rambo decide viajar a Afganistán, aunque Griggs le advierte que al no poder hacerse legalmente, de ser capturado negarían cualquier relación con él, se trata de una operación encubierta.

En Pakistán, contacta en un bazar con el afgano Mousa Ghani (Sasson Gabai), quien ha de llevarle hasta donde tienen secuestrado a su coronel. Éste vuelve a aparecer en pantalla, junto a la presentación del principal antagonista del film, el coronel soviético Zaysen (Marc de Jonge), que le pide a Trautman que colabore con ellos dándoles información sobre las armas que EEUU proporciona a Afganistán, pero Trautman se niega a colaborar pese a las continuas torturas que recibe. Por su parte, Rambo y Mousa llegan al pueblo afgano cerca de la base militar soviética, donde conoce a los afganos y los muyahidines, entre ellos al niño soldado Hamid (Doudi Shoua), con quien establecerá una fuerte amistad. Pero el dueño del bazar pakistaní donde Rambo conoció a Mousa ha dado a conocer la existencia del veterano a los soviéticos, que acto seguido envían dos helicópteros para arrasar literalmente el poblado afgano, uno de ellos pilotado por el coronel Zaysen. Rambo logra sobrevivir entre las explosiones y derribar a uno de los helicópteros con una ametralladora antiaérea, con lo que Zaysen vuelve a la base. Pero el poblado ha quedado devastado y las muertes entre la población civil son incontables. Ante este escenario desolador Rambo se compromete ante el jefe del poblado con su lucha de liberación, admitiendo que ahora “ésta es su guerra”. Rambo, Mousa y el niño muyahidín que les sigue se adentran en el campamento soviético para rescatar a Trautman, pero pronto son descubiertos y se ven obligados a abortar la misión. Aun así, causan grandes daños con los explosivos

que el ejército ha proporcionado a Rambo y consiguen escapar, pero Hamid y Rambo resultan heridos por los disparos de los soviéticos. El veterano no se da por vencido y vuelve al campamento, esta vez en solitario, tras curarse la herida de bala cauterizándola con pólvora. Esta vez consigue rescatar a Trautman, junto con otros prisioneros, y huyen con un helicóptero, pero al ser descubiertos y atacados se ven obligados a aterrizar y seguir a pie. En el momento en que están a punto de llegar a la frontera aparece Zaysen, con todo un comando militar detrás, tanques y helicópteros incluidos, pero cuando todo parece perdido entra en escena la caballería de los muyahidines y consiguen entre todos conseguir vencer a los soviéticos. Rambo llega a conseguir un tanque y enfrentarse arduamente al helicóptero de Zaysen. Tras la batalla, Rambo y Trautman se despiden de sus amigos muyahidines y abandonan el país, dando paso a los créditos finales, precedidos por una dedicatoria al pueblo de Afganistán.²⁷

Comentario

La tercera entrega de la saga no está tan ligada a Vietnam como sus precedentes, sino a su contexto histórico más inmediato. Se dio la casualidad de que su estreno coincidía con el inicio de la retirada de tropas soviéticas de Afganistán, tras casi diez años de intervención militar en el país, lo que se convertiría en el *Vietnam de la URSS*, tal como le anticipa en la película Trautman al coronel soviético: “Ya tuvimos nuestro Vietnam, ahora ustedes tienen el suyo“. Por ello, la carga propagandística de la película tiene más que ver con la configuración en la opinión pública de la legitimación de la ayuda norteamericana en Afganistán ante la barbarie que comete el ejército invasor soviético. Una vez tomada la revancha en el sur-este asiático, la confianza en el poderío militar estadounidense se encuentra recuperada y la herida de la derrota en Vietnam cerrada. Solo al inicio de la película se recupera la cuestión de Vietnam, para remarcar que es una página pasada y que el liderazgo militar ha sido recuperado. Así se lo plantea Trautman a Rambo en el diálogo que mantienen para intentar convencer al veterano que colabore con ellos en Afganistán:

- Esta misión es importante John.
- ¿De veras crees que podríamos cambiar algo?
- Si no lo creyera no iría.
- Antes no sirvió de nada.
- Aquello fue antes.

Por las continuas referencias a las barbaridades que cometen los soviéticos en territorio afgano esta película podría homologarse a una pieza de *atrocidad propaganda*.

²⁷ “This film is dedicated to the gallant people of Afghanistan”. *Anexo 1: Imagen 5*

Muchos de sus diálogos y sucesos narrados en la película van ligados a la legitimación de la intervención estadounidense en el conflicto, motivada por causas humanitarias. Se afirma continuamente que los soviéticos están sometiendo a barbaridades a la población afgana, por ejemplo, con el uso de armas químicas y biológicas. La primera vez que Trautman y Griggs intentan convencer a Rambo para su colaboración hablan de “más de dos millones de civiles que han sido aniquilados sistemáticamente por las fuerzas invasoras soviéticas”. Trautman también le recrimina al coronel soviético que están “exterminando a una raza”. De igual modo, Mousa le afirma a Rambo cuando llegan al poblado que “hay minas antipersonas por todas partes”, algunas de ellas tienen forma de juguetes, y así salen de forma clara representadas en la pantalla, junto a niños heridos recibiendo tratamiento médico en el pueblo afgano. También le narra más ejemplos de las atrocidades cometidas por los soviéticos, como que “las mujeres son violadas y a las embarazadas las cortaron con bayonetas y arrojaron a sus hijos al fuego”. No se hace mención a ningún interés geoestratégico, por parte de la URSS o los Estados Unidos, en relación a Afganistán, ni sobre el papel que jugaban sus recursos. Siempre se deja claro que la intervención estadounidense tiene un carácter humanitario. De igual manera, no se explican tampoco los intereses y razones por los cuales los soviéticos iniciaron su intervención en Afganistán, dejando la definición del conflicto a cargo del espectador, aunque con unos bandos claramente identificados y un maniqueísmo notable.

De nuevo la representación del *enemigo* es una simbolización de la propia maldad. Los soviéticos tienen secuestrado a Trautman de nuevo bajo pésimas condiciones y lo someten a continuas torturas. Además vuelven a mantener en todo momento una actitud sádica, tanto por parte del coronel como por sus subalternos. Zaysen queda especialmente representado como un sádico que parece gozar con las torturas a Trautman, o al arrasar con el helicóptero el pueblo afgano, provocando numerosas muertes entre la población, sin tener ningún motivo para hacerlo, más que acabar con Rambo.²⁸

En cambio, los “luchadores de la libertad” afganos, entre ellos los muyahidines, son retratados como héroes. Así se deduce de la música cargada de solemnidad que suena de fondo mientras les dedican honrosas palabras, en las que se remarca su valentía en la batalla y el hecho de no importarle morir por su lucha ni por su Dios, ya que éstos afirman ser “guerreros sagrados”. “Para nosotros es una guerra santa y es un honor morir por nuestro Dios”, le afirma el jefe del poblado a Rambo. Visto en el día

²⁸ Anexo 1: Imagen 6.

de hoy puede llegar a sorprender tal representación sobre el que practica la guerra santa en una superproducción de Hollywood, pero, como en el hecho de su legitimación de financiarles en dinero y armas, se trata de una cuestión de su contexto histórico. Resulta sin duda un gran ejemplo de cómo el cine gestiona la amenaza y la forma en que ésta se articula en torno a los intereses estratégicos del país.

Por otro lado, considero importante remarcar que no se produce una mínima definición clara del pueblo afgano, más allá de representarlos como los “buenos”, siguiendo el esquema maniqueo que es común en toda la saga. Tal como quedan definidos en la película se diluyen las diferencias y singularidades que presentaban los afganos en su lucha contra la invasión soviética. La diversidad étnico-cultural y religiosa es uno de los elementos característicos de la historia de y el pueblo de Afganistán, hecho que la película parece obviar. Además, en la mayor parte del relato tampoco queda bien definida la distinción entre afganos y muyahidines, en la gran mayoría se asumen como sinónimos.

Otro hecho que considero remarcable es la aparente naturalización de los niños soldado que sorprendentemente se desprende del relato. A Hamid, el niño muyahidín, se le retrata como a un héroe.²⁹ Él está en todo momento orgulloso de luchar y Mousa se lo presenta a Rambo diciendo de él, entre risas, que “tiene el aspecto de un niño pero lucha como un hombre”. Como justificación para su participación con los rebeldes muyahidines se subraya que los soviéticos mataron a sus padres. Además colabora con Rambo –aunque éste al principio no lo apruebe– en el rescate de Trautman. De la misma manera, participa a manos del mortero en la batalla final de los muyahidines contra el ejército soviético, con además notables resultados y sobreviviendo a la contienda, desprendiéndose así del relato una cierta justificación de su participación en la guerra. Ni Rambo, quien había forjado una amistad con él, ni Trautman muestran preocupación por el niño muyahidín cuando se despiden de él y lo dejan con los demás, aun sabiendo que seguirá combatiendo junto a ellos hasta que llegue su muerte. Rambo se limita a regalarle el colgante que le dio Co Bao en la película anterior y lo deja en Afganistán junto a sus compañeros muyahidines.

Apenas pasados dos minutos desde el primer fotograma ya encontramos dos significativos casos de *product placement* de *Coca-Cola*, que van más allá de una publicidad encubierta: un camión de reparto lleno de botellas, ocupando medio plano con su correspondiente anuncio y una parada en un mercadillo, que contrasta por su

²⁹ Anexo 1: Imagen 7.

estética con las paradas que la rodean, además de tener más clientela que éstas.³⁰ No lo considero remarcable por el hecho de tratarse de publicidad comercial, práctica que siempre ha existido y que a partir de esa década crecerá de forma exponencial, lo que resulta más significativo es el hecho de tratarse de *Coca-Cola*, que no deja de ser un símbolo de los Estados Unidos, pero aún lo es más que sea en Tailandia y en medio de un mercadillo autóctono, símbolo de la globalización.

Por último, comentar que la tercera película de la trilogía original de Rambo es sin lugar a dudas la más violenta. De hecho las muertes crecen exponencialmente con cada nueva entrega de la saga: según un estudio de la prensa británica, los muertos pasan de 1 en *Acorralado*, a 69 en *Rambo*, más de 100 en *Rambo III* y más de 200 en su cuarta y última parte (González-Fierro, 2008: 110). En esta tercera película, como novedad, las escenas más violentas están protagonizadas por los soviéticos y no por Rambo, donde se hace necesario destacar el ataque al poblado afgano con los dos helicópteros, causando una auténtica barbarie. Por otro lado, en alguna de las muertes de los soviéticos el gusto por la sangre está unido a la espectacularidad, por ejemplo, en grandes explosiones que hacen “volar” el cuerpo en mil pedazos, para el aparente disfrute del espectador.³¹

3.2. *En busca del arca perdida* (Steven Spielberg y George Lucas, 1981)

Resumen

La trama se desarrolla en el año 1936 y nos sitúa directamente en una selva del Perú. Allí, Indiana Jones (Harrison Ford), profesor universitario en Nueva York y arqueólogo aventurero en sus ratos libres, está buscando un ídolo de oro que se conserva en una cueva de dificultoso acceso. En ésta tiene que esquivar sucesivas trampas y es traicionado por sus guías, pero pese a todo consigue salir de ella con el ídolo. Sin embargo, fuera se encuentra con una multitud de indígenas y el arqueólogo René Belloq (Paul Freeman), uno de sus competidores de la arqueología, quien le arrebató el ídolo y manda a los nativos tras Jones para que le den muerte, pero éste consigue llegar hasta el hidroavión y huir de vuelta a los Estados Unidos.

Tras una de sus clases como docente universitario, le visitan dos miembros del servicio de inteligencia del gobierno norteamericano, quienes le informan que Adolf

³⁰ Anexo 1: Imagen 8.

³¹ Anexo 1: Imagen 9.

Hitler está obsesionado con el ocultismo y anda detrás de varios objetos religiosos con equipos desplegados por todo el mundo. Le piden que les ayude a descifrar un mensaje que han interceptado, donde además se menciona a Abner Ravenwood, antiguo profesor de Jones. Al leerlo éste les dice que posiblemente los nazis hayan encontrado el lugar donde se cree que se encuentra el arca de la alianza. Tras mostrar conocimiento sobre el tema y mencionar una posible "llave", pactan la cooperación del arqueólogo en El Cairo, para que se adelante a los nazis e intente encontrar el arca. Viajará primero a Nepal, donde visitará a la hija del profesor mencionado y antigua compañera sentimental del arqueólogo, ahora dueña de una taberna nepalí, Marion Ravenwood (Karen Allen) a quien le pide una pieza que encontró su padre que él cree que es la llave, ésta le miente y le dice que no la tiene, pero tras marcharse Indy se descubre que la lleva colgada como medallón. Acto seguido aparece Toht (Ronald Lacey), agente de la Gestapo que siguió al arqueólogo y viene a robarle el medallón a Marion con ayuda de un séquito de nepalíes. Pero ésta acaba siendo rescatada por Indy, quien vuelve a la taberna y se enfrenta a ellos en un sangriento tiroteo, que también provoca el incendio del bar. Marion se aliará con él y viajarán hasta El Cairo, donde se reunirán con Sallah (John Rhys-Davies), amigo de Indiana, quien además le pone al corriente sobre la excavación de los nazis en la que está trabajando. A las pocas horas, en su primer paseo por El Cairo, Marion e Indiana serán asaltados por unos egipcios, bajo orden de los nazis, e iniciaran otra persecución que se resuelve con el secuestro de Marion. Poco más tarde, Jones se enterará de que su némesis de la arqueología, Belloq, también está detrás del secuestro. Se reúne con él y éste le cuenta que también está trabajando para los nazis, quienes lo han contratado por sus dotes como arqueólogo para que les ayude a hallar el Arca de la alianza.

Jones y Sallah, investigando por su cuenta el medallón, llegan a la conclusión de que los nazis están excavando en el lugar equivocado y van al desierto en busca de más pistas. En una de las cuevas de la excavación encuentran, gracias a la ayuda del medallón, el lugar donde se halla la sala del arca. Además, en una de las tiendas de la excavación a la que Jones entra huyendo de los nazis se topa con Marion amordazada pero, tras besarla, decide dejarla allí con tal de no levantar sospechas. Más tarde, reúne a unos cuantos trabajadores y a escondidas empiezan a excavar un poco más alejados de donde lo hacen los nazis, con lo que descubren la entrada al *Pozo de las almas* y con ella el Arca. *Indy* afronta su pánico a las serpientes, ya que la sala está abarrotada de éstas, y baja para extraer el Arca, pero cuando consiguen subirla son descubiertos por Belloq y los nazis, quienes se quedan con el Arca y dejan encerrados a Jones y a Marion, a la que arrojan también. Sin embargo, *Indy* en seguida

encontrará una forma de escapar, derribando una de las paredes laterales y partirá a caballo tras los alemanes que transportan el Arca hasta El Cairo. Consigue así alcanzar al convoy, robar el camión militar que la carga, deshacerse de todos los nazis y poner el Arca a resguardo en El Cairo. Poco tiempo más tarde, Marion y él partirán en barco con la reliquia rumbo a Inglaterra, aunque a la mañana siguiente serán interceptados en medio del mar por Belloq y los nazis, quienes se llevan de nuevo al Arca y a Marion. No encuentran a Jones, quien se encuentra escondido en una chimenea para más tarde llegar a nado hasta el submarino nazi de donde provenían.

Deciden parar a medio camino en una isla del mar Egeo con tal de abrir el Arca a partir de un ritual. En éstas, Jones les sorprenderá a medio camino hacia la cueva amenazando con destruirla con un lanzacohetes, pero se verá incapaz de hacerlo y acabará detenido. Junto a Marion, observará desde fuera de la cueva el ritual y como los alemanes abren el Arca para no hallar nada dentro. Sin embargo, liberan un poder sobrenatural que acaba con la vida de todos los presentes en la cueva y arrasa con todo a su paso, excepto con los dos protagonistas, que mantienen los ojos cerrados. Una vez en Estados Unidos, Jones acaba enfadándose con los agentes del gobierno que le visitaron al principio, esos “estúpidos burócratas” como él los denomina, debido a que deciden mantener resguardada el Arca en el más absoluto secreto para ser estudiada por unos expertos, sin especificar nada más. La intención de Jones, como en todos los tesoros que encuentra, es que su destino hubiese sido un museo. Sin embargo, en los últimos planos de la película se muestra como el Arca está siendo custodiada en una caja de madera y almacenada en un enorme almacén, con miles de cajas más a su alrededor, quedando allí en el olvido.

Comentario

La película de Steven Spielberg y George Lucas es ante todo un homenaje al cine de *serie B* de aventuras de los años treinta. Y como éste, es también pura diversión y entretenimiento; escapismo y cine de evasión, que traslada al espectador al fantástico mundo recreado en la pantalla, muy diferente al suyo,³² plagado de lugares exóticos y aventuras extraordinarias. La trama de esta película, como resulta propio del cine de evasión, muestra una notable simplicidad, de la misma forma que en lo que implica al desarrollo de sus personajes, que resulta casi inexistente, solo Marion tiene un notable cambio en su personalidad, donde cada vez irá asumiendo un rol más secundario y

³² En la apariencia, puesto que de no ser así no sería tan fácil el reconocimiento por parte del espectador de las construcciones sociales ni identificación posible con éstas. Este hecho implicaría un éxito comercial más reducido que el que ha representado *En busca del arca perdida*.

sumiso a Jones. El éxito que ostentó en taquilla tuvo mucho que ver con este puro entretenimiento que ofrecían los efectos especiales, una particular combinación de intriga, humor y escenas de acción, aventuras de todo tipo y una banda sonora compuesta íntegramente por John Williams que las enaltece por momentos.

Como el crítico Robin Wood explica, basándose en las críticas de Andrew Britton a lo que éste denominó en su día “entretenimiento reaganista”, la película invita a ser vista con la mirada infantil de un niño. En este sentido, no es que sea una película dirigida de forma exclusiva a un público infantil o juvenil, pero convierte al espectador en un “adulto infantilizado, un adulto al que le gustaría ser un niño”. El niño se pierde y se evade en la fantasía, aceptando plenamente la ilusión, el adulto infantilizado lo hace y no lo hace de forma simultánea, pero lo más significativo es que este proceso de reconstrucción del espectador como un adulto infantilizado implica también la reactivación de una serie de valores y estructuras que el adulto hacía tiempo que repudió (Wood, 2003: 145-146). Solo asumiendo este papel de espectador infantilizado pueden salvarse las inconsistencias en el guion y los hechos narrados en la película, en la que los protagonistas se suelen salvar *in extremis* y en la mayoría de ocasiones de casualidad.

Es por ello que la película también dispone de un tono paródico que invita a no tomársela en serio, a aceptar que se trata de puro entretenimiento sin más, pero no por este motivo queda exenta de ideología. Algunos autores remarcan el elemento paródico de la película, así como esa combinación de géneros en forma de pastiche, como algo propio de la ideología posmoderna (Deleyto, 2003: 87). Tampoco el hecho de que transcurra en otro contexto histórico quita que su ideología sea concurrente con los postulados del conservadurismo de Reagan. Pero la película y su ritmo narrativo invitan a que el espectador no reflexione, que se deje llevar por la superficie y el entretenimiento sin cuestionar el trasfondo, ni así tampoco su ideología, de ahí también su éxito como vehículo discursivo ideológico.

Del relato se desprende una cierta ideología imperialista, donde queda de forma clara escenificada la superioridad del hombre blanco.³³ Resulta curioso que a lo largo de la película –algo que también ocurre en las siguientes– se repita el mismo esquema en el que los antagonistas del film hacen uso del *salvaje colonizado* para dar caza a Jones. Éste es además en todo momento amenazante. Los dos guías que el arqueólogo contrata en Perú para encontrar el ídolo de oro al principio no tardan en traicionarle y, acto seguido, los indígenas le persiguen en masa para matarlo al salir de la cueva, por

³³ Anexo 1: Imagen 10.

orden de Belloq. En Nepal, el oficial de la Gestapo Toht también aparece con varios nepalíes tras Marion y en la primera persecución por las calles de El Cairo, otro oficial nazi ordenará a un séquito de egipcios a que vayan a por los protagonistas.

Otro punto a destacar ligado a esta cosmovisión imperialista que merece mención aparte ocurre en esta última persecución por El Cairo: Indiana se ve envuelto en un duelo, al surgir de entre la multitud un guerrero con una gran cimitarra que le desafía; formándose también un corro alrededor. Indy, con un gesto que muestra aburrimiento e indiferencia, saca la pistola para acabar con él y poner fin al duelo, sin mirar a su contrincante.³⁴ Escena que resulta cómica para el espectador, en parte por la crítica paródica al género que representa y a su factor sorpresa al romper con los convencionalismos. Pero esto no quita que, como en gran parte del relato, se busca la comicidad en el colonizado, la cual está basada en una superioridad tecnológica, militar y cultural. Por su parte, Jones también se sirve de un grupo de egipcios en su personal excavación al lado de la de los nazis, donde él da la primera palada, pero tras el fundido a negro y con el sol poniéndose, son los trabajadores los únicos que excavan mientras Jones se coloca su sombrero y se pasea mirando al horizonte, manteniendo la misma postura tras otro cambio de plano ya bien entrada la noche, hasta que le avisan que han encontrado la entrada a la cueva del Arca.

Aquéllos que colaboran con los antagonistas, los distintos séquitos de los que se sirve el hombre blanco para capturar a Jones en cada una de las localizaciones que visita, también muestran una actitud infantilizada. Su representación está plagada de estereotipos y siempre obedecen las órdenes del hombre occidental, ya sea francés, norteamericano o alemán, de forma servil, incluso uno de los árabes hace el saludo fascista. Y este hecho no se limita a *En busca del arca perdida*, también es un esquema común que se repite en a lo largo de la saga. Estos *salvajes*, a diferencia del *buen salvaje* que representa Sallah, no tienen participación en el guion, como tampoco muestran tener una cultura desarrollada; en cambio Sallah sí, quien se comunica en inglés con Indiana. Pero también en el caso de Sallah se muestra al final una actitud infantilizada, tras despedirse de los protagonistas y recibir un beso de Marion, mostrando una alegría y satisfacción de forma tan exagerada –poniéndose a cantar por los muelles– que resulta también cómica.

Por otro lado, las prácticas del aventurero aluden al saqueo de la historia y patrimonio cultural y arqueológico de los pueblos que explora, los cuales quedan reducidos a pasajes exóticos, donde el *salvaje* resulta casi siempre amenazante. Tal es el caso,

³⁴ Anexo 1: Imagen 11.

por ejemplo, del ídolo de oro, pieza que para los indígenas es una figura sagrada, como demuestran al arrodillarse ante él al verlo. Indiana lo extrae del yacimiento arqueológico en el que se encuentra, que acaba siendo destruido, para ofrecérselo a algún museo de una ciudad occidental, como todos los tesoros que recoge. No se cuestiona esta expropiación cultural por parte del norteamericano, igual que a nadie parece importarle el derrumbe del templo de turno tras el paso del arqueólogo, algo habitual en sus pillajes, donde vale más la pieza única que persigue que su contexto y lugar en el que se encuentra.

También considero remarcable el retorno a los valores tradicionales y religiosos, con tal de ligarlos a su vez con la política. Tal es el caso del *Arca de la Alianza*, reliquia sagrada que en el relato está considerada como el arma definitiva, con lo que se hace necesario cuanto antes traerla al bando norteamericano antes de que Hitler se haga con ella. El arqueólogo francés Belloq también le afirma a Jones que quiere el arca en su poder porque la considera un “transmisor, una radio para hablar con Dios”. Más tarde el Arca ya dará cuenta de su divinidad al materializar un poder extraordinario, incluso se abren los cielos tras el ritual en la isla del mar Egeo, en un claro simbolismo religioso. Tampoco la religiosidad es un hecho que se limite a esta película, vuelve a ser algo común en la saga, un ejemplo es la búsqueda del santo grial en *Indiana Jones y la última cruzada* (Spielberg, 1989).

Otro de los puntos ideológicos de la película coincidentes con la derecha conservadora de Reagan es el nuevo papel que asumirá la mujer, en un retorno a los valores del patriarcado y de la familia tradicional y el papel de la mujer en ésta. Aunque Marion se presente al principio del film como una mujer independiente, dueña de su propio bar en Nepal, y con un fuerte carácter, con el desarrollo de la película irá adquiriendo un papel cada vez más secundario y, en base a unos valores más tradicionales, una función más sumisa a Jones. El arquetipo de la *damisela en apuros* se repite con Marion en varias escenas de la película, en las que el apuesto héroe la rescata del peligro una y otra vez, siendo ésta la principal función de Marion en la película, ser rescatada por el hombre. Como en el caso de su secuestro nada más aterrizar en El Cairo, o posteriormente al liberarla en sucesivas ocasiones de las manos de Belloq y los nazis. Además, en una de éstas, cuando Jones la encuentra de casualidad en una de las tiendas montadas en la excavación del desierto, decide dejarla allí para no poner en peligro la búsqueda del Arca, sobreponiendo el interés nacional por encima de sus derechos como mujer y como persona, aun sabiendo que seguramente sería torturada por los nazis.

En cuanto a éstos, cabe destacar que no se produce una definición clara del nacional-socialismo más allá de tratarse de los “malos” de la película, siendo escenificados de forma que quede bien definida esa maldad “natural” en ellos. El hilo musical también cambia cuando salen en la pantalla dando constancia de su tenebrosidad. Sobre sus intenciones se dice que quieren hacerse con el arca, con tal de usarla para fines bélicos y por una obsesión de Hitler con el ocultismo, pero nada más. Hay también escenas que rinden cuenta de esta maldad, tal es el caso del gusto macabro que aparenta mostrar el oficial de la Gestapo, Toht, al pretender torturar a Marion con un hierro candente para robarle el medallón en Nepal. También se hace referencia al maltrato que hacen sobre los trabajadores de la excavación, “es como si hubiesen vuelto los faraones”, le cuenta Sallah a Indy cuando lo recibe en Egipto. Y poco más tarde se confirman las palabras de Sallah, con las imágenes de los trabajadores en la excavación en condiciones muy precarias, casi en régimen de esclavitud. Por otro lado, esta falta de definición en el nacional-socialismo permite identificarlo con otros regímenes totalitarios, en concreto con la URSS, más si se tiene en cuenta que la trama gira en torno a la pugna entre estos dos países por hacerse con el Arca, traslación de la carrera armamentística nuclear y el discurso de Reagan del imperio del *mal*.

En contraste, la superioridad moral de Indiana Jones –y por extensión de los Estados Unidos– se escenifica de forma clara. Éste resulta un héroe carismático con el que se logra identificar el espectador. Sin llegar a ser un superhéroe, comparte alguno de los rasgos del arquetipo clásico de estos héroes de cómics o cine: por ejemplo en su doble vida, como docente universitario y aventurero en sus ratos libres, donde el látigo y su característico Fedora marrón sirven de traje para su *álter ego*. Pero Jones es también un arquetipo de héroe que no duda a la hora de usar la pistola, y es muy eficaz con ella, siendo múltiples las bajas que causa a lo largo de la película de entre todos sus perseguidores. Provoca también una multitud de accidentes y muertes al robar el Arca del convoy militar que la transporta hasta El Cairo, participando de la violencia presente en buena parte de la película, que en ocasiones tiene un *plus*, denota también un cierto gusto por la sangre, cuyo cénit se produce al final. Aquí, cuando los alemanes abren el Arca y desatan el poder que acaba con sus vidas, se lleva a cabo de una forma excesivamente violenta: caras que se derriten, cabezas explotando a cámara lenta, etc.³⁵ Además, las escenas violentas serán más frecuentes en la segunda entrega de la saga (*Indiana Jones y el Templo maldito*, 1984). Y sorprende la violencia explícita que contiene la película, sobre todo al ser algo que

³⁵ Anexo 1: Imagen 12.

contrasta con el infantilismo propio de ésta. Por otro lado, no hay referencias sexuales, ni ningún desnudo. En el barco que les lleva hasta Inglaterra, Marion se arregla con un sugerente camisón, coquetean mientras le cura las heridas que le ha causado la aventura y se besan, pero para entonces *Indy* ya se ha quedado dormido.

Como hija de su tiempo que es, también da muestras de la ansiedad nuclear que se respiraba en el ambiente a finales de la Guerra Fría, con ese enorme y desconocido poder sobrenatural que aparenta tener el arca, esa reliquia que se debate en pugna desde el inicio de la película entre los Estados Unidos, representados en Indiana Jones, y el régimen nacional-socialista:

“Empiezo a comprender el interés de Hitler en esto, la biblia dice que el arca *destruye montañas y arrasa regiones enteras*. El ejército que lleve el arca consigo es invencible”.

Con estas palabras se pondrá fin al diálogo entre los agentes del gobierno y Jones cuando descubren que los nazis van tras el arca de la alianza y deciden participar en la carrera por el hallazgo de la reliquia y su posesión. Esta pugna por el arca puede ser vista como una traslación de la carrera armamentística defendida por el Gobierno norteamericano en aquel momento; cuestión más importante por aquel entonces que el derecho de las mujeres –tal como demuestra Indiana dejando a Marion con los nazis con tal de no poner en peligro la misión de llegar hasta el Arca, reflejo del sistema de prioridades– (Deleyto, 2003: 94). Además, cuando abren ésta en el ritual desatan un poder sobrenatural que arrasa con todo a su paso, incluido todos los presentes en la cueva que encuentran una muerte horrible. Lo último que sale del Arca es una enorme lengua de fuego que se eleva hasta los cielos y provoca que éste se rasgue, creando una escena que evoca a una nube de hongo de una explosión nuclear.³⁶ Al final descubrimos que el arca queda custodiada en un lugar indefinido, entre miles de objetos más, dando a entender también el miedo por usarla, pero sobre todo la superioridad moral de los Estados Unidos para custodiar el arma definitiva.³⁷

3.3. Rocky IV (Sylvester Stallone, 1985)

Sinopsis

Robert “Rocky” Balboa (Sylvester Stallone), campeón de los pesos pesados de boxeo, disfruta en su mansión de su vida en familia tras tomar la decisión de colgar los guantes por un tiempo. Así da inicio la película, celebrando el cumpleaños de Paulie

³⁶ Anexo 1: Imagen 13.

³⁷ Anexo 1: Imagen 14.

(Burt Young), su cuñado, junto a su esposa Adrianna (Talia Rose Coppola) y su hijo Robert Jr. (Rocky Krakoff). Pero la tranquilidad de la familia se verá interrumpida a raíz de la aparición del boxeador soviético Iván Drago (Dolph Lundgren), quien ha cosechado grandes éxitos en el mundo del boxeo amateur y viene a los Estados Unidos a demostrar sus dotes como boxeador imbatible de los pesos pesados, pretendiendo dar el salto al boxeo profesional. No viene solo, sino acompañado de su mujer Ludmilla (Brigitte Nielsen), también deportista soviética y medallista olímpica, sus entrenadores y toda una comitiva que les sigue. Su intención es realizar un combate de exhibición contra el campeón norteamericano Rocky Balboa, y a su vez, se dedican a dar muestras a la prensa de las dotes que posee Drago, como su extraordinaria fuerza que supera con creces lo visto hasta ahora. Al ver a Iván Drago por televisión, Apollo Creed³⁸ (Carl Weathers) decide poner fin a su retiro, tras cinco años, del boxeo profesional y dar respuesta al desafío de los soviéticos. Así va a contárselo a Rocky y su familia, quienes en un principio se oponen al considerar que no está lo suficientemente preparado como para hacer frente al soviético. Pese a ello, el orgullo y patriotismo de Creed le hacen seguir con su decisión. Se convoca así una rueda de prensa para anunciar el combate entre Apollo e Iván Drago, de la que se desprende que hay algo más en juego que una exhibición de boxeo, así como el alto nivel de tensión que hay en el ambiente.

Llega el día del combate, que se celebra en el glamuroso hotel-casino MGM Grand de Las Vegas. Rocky, antes del combate, le recuerda a Apollo que no lleve sus fuerzas al límite, ya que hace cinco años que se encuentra retirado y Drago es un rival muy fuerte, incluso le llega a reconocer que él lo aplazaría unas semanas. Pero el orgullo de Creed le lleva a desestimar los consejos de su amigo, vuelve a remarcar que esto supone algo más que un combate de exhibición de boxeo al reprocharle a Rocky que se trata de “nosotros contra ellos”. Sin embargo, desde la presentación queda claro que ante todo es un espectáculo, puro *show*. El despliegue de luces, la cantidad de piezas de decoración, música y demás medios es el máximo, todo gira en torno a la espectacularidad. James Brown interpreta en vivo *Living in America* para el disfrute de todo el público, con la excepción de Drago y los demás soviéticos. Apollo también participa en el *show* con su entrada al cuadrilátero, descendiendo del cielo entre humo y luces disfrazado de Tío Sam. Los comentaristas vuelven a referirse a la contienda como algo que trasciende un combate de exhibición, ya que se trata de “la primera vez

³⁸ Quien fuera campeón del mundo de los pesos pesados hasta que Rocky le arrebató el cinturón. Apollo defendió el título por la mínima en la primera película (Rocky, 1976) y cayó derrotado ante el púgil italoamericano en la siguiente (Rocky II, 1979). A partir de entonces se retirará del boxeo, aunque forjará una fuerte amistad con su antiguo rival.

que el oeste lucha contra el este”. La actitud de Drago es en todo momento seria, ante un público que le es hostil y el comportamiento vanidoso de Apollo. Empieza el primer asalto, con Apollo propinando directos a Drago, a los que éste muestra indiferencia. Un grito de su entrenador parece activar en Drago la ofensiva, de repente pasa al ataque y arrincona con duros golpes a Apollo, el cual no puede reaccionar y se limita a recibir golpe tras golpe, hasta que es salvado por la campana que pone fin al primer asalto. Apollo se halla en su rincón, mareado y mostrando estar muy por debajo del nivel de su rival, pero su orgullo le impide abandonar, pese a las demandas de Rocky. Apollo le hace prometer que no parará la contienda “pase lo que pase”. El segundo asalto vuelve a estar dominado con creces por el soviético, que continua golpeando muy duramente a Creed. Rocky observa con preocupación la paliza que está recibiendo, resistiéndose a tirar la toalla pese a las exigencias del entrenador de Creed, hasta que un potente gancho del soviético golpea a Creed, que cae sobre el cuadrilátero gravemente herido. Iván Drago se proclama ganador del combate mientras rige el caos sobre la pista, con Rocky y los entrenadores intentando reanimar a Apollo, los gritos histéricos de su mujer y el demás desconcierto que rodea al cuadrilátero. Drago sigue mostrando indiferencia, advierte que “pronto caerá el auténtico campeón” y le dice con frialdad a Rocky que el Apollo que sujeta en sus brazos está muerto.

La acción narrativa se traslada al funeral de Creed, donde se observa a Rocky desolado por la muerte de su amigo. Éste está decidido a tomarse la revancha, pero antes renuncia al título de campeón mundial de los pesos pesados, que no estará en juego en el combate contra Drago. También deja constancia que no ganará nada de dinero por el combate y que éste será el día de Navidad en Rusia, esto último por exigencias de los soviéticos. Pese a las continuas demandas de su esposa para que no siga adelante con ello, Rocky decide viajar a la Unión Soviética para entrenarse allí. Se traslada con su cuñado Paulie y Duke (Tony Burton), el que fuera entrenador de Apollo. Nada más aterrizar son recibidos por un coche del gobierno y, sin especificar el lugar, son llevados a una cabaña situada en un paisaje helado e inhóspito, se puede suponer que siberiano. Es un hogar rudimentario, sin apenas equipamiento ni medios para el entrenamiento de Rocky, quien empieza a entrenar en solitario, corriendo por los fríos campos siberianos, transportando troncos o levantando piedras. Esta forma de entrenamiento contrasta con las imágenes que aparecen del soviético, que lo hace bajo la atenta mirada y supervisión de múltiples entrenadores y científicos, en un local tecnológicamente muy avanzado. Así transcurren los días, cada uno bajo su duro y distinto entrenamiento, hasta que llega el 25 de diciembre.

El lugar donde se celebra el combate contrasta de forma drástica con el anterior en Las Vegas. Lo que en Estados Unidos se consideró un auténtico *show* es ahora una cuestión de crucial importancia, con Gorbachov y miembros del Politburó ocupando el palco de forma solemne. El público también es completamente hostil a Rocky, que llega entre fuertes abucheos al cuadrilátero. Tras sonar el himno soviético empieza el combate, donde de nuevo Iván Drago muestra una clara superioridad, golpeando duramente a Rocky, pero éste aguanta estoicamente cada uno de los duros golpes del *Toro Siberiano*. Van pasando los asaltos y Rocky sigue recibiendo los fuertes directos del soviético, hasta que logra devolverle un gancho que le hace sangrar. La situación se revierte con el transcurso del combate, con Rocky ahora también contraatacando, incluso parte del público ha pasado a animarle por las dotes de resistencia que demuestra y conseguir desafiar al gigante soviético que se suponía invencible. En el último asalto los dos ya están muy castigados físicamente, pero acaba siendo Rocky quien logra propinar una serie de fuertes golpes que terminan causando el noqueo del soviético, consiguiendo así la victoria y la fuerte ovación por unanimidad del público asistente. Tras proclamarse campeón, con la bandera norteamericana al hombro, Rocky pronuncia un discurso con el que llama al cambio y el fin de las hostilidades y consigue otra fuerte ovación del público, incluso que Gorbachov se levante para aplaudir las palabras del norteamericano. Con estos aplausos y los soviéticos abrazando y levantando a Rocky y la bandera norteamericana se da paso a los créditos finales.³⁹

Comentario

La cuarta –y más taquillera– entrega de la saga de *Rocky* puede ser calificada como la más propagandística de todas las películas del boxeador ficticio más conocido en el mundo, especialmente si tenemos en cuenta la fecha de su estreno con su contexto histórico, en los últimos años de la Guerra Fría. A parte de suponer un resurgimiento de la amenaza soviética, en *Rocky IV* el fin de las hostilidades se produce antes, tras vencer Rocky al boxeador producto de la planificación soviética en territorio moscovita. Por otro lado, en esta cuarta parte se abandona definitivamente el drama que caracterizó a *Rocky* (1976), y como en su inmediata predecesora, el entretenimiento le gana la contienda al dramatismo. En *Rocky IV* se le da prioridad a la estética y la espectacularidad. Los combates tienen así un ritmo frenético y el espectáculo rebosa por momentos, como en la presentación de Apollo o en los entrenamientos de Rocky y Drago, donde se impone el espectáculo audiovisual, con la música de DiCola acompañando las imágenes. La presentación de Creed en su combate contra el ruso,

³⁹ Anexo 1: Imagen 15.

con la actuación de James Brown interpretando *Living in America*, es una de las muchas escenas presentes en la película que adoptan la estética de un videoclip. De hecho podrían considerarse estos casi tres minutos, desde que se eleva el cuadrilátero con un atónito Drago hasta que James Brown pone fin a su interpretación, como un auténtico videoclip, más si se tiene en cuenta que la canción *Living in America* fue realizada con motivo de la película. Quisiera destacar esta estética propia de videoclip, elemento característico de esta etapa de Hollywood que también en la estética contrasta con la seriedad de la década anterior. Los 80' suponen el auge del cine entretenimiento, en la que la aparición del canal *MTV* dispuso de una notable influencia en la estética del cine (Cousins, 2005: 397-398). Y que en esta película vuelve a aparecer de forma notable, ya sea en sus respectivos entrenamientos, en los combates de exhibición o al pasearse Rocky con su *Lamborghini* tras la muerte de Creed, meditando lo que hacer y viniéndole a la cabeza todo tipo de recuerdos con su amigo, en un formato también de videoclip.

Nada más empezar el relato éste ya muestra la materialización del sueño americano que el sistema capitalista y la tierra de oportunidades ofrece, con el boxeador italoamericano, antes de clase baja, disfrutando ahora de su vida de lujos. Rocky Balboa, quien en su día fuese un matón de un prestamista y aficionado al boxeo amateur, consigue dar el salto al boxeo profesional al disputarle el título de campeón de los pesos pesados a Apollo, para así sustituir a su rival lesionado (*Rocky*, 1976); le arrebatará el título en el combate de revancha (*Rocky II*, 1979) y conseguirá mantenerlo hasta diez veces (*Rocky III*, 1982), adquiriendo gran fama y convirtiéndose en un padre de familia millonario, ahora retirado. Los primeros minutos del film, hasta que reaparece la amenaza soviética, son escenas en las que vemos a Rocky y su familia gozar de la mansión en la que viven, así como de los regalos que el padre compra, como el peculiar robot que le regala a su cuñado o los deportivos que tiene aparcados en la puerta de casa, encarnando los valores del consumismo.⁴⁰

Pero a los pocos minutos vuelve a resurgir la amenaza soviética, en este caso como “invasión” en el campo del boxeo profesional, tal como lo anuncia un cartel del noticiario: “Russians invade U.S. sports”.⁴¹ Drago supone una amenaza externa que viene a trastocar la tranquilidad de la que disfrutaban los protagonistas, aunque por extensión se percibe como una amenaza para la sociedad norteamericana. Por lo menos así lo hace constar Apollo, cuyo orgullo personal, pero también su patriotismo, le llevan a enfrentarse a Drago, quien llega a Estados Unidos también como condición

⁴⁰ Anexo 1: Imagen 16.

⁴¹ Anexo 1: Imagen 17.

de embajador soviético. En este punto cabe apuntar que la película tampoco está exenta de crítica hacia la burocracia, ya que el presentador de las noticias que anuncia la entrada de la Unión Soviética en el boxeo profesional lo hace remarcando el papel que ha tenido la burocracia en el impedimento de que esto ocurra.⁴²

Apollo Creed en la rueda de prensa tras anunciarse su combate contra Drago, utiliza expresiones que dan muestra de que se trata de una contienda que trasciende la exhibición entre dos púgiles de los pesos pesados. Al ser preguntado por los motivos que le llevan a responder al desafío de Drago, Creed responde que lo hace por su “sentido de responsabilidad”, con tal de enseñarle a boxear “al estilo americano”. Continúa afirmando que “solo quiere enseñar al mundo que en Rusia no están los mejores atletas”. Aunque no se puede afirmar que Apollo únicamente está movido por su patriotismo, Apollo ve en el combate una gran oportunidad para recuperar la fama perdida. En todo momento Creed muestra aires de superioridad, con una actitud provocativa, lo que hace que la tensión vaya creciendo a lo largo de la rueda de prensa. Por su parte, Drago no responde a las preguntas de los periodistas, su mujer y entrenadores hablan por él, como ocurre en casi toda la película. Éstos dejan constancia de que su intención era celebrar el combate de exhibición contra Rocky y no Apollo, al que consideran “acabado”, hecho que supone un duro golpe más a su orgullo y que aún suba más el nivel de tensión en la rueda de prensa, la cual se acaba antes de tiempo en el momento en que Apollo y Drago casi llegan a las manos.

En el combate de Apollo contra Drago, el soviético se limita a recibir sin inmutarse los golpes que le va propinando el norteamericano hasta que suena la voz de su entrenador, que con el simple grito de “Drago”, éste empieza a golpear a Apollo. No muestra más iniciativa que la que le viene de sus entrenadores o su mujer, como queriendo remarcar que es un producto de la burocracia y planificación soviética. Además solo cambia su cara de inexpresividad en los momentos en que está combatiendo. En el cuadrilátero, cuando pasa a la ofensiva contra Apollo, su actitud es de rabia sin control. El soviético sigue golpeando duramente a un Apollo tendido sobre las cuerdas sin capacidad de reacción una vez ya ha sonado la campana que pone fin al primer ring, mostrando así su mezquindad y sus ganas de hacer verdadero daño al norteamericano. En la representación del otro lo que más destaca es la frialdad. Se quiere dejar constancia de la maldad propia de Drago, En este sentido, Apollo Creed también tenía una fotografía del soviético caricaturizada por él como si de un demonio

⁴² “Hoy puede marcarse un gran hito en la historia deportiva. Después de superar años de burocracia, Rusia va a entrar de lleno por fin en combate, de boxeo por supuesto”.

se tratara.⁴³ De hecho, Drago no se inmuta tras provocar la muerte de Apollo, parece buscarla a propósito y jactarse de ello al conseguirlo. La expresividad de la mujer de Drago pasa a ser de satisfacción, incluso se podría decir que alegría, cuando el soviético noquea a Creed con el fuerte gancho que le provocará la muerte, en un plano que contrasta con todos los demás que aparecen mostrando preocupación. El otro soviético que aparece en pantalla, el entrenador de Drago, también deja entrever una media sonrisa, siendo los únicos que parecen disfrutar con la tragedia en la que ha derivado la exhibición de boxeo. Cabe destacar también la representación que se hace de los periodistas, casi en todo momento como un obstáculo para los protagonistas y el desarrollo de la acción. Por ejemplo, como pueda ser tras el noqueo de Apollo, ocupando el cuadrilátero sin dejar espacio para intentar recuperar la consciencia del boxeador. También suelen aparecer persiguiendo y atormentando a preguntas a Rocky o a su mujer Adrianna, de forma muy insistente y generando un caos en la pantalla cada vez que lo hacen.

En cuanto a su mujer, Rocky trata temas de más profundidad con su amigo Apollo que no con Adrianna, a la que siempre llama con el diminutivo masculino de Adrian, siendo el único que lo hace de todos los personajes. Tampoco accede a las peticiones de su mujer, quien entre lágrimas le suplica que no vaya a Moscú a boxear contra Drago. En su despedida, Rocky le dedica largo tiempo a su hijo, pero nada a Adrianna –por lo menos no en la pantalla–, solo una mirada hacia ella, que lo observa con gestos de preocupación desde la ventana de su dormitorio, antes de subir al taxi que le lleva al aeropuerto.⁴⁴ No viaja con ella a la URSS, sino con Paulie y Duke, ella decide viajar sola más tarde para reunirse con él antes del combate. Es importante remarcar que en la primera película, cuando la conoció, Adrian trabajaba en una tienda de mascotas y ya mostraba una cierta actitud sumisa, pero tras casarse con Rocky acaba por cerrar la tienda y adopta una función de ama de casa.

Desde que Rocky, Paulie y Duke llegan a la Unión Soviética en todo momento se remarca el control sometido por el gobierno totalitario, tanto hacia su población como a los protagonistas. Viajan en un avión soviético, para ser recibidos al aterrizar por un coche oficial del gobierno que les lleva hasta la cabaña donde residirán. Además se les asignan unos “acompañantes oficiales”, que convivirán en la cabaña con ellos y seguirán a Rocky allá donde vaya, incluso en sus entrenamientos, cuando sale a correr y ellos le siguen vigilando desde el coche en todo momento.

⁴³ Anexo 1: Imagen 18.

⁴⁴ Anexo 1: Imagen 19.

También se hace necesario remarcar la diferencia entre los dos entrenamientos: Rocky entrenándose casi de forma solitaria frente al entrenamiento planificado de Drago. La única ayuda que recibe Rocky de sus compañeros es la de hacer de lastre para cargar con ellos. Las imágenes del italoamericano corriendo por los fríos paisajes siberianos, atravesando los ríos helados y escalando montañas se contraponen con el entrenamiento planificado soviético.⁴⁵ Iván Drago dispone de todo un grupo detrás dándole soporte e investigando sus movimientos y entrenamientos, tiene maquinaria y tecnología de todo tipo e incluso se destaca el uso de anabolizantes.⁴⁶ El entrenador soviético afirma que Drago “es el atleta más perfectamente entrenado que ha existido jamás”, remarcando que es producto de la planificación soviética. En cambio, Rocky se ha hecho a sí mismo. En este punto, el individualismo vuelve a vencer a la planificación organizada. Y por otra parte, la introducción del doping sirve para dejar constancia una vez más de la mezquindad de los soviéticos, retratar así al enemigo político y a la vez dejar claro que si la URSS ha podido superar a los Estados Unidos en un aspecto, en este caso el del boxeo, no ha sido jugando limpio. En este punto también quedan representados como mentirosos, ya que los entrenadores niegan desde el principio cualquier irregularidad en el entrenamiento de Drago, hacen referencia a métodos naturales.

La comparación de los dos combates, en cuanto a la forma de exhibición, invita a pensar en lo que ofrecen el mundo libre y el totalitarismo soviético. En la presentación de la contienda en Las Vegas prima la espectacularidad: la gran sala donde se celebra el combate luce majestuosamente, el acomodado público –casi en su totalidad de clase media-alta– observa expectante como se apagan las luces y empieza a sonar la música de James Brown mientras se despliegan las bailarinas y se eleva desde el piso inferior el cuadrilátero, con un Iván Drago que observa atónito el espectáculo que le rodea. En cuanto al combate celebrado en la capital soviética, la espectacularidad se ve sustituida por la frialdad. En Las Vegas lo que primaba era el goce, en Moscú, las luces, animadoras y ostentosos decorados se sustituyen por grandes estampados de Lenin, Marx y demás iconografía comunista, en un ambiente marcadamente más oscuro, donde la sobriedad y la importancia política de la contienda sustituye al show.⁴⁷ De la misma manera, en la escenificación del estadio moscovita se quiere remarcar la homogeneidad del pueblo ruso, por ejemplo en su forma de vestir, incluso gran parte del público asiste con uniforme militar. Las clases populares abarrotan el estadio, siendo un público que contrasta con los acomodados asistentes al hotel-

⁴⁵ Véase *Bibliografía, enlaces web: Rocky vs Ivan Drago*.

⁴⁶ *Anexo 1: Imagen 20*.

⁴⁷ *Anexo 1: Imagen 21*.

casino MGM de Las Vegas. El público estadounidense es completamente hostil a la figura de Drago, tanto desde antes a que se inicie el combate y especialmente tras él. El público soviético muestra de la misma forma una fortísima hostilidad hacia Rocky antes del combate celebrado en Moscú, pero tras éste acaban alabando al norteamericano de forma mucho más enérgica que a su campeón. El discurso final de Rocky solo hace crecer aún más la ovación del público soviético:

“He venido aquí esta noche y no sabía que ocurriría. He visto a mucha gente que me odiaba y no sabía que pensar sobre eso, pero supongo que vosotros tampoco me gustabais. Pero durante el combate he visto muchos cambios, lo que sentíais por mí y lo que yo sentía por vosotros. Aquí había dos hombres matándose el uno al otro, pero dos es mejor que veinte millones. Lo que intento decir es que si yo puedo cambiar y vosotros también... ¡todos pueden cambiar!”

El público queda rendido ante Rocky y su posterior discurso, aplaudido enérgicamente sin que quede representada ninguna voz crítica. Queda así claramente representada la alienación del pueblo ruso y la facilidad con lo que éstos son manipulados, en lo que dura un combate de boxeo. Incluso Gorbachov se levanta para aplaudir a la actuación y posteriores palabras del boxeador norteamericano.⁴⁸ Se deja constancia de que el aparente cambio que se supone en el bloque soviético se produce a raíz de la actuación y subsiguientes palabras de Rocky –que tampoco son nada del otro mundo, todo sea dicho–. De esta manera, se pone término a la Guerra Fría en la pantalla, pocos años antes de su final real, promovido y conseguido por los Estados Unidos, en concreto por Rocky, quien consigue entrar en razón a Gorbachov y al pueblo soviético para que abracen el mundo libre.

3.4. *El retorno del Jedi* (Richard Marquand y George Lucas, 1983)

Resumen

Tras lo ocurrido en *El Imperio contraataca* (1980) Luke Skywalker (Mark Hamill) regresa junto a sus compañeros al planeta Tatooine para rescatar a su amigo y camarada rebelde Han Solo (Harrison Ford), quien se encuentra criogenizado en manos del señor del crimen Jabba el Hutt, por deudas que tenía con él de su antiguo trabajo como contrabandista. Por su parte, el Imperio Galáctico⁴⁹ está construyendo

⁴⁸ *Anexo 1: Imagen 22.*

⁴⁹ Régimen autoritario que sustituye a la República Galáctica a partir del golpe del que fuera senador, ahora Emperador, Palpatine.

una segunda y más poderosa Estrella de la Muerte y la Alianza Rebelde⁵⁰ sigue avanzando posiciones en su guerra contra el Imperio. Leia Organa (Carrie Fisher) consigue infiltrarse en el Palacio de Jabba y liberar a su amante de la carbonita, pero son descubiertos y nuevamente capturados, convirtiéndose Leia en la esclava de Jabba. Tras otro nuevo intento de rescate, esta vez por Luke, Jabba decide la ejecución de éste, Han Solo y Chewbacca en medio del desierto. Pero cuando todo parece perdido, en el lugar de la ejecución Luke saca provecho de sus nuevas dotes de Jedi y consigue hacerse con su sable láser para liberarse él y a sus compañeros del dominio de Jabba.

Luke vuelve entonces con su maestro Yoda para continuar con el entrenamiento para convertirse en Jedi, pero éste se encuentra en su lecho de muerte. Le confiesa que ya sabe todo lo necesario y que lo único que le queda para convertirse en caballero Jedi es enfrentarse a Darth Vader (David Prowse), que le confirma que es su padre. Antes de soltar su último aliento también confiesa que “hay otro Skywalker”. Poco más tarde el espíritu de Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness), muerto a manos de Vader (*La guerra de las galaxias*, 1977) se le aparece a Luke para confirmarle que Anakin Skywalker, su padre, estuvo bajo su entrenamiento para convertirse en Jedi, pero acabó seducido por el lado oscuro de la Fuerza, adoptando el nombre de Darth Vader y colocándose bajo las órdenes del Emperador Palpatine (Ian McDiarmid). También le confiesa que Anakin tuvo otra hija, su hermana melliza Leia, y que fueron separados al nacer para protegerles del Emperador.

Por su parte, la Alianza Rebelde se encuentra planeando su nueva ofensiva contra el Imperio. Disponen de la localización y planos de la Segunda Estrella de la Muerte, en proceso de construcción, y saben también que el Emperador Palpatine está supervisando las últimas fases de este proceso en la Estrella. Por la información que han conseguido también conocen que su sistema de defensa depende de un generador de energía situado en una luna del planeta Endor. Luke, Han Solo, Leia y Chewbacca se ofrecen como el comando de ataque que desactivará el generador en la luna. Consiguen infiltrarse en ésta, aunque Darth Vader se entera de ello al presentir la presencia de su hijo y así se lo comunica al Emperador. Éste tiene un gran interés en Luke, el último Jedi tras la muerte de Yoda, para ponerlo al servicio del Imperio, tal como hizo con su padre (*Episodio III: La venganza de los Sith*). En la luna, los

⁵⁰ Organización armada clandestina que surge en defensa de la República Galáctica a raíz de la proclamación del Imperio. Iniciarán desde entonces la Guerra Civil Galáctica con la intención de restituir el régimen democrático.

rebeldes conocen a los *ewoks*,⁵¹ los nativos con los que formarán una alianza para derrotar al Imperio. Por su parte, Luke le cuenta a Leia que son hermanos y que Vader es su padre, al que cree capaz de traer de vuelta “al lado bueno”. Convencido de ello se entrega en solitario a las tropas imperiales, quienes le llevan hasta su padre. Cuando se encuentran solos, Luke le pide a su padre que se una a ellos, a lo que Vader le responde que está al servicio del Emperador y que él debería unirse al lado oscuro.

Mientras tanto los rebeldes siguen su plan de ofensiva contra el Imperio: los pilotos, entre ellos Lando Calrissian (Billy Dee Williams) con el *Halcón Milenario* de Solo, se hallan a la espera de que se desactive el generador y así también el escudo que protege la Estrella de la Muerte. Leia y Han Solo consiguen llegar hasta el generador gracias a la cooperación con los nativos y su conocimiento sobre el territorio, pero son sorprendidos por las tropas imperiales cuando lo estaban desactivando, ya que el Emperador sabía de antemano las intenciones de los rebeldes, al ser él quien les proporcionó la información. Vader lleva a Luke a la Estrella de la Muerte ante Palpatine, quien le informa de la trampa en la que ha caído la Alianza Rebelde. Sin embargo, los rebeldes logran contraatacar a las tropas imperiales gracias a los ewoks, que vienen en su ayuda para combatir. Por su parte, Luke también consigue hacerse con su sable de luz e inicia un duelo con su padre, al que logra vencer, pero como le recuerda Palpatine, con la ayuda de su odio, siendo éste el camino hacia el lado oscuro de la fuerza. Éste le pide una vez más que se convierta al lado oscuro, pero Luke vuelve a negar que ese sea su destino, con lo que el Emperador se decide a matarlo con sus rayos de fuerza. Cuando está a punto de conseguirlo, Vader lo evita arrojándolo al reactor de la nave, quedando gravemente dañado al hacerlo, él y su sistema de respiración. Mientras tanto, los rebeldes han conseguido destruir el generador de energía y las naves de la Alianza siguen su plan para destruir la Estrella de la Muerte, ahora sin su escudo. Luke llora la muerte de su padre, quien al final de su vida se redime y deja el lado oscuro, hecho que resulta crucial para la caída del Imperio, y abandona la Estrella de la Muerte con el cuerpo de su padre justo en el momento en el que ésta es destruida por las tropas rebeldes. Éstos y los nativos celebran la destrucción de la Segunda Estrella de la Muerte y la importante derrota que esto supone para el Imperio. Luke, en solitario, incinera el cuerpo de Anakin en la luna de Endor. Más tarde, las celebraciones y festejos por la caída del Imperio se

⁵¹ Los ewoks son la especie nativa de la luna de Endor. Son criaturas pequeñas, más o menos de un metro de altura, muy parecidos a los osos. Viven entre los árboles, donde construyen sus cabañas en la parte alta de éstos. Son seres generalmente pacíficos, pero muestran estar dotados de eficaces tácticas de guerrilla. *Anexo 1: Imagen 23*

multiplican por toda la Galaxia y Luke se reúne con sus amigos y compañeros rebeldes para sumarse a la fiesta. Allí, logra vislumbrar a los espíritus de Yoda, Obi-Wan Kenobi y su padre, ahora sin el traje.

Comentario

La primera observación que se hace necesaria remarcar es que *El retorno del Jedi*, como la saga *Star Wars*⁵² al completo, es ante todo *cine de palomitas*. *La guerra de las galaxias* (1977) vendrá a suponer un hito que marcará la era de las grandes superproducciones que surgirán en las décadas siguientes, cuyas principales características son el gigantismo en presupuesto y duración, la primacía de los efectos especiales y una importante campaña de marketing que acompaña el estreno de la película. Así en general, lo que más destaca a simple vista de *El retorno del Jedi* es la pérdida de seriedad y profundidad en la trama, elemento que en buena medida contrasta con su predecesora (*Episodio V: El Imperio contraataca*, 1980). La última parte de la trilogía original tiene mucho más de cine de puro entretenimiento que sus dos antecesoras y supone también una cierta infantilización de la saga, especialmente en lo que respecta a la introducción de los entrañables ewoks, caracterizados como una especie de “osos de peluche”. Lo que el *Episodio VI* ofrece es la victoria frente al pesimismo y la incertidumbre del *Episodio V*: de esta forma Han Solo se salva de su congelación al principio de la película, el Imperio cae derrotado y la Alianza Rebelde obtiene su logro final feliz, que contrasta con el final pesimista de su predecesora en la saga.⁵³ Cabe destacar este optimismo que impregna buena parte del cine de Hollywood de la década, así como también el discurso político de Reagan.

Como cine de evasión y de entretenimiento, es preciso remarcar la espectacularidad de la que hace gala, conseguida en buena medida gracias a los efectos especiales: se ofrecen grandes explosiones a cámara lenta, gigantismo en los escenarios y modelado de las naves, frenéticas batallas espaciales entre naves rebeldes e imperiales, con llamativas acrobacias y un montaje también frenético, etc. La gran mayoría de las escenas son puro espectáculo audiovisual, una montaña rusa para el espectador, que queda absorto ante la exhibición de medios que el capital de Hollywood ofrece en sus superproducciones, algo que caracteriza a sus *fantasías* y que distingue a su cine al de otras épocas.

⁵² Ésta se compone de dos trilogías, aunque su creador decidió contarla al revés: los hechos narrados en la primera trilogía suceden tras la segunda, que hace de precuela, siendo el primero en estrenarse, en 1977, el *Episodio IV* de la saga.

⁵³ En el final de *El imperio contraataca* la Alianza Rebelde se encuentra muy desorganizada, Luke se entera de que Darth Vader es su padre, quien además le corta la mano; a Han Solo lo traiciona Lando para entregárselo a Jabba y acaba criogenizado, etc.

El hecho de tratarse de una de las películas más representativas del cine comercial de la era no implica que esté exenta de ideología, como parece suponerse de este tipo de productos cinematográficos. De hecho, con el conocidísimo primer fotograma que caracteriza a la saga ya encontramos la primera operación ideológica: “Hace mucho tiempo, en un universo muy muy lejano...”, que no solo sitúa el marco narrativo, sino que sirve también como forma de naturalización y universalización. Se deja constancia que lo ocurrido en esta odisea espacial queda muy lejos de nuestro espacio-tiempo, pero podemos identificarnos fácilmente con los hechos narrados y con su ideología.⁵⁴ De esta forma, productos históricos y hechos sociales quedan naturalizados al representarlos también en otra época o galaxia distinta. Por ejemplo, en lo que a los sistemas políticos se refiere: el Imperio Galáctico evoca a los regímenes totalitarios como el nacional-socialista o el soviético; el paralelismo es aún más claro si se observan los uniformes de los oficiales imperiales, muy similares al del oficial nazi.⁵⁵ De la misma manera, la República Galáctica se fundamentaba en un régimen parlamentario, en el que los planetas se encontraban organizados políticamente como confederación. Pero su sistema político es en su esencia el propio de la democracia formal burguesa,⁵⁶ con una naturaleza parlamentaria, en el que se disponen los poderes legislativo y ejecutivo en el Senado Galáctico. Como confederación, cada planeta disponía de su propia autonomía para organizarse políticamente, ya fuera en forma monárquica o republicana. De la misma manera, se asume como natural el modo de producción y distribución capitalista, que también es el propio de la galaxia que se representa en forma de fantasía en la pantalla.

Por su parte, la implantación de la República Galáctica también muestra cierto paralelismo con la creación de los Estados Unidos, con un núcleo de la costa Este –las 13 colonias originales– que se va extendiendo a través de diferentes procesos de ocupación, colonización e integración de territorios del borde exterior (Martínez, 2013: 100). En la fantasía de George Lucas, la República se instaure tras las guerras de unificación, que acaban con la aprobación de la Constitución Galáctica. Por otro lado, parte del arquetipo narrativo de la saga es el característico de un *western*, género fuertemente ligado a la cultura estadounidense y sus mitos fundacionales, como el *mito de la Frontera*, que también se evoca en esta odisea espacial, con un borde exterior de la galaxia siempre amenazante y hostil.

⁵⁴ Si no difícilmente hubiese tenido tal éxito comercial, aun a pesar del marketing y los efectos especiales.

⁵⁵ Anexo 1: Imagen 24.

⁵⁶ En algunos planetas, como Naboo, existe un sistema de gobierno basado en la democracia participativa, aunque fundamentada en la discriminación entre humanos y Gungans –la otra raza nativa de Naboo no humanoide–.

Por otro lado, el Imperio Galáctico parece ser la escenificación en la pantalla del *imperio del mal* designado por Reagan pocos meses antes del estreno de la película,⁵⁷ en este punto los paralelismos también se hacen evidentes. Esto no quiere decir que Lucas trasladará a la pantalla las palabras de Reagan, sino que existen paralelismos entre los dos *imperios*, especialmente por su designado carácter *maligno*, planteado en términos maniqueos como una lucha del bien contra el mal. La película también hace uso de un esquema maniqueo en este sentido, dejando claro quiénes son los buenos (rebeldes) y los villanos (Imperio), acompañados en sus apariciones por la música tenebrosa y de tensión que les caracteriza, ya sean las tropas imperiales, Darth Vader o el Emperador. Se hace necesario remarcar también el funcionamiento burocrático de los oficiales y tropas imperiales, con el Emperador en la cima de la cadena de mando y supervisando cada acción, sin dejar apenas iniciativa ni a los oficiales imperiales ni a Darth Vader. La simbología también resulta evidente, por ejemplo en el color de los sables de luz, rojo en el caso del lado oscuro de la Fuerza y generalmente azul en el de los Jedi, o también en la homogeneización de las tropas imperiales, todas bajo un mismo traje blanco deshumanizador.⁵⁸ El Imperio, por lo menos lo que sale de él en la pantalla, es una sociedad totalmente militarizada y burocrática. No se llega a incidir en su ideología, tan solo en su afán totalitario y su voluntad de dominar toda la galaxia, basado en una superioridad concebida por el lado oscuro de la fuerza.

En *El retorno del Jedi*, todas las apariciones del Imperio se producen en la Estrella de la Muerte, una enorme estación de combate que tiene la capacidad de destruir planetas enteros con un solo disparo de su rayo láser, como dan parte de ello en la destrucción de Alderaan, planeta natal de la princesa Leia (*La guerra de las galaxias*, 1977). No resulta difícil encontrar otro paralelismo más en este punto con lo que representa el poder nuclear usado en un conflicto bélico: la amenaza de la Estrella de la muerte simboliza así la amenaza nuclear. Se concibe como el principal peligro y a la vez el punto fuerte del Imperio, siendo la destrucción de la Segunda Estrella de la Muerte y la muerte del Emperador –gracias a la redención del padre– lo que supondrá de forma definitiva la caída del Imperio Galáctico.⁵⁹

En cuanto a los rebeldes, Luke Skywalker es ahora un caballero Jedi, con lo que la Alianza tiene a la *fuerza* de su lado. El Jedi tiene la capacidad de usar el poder de la fuerza, en concreto su lado luminoso. Los Sith, como el Emperador Palpatine o Vader,

⁵⁷ En su discurso del 8 de marzo en la convención anual de la Asociación Nacional de Evangélicos, en Florida. Véase *Anexo 4. Selección de fragmentos del discurso de Reagan*.

⁵⁸ *Anexo 1: Imagen 25*.

⁵⁹ *Anexo 1: Imagen 26*.

también están interesados en ella, usando el lado oscuro. Ambos buscan ese gran poder metafísico que se encuentra en todas las partes del universo en la fantasía creada por Lucas. Pero no todos los seres de la galaxia tienen la capacidad para usar la fuerza, solo unos pocos nacidos con ese don, y para éstos también se hace necesario que sean entrenados para su estudio y uso. Los que lo hacen se convierten finalmente en caballeros Jedi, una orden religiosa que antes del golpe de Palpatine servían al gobierno, en forma de guardianes de la República. Esta reunión con la religión, con *el retorno del Jedi* en Luke, acaba siendo crucial para acabar con el Emperador y para que la Alianza vuelva a disponer de una primacía. Por otra parte, la princesa Leia nunca es entrenada para que use la Fuerza, pese a que tenga la misma capacidad para el estudio y tratamiento de ésta que su hermano mellizo Luke. Yoda le confiesa a éste que Leia tiene el mismo don para el dominio de la fuerza que él y que su padre Anakin Skywalker. Éste último nació con una sensibilidad a la fuerza increíblemente muy superior a las demás, siendo concebido como una especie de mesías. Fue de hecho concebido sin padre, nacido de la pura fuerza, lo que convierte a su madre en una especie de virgen María. Sus hijos heredarán buena parte de esa gran sensibilidad hacia la fuerza, por ello son perseguidos por el Emperador y separados al nacer. Pero Leia no recibe el entrenamiento para usar la fuerza ni tampoco le cuentan que ha nacido con el poder de usarla como su hermano Luke. Encontramos aquí otro de los valores tradicionales recuperados por Reagan junto a la religión: el patriarcado. De hecho Leia irá asumiendo un rol más secundario y sumiso con el transcurso de la película, que contrastará de forma drástica con su papel de heroína al inicio de la saga.

En cuanto a la representación del colonizado resulta destacable el infantilismo y la comicidad que caracteriza a la mayor parte de seres habitantes en el borde exterior de la galaxia que tienen alguna participación en el guion, siendo los *ewoks* el ejemplo más claro. En su primer encuentro con los rebeldes, consideran al androide C-3PO como a una divinidad, se arrodillan ante él y le rezan, queriendo remarcar su nivel cultural inferior y una mitificación por su parte de la tecnología o del oro, color del que está pintado el androide. Además, resulta destacable el hecho de que las tácticas guerrilleras de los *ewoks* evoquen a las de los guerrilleros del Viet Cong y que en su primer encuentro con los rebeldes los capturen y quieran sacrificarlos y comerse a los protagonistas. Los *ewoks* son también los principales autores de la gran mayoría de escenas cómicas de la película, incluso en sus accidentes, donde alguno pierde la vida durante el combate contra las tropas imperiales, son escenificados buscando la parte más cómica. Las criaturas no humanoides que no forman parte del núcleo de la

galaxia también quedan representados con estereotipos racistas. Y en cuanto a los humanos, cabe decir que no hay actores negros en la primera parte de la saga con un rol mínimamente importante en el guion. En *El Imperio contraataca* para remediarlo se introducirá a Lando, quien aun así queda representado en sus inicios como un traidor que vende a su amigo Han Solo a los caza-recompensas de Jabba, aunque es cierto que más tarde se unirá a la Alianza y será crucial en la destrucción de la segunda Estrella de la Muerte.

El núcleo de la galaxia es la región más densa y desarrollada, tanto tecnológica como económicamente. El planeta Coruscant se encuentra en el centro de la galaxia y se constituye como la capital de ésta. Es también donde se encontraba ubicado el Senado y el Consejo Jedi antes de que se proclamara el Imperio. A partir del núcleo central se fueron colonizando los planetas hacia el exterior, creando un modelo desigual de relaciones entre los planetas colonizados y los del núcleo, que también parte de un desarrollo tecnológico y económico desigual. Hay también una mirada simpática hacia el capitalismo y las libertades que ofrece, por ejemplo, en el planeta del borde exterior Tatooine. Éste simboliza el salvaje oeste, con el puerto espacial de Mos Eisley y su característica cantina, donde se reúnen piratas y contrabandistas movidos únicamente por el dinero, como un claro representante de un *saloon*. Es el lugar en el que Luke encuentra a Han Solo, también en aquel momento contrabandista, quien se acabará uniendo a la Alianza Rebelde. Solo y los demás piratas y contrabandistas son escenificados de forma cómica y simpática, quienes no participan de este modo de vida que ofrece el salvaje oeste no tienen el mismo atractivo para el espectador, como los padres adoptivos de Luke, también de Tatooine (Tojar, 2007).

Por último, en las letras amarillas que se alejan sobre el fondo estrellado al inicio de la película, se afirma que “El pequeño grupo de rebeldes lucha para restaurar la libertad en la galaxia...”. Resulta evidente que el Imperio es un obstáculo para la libertad de la galaxia, pero no lo es tanto que la República significase “libertad en la galaxia”. Este es otro punto de operación ideológica, al dotar de un sentido específico el término de *libertad*, ligado en este caso al régimen representativo que los rebeldes pretenden restaurar. En la fantasía de Lucas, libertad adquiere el significado concreto de *República*, basada principalmente en la democracia representativa formal, el imperio de la ley y una relación estrecha entre religión y política, con el papel de la Orden de los Jedi como guardianes de la República Galáctica.

3.5. *Top Gun: Ídolos del aire* (Tony Scott, 1986)

Resumen

La película da comienzo en el océano Índico, con el piloto y teniente Pete Mitchell (Tom Cruise), conocido como "Maverick", sobrevolando el mar junto a tres de sus compañeros de escuadrilla. Ésta se encuentra con dos aviones MIG soviéticos, que los intimidan, pero sin llegar a entrar en combate. Al volver hacia el portaviones, Cougar, el otro piloto, entra en estado de shock y Maverick decide regresar a su posición, casi sin combustible y desobedeciendo las órdenes de su oficial. Su acción heroica ayuda a que Cougar aterrice a salvo, pero esto no le libra a él ni a Nick Bradshaw "Goose" (Anthony Edwards), su R.I.O.,⁶⁰ de la reprimenda de su oficial. Aunque tras ésta, les comunica que Cougar ha decidido retirarse y que él debe enviar a alguien al centro de instrucción de la Armada en Miramar, así que ante la baja de su mejor piloto decide mandarles a ellos dos, donde "van a competir con los mejores" en la prestigiosa academia Fighter Weapons School, conocida popularmente entre los pilotos como Top Gun.

Maverick y Goose empiezan sus clases en la célebre academia y por la noche les vemos divertirse en el bar de ésta. Allí, Maverick conocerá a sus compañeros, entre ellos al que será su principal rival durante su estancia en Miramar, Tom Kazansky "Iceman" (Val Kilmer) y también a Charlotte Blackwood "Charlie" (Kelly McGillis), mujer a quien ve sola en la barra e intenta cortejar sin éxito, aunque despertará en ella un notable interés hacia su persona. Al día siguiente descubrirá que se trata de una experta contratada por el Pentágono como instructora civil que les dará clases sobre tácticas de combate aéreo. Las clases teóricas se irán alternando así con las prácticas, en las que los pilotos perfeccionaran su técnica de vuelo. Pero la temeridad de Maverick en su primera clase práctica pronto le volverá a costar otra amonestación de su nuevo oficial, quien le amenaza con la expulsión de la academia si no cambia su conducta. Tras marcharse Maverick, los instructores hablan de él y sobre su historial, reconociendo su temeridad pero también las buenas dotes que muestra pilotando. También hacen referencia a su padre, quien como él era piloto y que debido a un supuesto error suyo tuvo un accidente en la guerra de Vietnam, hecho que supone otra mancha con la que lidiar en el historial de Maverick. Pero éste está absolutamente convencido de que el accidente de su padre no fue por culpa de ningún error suyo y su propósito es limpiar su nombre.

⁶⁰ Radar Intercept Officer u Oficial de Radar e Intercepción, quien sirve de copiloto en la parte trasera del avión de combate y hace de operador de radio.

Maverick, tras tanto insistir, también conseguirá una cita con la instructora Bradshaw, en gran parte por el interés que muestra ella por el teniente, no solo por su encuentro con los dos MiG soviéticos al principio de la película. Así, se empezará a gestar el romance entre el alumno y la instructora, siempre bajo total discreción para no ser descubiertos en la academia que hará de hilo conductor de la película. Además, las clases siguen y la competencia por el trofeo Top Gun también, donde Iceman con una primera posición le saca algo de ventaja en puntos a Maverick, con lo que los pilotos subirán la intensidad de la pugna. En una de las clases, el F-14 de Maverick entra en barrena y éste pierde el control del avión, y aunque logran activar la palanca de lanzamiento, su compañero Goose muere a causa de un golpe con la cabina en la extracción, quebrándose el cuello en el acto. El comité de investigación no considera culpable de lo ocurrido a Maverick, sino a una avería en el motor, con lo que se cierra el caso. Sin embargo, tras el incidente Maverick no pilotará de forma tan decidida debido a que se sentirá culpable de la muerte de su amigo. Sentido de culpabilidad y crisis de confianza que le llevarán a plantearse abandonar la academia. Aunque cuando se decide a abandonar, una charla con su instructor Mike Metcalf "Viper" (Tom Skerrit) le hará cambiar de parecer. Éste le contará la verdad sobre su padre, quien fue compañero suyo de escuadrilla en Vietnam: le confesará que su padre fue alcanzado en la contienda y que decidió no retirarse, en una acción heroica con la que salvó a tres de sus compañeros antes de ser derribado.

Tras enterarse de esto decidirá no retirarse y graduarse en la academia Top Gun, e inmediatamente le será asignada una misión, como a los demás graduados, que le volverá a llevar de nuevo al océano Índico. Aquí deberá apoyar desde el aire una misión de rescate de un barco de comunicaciones que ha quedado a la deriva. La escuadrilla se topará con cinco MiG enemigos que abrirán fuego contra ellos, causando el derribo de uno de los norteamericanos. En éstas, Maverick despegó del portaviones y se dirige a la posición de combate, pero en medio de la contienda sufre un ataque de ansiedad que le lleva a retirarse. Pocos segundos después, aduciendo a la memoria de Goose, rectifica y vuelve para ayudar a Iceman, causando las bajas de dos de los aviones enemigos y la retirada del resto. Tras el éxito de la misión, pasará a ser instructor de la academia Top Gun, donde al llegar volverá a encontrarse con su amada Charlie.

Comentario

Top Gun marcó un hito en lo que a la colaboración Hollywood-Pentágono se refiere. En concreto, fue en este caso la Armada la que colaboró más estrechamente en la

producción de la película, debido a un interés por poner fin a la crisis de reclutamiento que sufría desde Vietnam. Prestaron un portaaviones, aviones y pilotos, así como su soporte en las diversas coreografías aéreas. Aunque como condición, se exigía que se registraran los despegues y aterrizajes de los cazas siempre desde el portaaviones, así como también que las escenas de combate se rodasen sobre el océano, con tal de remarcar los aspectos de la Armada (Valantin, 2007: 19). Así, los dos encuentros que tiene Maverick con los MiG soviéticos durante la película se producen sobrevolando el océano Índico. En la reescritura del guion también se retocó la historia de amor que hace de trasfondo de la película por imperativos de la Marina. Originalmente ésta se produciría entre Maverick y una recluta que se alista de forma voluntaria, pero el problema radicaba en que la Marina prohíbe las relaciones entre oficiales y reclutas. Con tal de poder rodar las escenas necesarias en la base de la Marina se convirtió a la enamorada de Maverick en una instructora del ámbito civil a la que el ejército había contratado para dar asistencia a los pilotos (Robb, 2006: 107).

Esta colaboración no se hizo en vano, de hecho, el cartel que forma el primer fotograma de la película ya deja constancia de la naturaleza propagandística que ésta posee, la cual podría considerarse como un anuncio de reclutamiento de alto presupuesto.⁶¹ Desde antes de la primera secuencia ya se deja constancia del prestigio que supone poder entrar a formarse en la academia Top Gun, de donde salen “los mejores pilotos de combate del mundo”:

“On March 3, 1969 the United States Navy established an elite school for the top one percent of its pilots. Its purpose was to teach the lost art of aerial combat and to insure that the handful of men who graduated were the best fighter pilots in the world. They succeeded. Today, the Navy calls it Fighter Weapons School. They flyers call it: Top Gun.”

De hecho, la Armada no dejó escapar la oportunidad y aprovechó el enorme éxito de la película para instalar puestos de reclutamiento en algunas de las salas donde se proyectaba. El ejército reconoció el beneficio que le resultó el estreno de *Top Gun*, según éste, “los jóvenes deseosos de convertirse en pilotos de la Marina aumentaron en un quinientos por cien tras el estreno” (Robb, 2006: 215). En palabras del comandante David Georgi, oficial de relaciones públicas del ejército, “aquellos muchachos salían del cine completamente deslumbrados por lo que habían visto y preguntaban: ¿Dónde tengo que firmar?”.

⁶¹ Las palabras del productor norteamericano John Davis dan muestra de ello: “Top Gun fue un vídeo de reclutamiento para la Marina. Contribuyó con creces a su campaña de reclutamiento. A muchos de los chavales que veían la película les entraban unas ganas terribles de ser pilotos. Creas una serie de imágenes que acaban teniendo un profundo impacto en los jóvenes, deseosos de imitar lo que ven en las pantallas de cine”. (Robb, 2006: 214-215).

Parte de ese éxito, tanto comercial como en buena medida también para la Armada, se debe a su director, el británico Tony Scott. Éste venía del mundo de la publicidad, donde aprendió técnicas para captar la atención del público, como hacer uso de más movimiento en las escenas, utilizar colores intensos con tal de conseguir un mayor impacto visual y aprovechar al máximo el potencial del sonido y de la música (Cousins, 2005:398). También bajo una estética marcadamente de videoclip,⁶² la película ofrece una imagen muy idealizada de la academia militar, las fuerzas armadas y el combate aéreo, siempre representando su lado más atractivo, emocionante y espectacular. Su montaje es por momentos vertiginoso, ofreciendo un espectáculo audiovisual donde los aviones de combate realizan multitud de acrobacias aéreas, tanto en las clases de vuelo como en combate. En la mayoría de estas escenas la estética es propia de la de un videoclip, algo que también Mark Cousins identifica en parte del cine de Hollywood de los 80' como influencia de la televisión, concretamente del canal *MTV*, ambos dirigidos a un público juvenil, como su banda sonora, que también logró un importante éxito comercial y consiguió a que el de la película fuese tal.

Algunas escenas, sobre todo durante las clases de tácticas de vuelo, Scott hace uso de una cámara subjetiva que pone al espectador a los mandos del avión.⁶³ Esto, unido al uso de tecnicismos y del vocabulario propio del ámbito militar, transporta al espectador en medio de la escuadrilla, invitándole a formar parte del prestigioso cuerpo de pilotos del ejército norteamericano. Se alternan las escenas de instrucción académica de los pilotos, en las que éstos surcan el cielo con sus F-14 a ritmo de *rock and roll*, con sus divertidas noches en el bar de la academia. En un romance entre alumno y profesora que hace de hilo conductor –y sirve también para llegar a un público femenino– la película participa también de la glorificación de la guerra y de los pilotos de la Armada, con héroes como los que simboliza el teniente Maverick –con un Tom Cruise que alcanzó gran popularidad con esta película– caracterizados por su patriotismo, su iniciativa y sus buenas dotes en el campo de batalla.⁶⁴

De la misma manera, resulta remarcable el papel que juega en el desarrollo de la película el padre de Maverick, pese a que haya fallecido antes de los sucesos que se narran en ésta. Conocer la verdad sobre la heroicidad del padre es lo que lleva a Maverick a no retirarse de la aviación de combate. En este punto, cabe destacar también que el hecho de que persista esta mancha negra en el historial del veterano

⁶² El videoclip del tema principal de la película, hecho a base de sus escenas, da muestra de esa estética y de buena parte de lo comentado aquí, ya que sirve a modo de resumen. Véase Kenny Loggins – *Danger Zone*, en YouTube [[en línea](#)].

⁶³ Anexo 1: Imagen 27.

⁶⁴ Anexo 1: Imagen 28.

de Vietnam se deba a la Administración norteamericana, en concreto al Ministerio de asuntos exteriores. Cuando Maverick le pregunta al instructor de la academia Top Gun y compañero de escuadrilla de su padre en Vietnam el motivo por el cual no le habían contado antes la verdad, éste le contesta que “el Ministerio de Asuntos Exteriores se lava las manos cuando la batalla ha tenido lugar en algún punto inconveniente del mapa”. Limpiar el nombre de su padre, ultrajado de forma injusta, y rescatar su honor en la batalla es lo que hace que Maverick vuelva a una posición de liderazgo. Misma estrategia seguida por Reagan para cerrar la herida de Vietnam y volver a la primacía.

Otro punto a destacar de la película es el enaltecimiento de la competitividad. Desde que se les comunica que van a entrar en la academia se incide de forma reiterada en que deben competir con los que se consideran los mejores pilotos del mundo, siempre remarcando el carácter competitivo de la instrucción. Maverick en la primera clase de presentación ya cruza miradas desafiantes a los compañeros, especialmente con el que será su principal rival durante su estancia en Miramar, Iceman. El instructor que les recibe en esta primera clase también deja constancia de esto: “Caballeros, en esta escuela se aprende a combatir, no hay premio para el número dos”. Algo que los pilotos pronto asimilaban en su pugna por el trofeo Top Gun, premio para el piloto que alcance una mayor puntuación durante la estancia en la academia.

Por último, con *Top Gun* vuelve a resurgir de nuevo la amenaza soviética, representada esta vez en los aviones MiG que acosan a los pilotos norteamericanos, tanto al principio como al final de la película. Quedan escenificados con más de una estrella roja que los identifica de forma clara,⁶⁵ además, son siempre ellos los que intimidan a los pilotos al principio sin motivo aparente y aparecen de la nada para atacarlos al final del filme, mostrando claramente su culpabilidad. Pese a ello son derrotados, aun estando la escuadrilla de Maverick en inferioridad numérica de tres contra cinco, éste consigue derribar a unos cuantos y conseguir que el resto huya.

4. Conclusiones

El conjunto de películas analizadas, sin estar exento de contradicciones, muestra unas pautas comunes, tanto en la forma como en el contenido, que se corresponden en buena medida con el discurso ideológico y político de Ronald Reagan. Pero es importante remarcar que el objetivo de este trabajo no es sacar a la luz algún tipo de conspiración entre la Administración neocon y Hollywood para hacer del cine, de forma

⁶⁵ Anexo 1: Imagen 29.

consciente, una herramienta ideológica al servicio de la política de Estado, sino remarcar esta correspondencia, considerando también los notables éxitos comerciales en taquilla.⁶⁶ Cabe recordar que las películas que forman este análisis no han sido concebidas desde el poder político, sino que son obras de sus respectivos creadores: George Lucas, Steven Spielberg, Sylvester Stallone, etc. Esto implica que la ideología de la película será en buena medida la de sus autores, hecho que no quita que pueda coincidir en mayor o menor grado con el discurso ideológico de Reagan. Todo análisis del cine como estudio cultural debe tener en cuenta el contexto en el cual se producen y el sentido común que impera en el momento, también compartido en buena parte de sus directores y guionistas. Por otro lado, se hace necesario recordar también el papel de los imperativos comerciales, más aún en el caso de las superproducciones, muchas de ellas presentes en este trabajo. Es de esperar que una película no tendrá un importante éxito comercial si su ideología no se corresponde en buena medida con la del público al cual se dirige, puesto que de no ser así el espectador no se identificaría con los personajes o hechos narrados en ésta. Aunque también es cierto que, por ejemplo, los efectos especiales, los hechos que se narran en la historia, el elenco de actores o la banda sonora ayudan de forma notable a que el producto se venda.

Por lo comentado aquí, no cabe duda de que películas como *Top Gun* pueden ser calificadas como cine de propaganda para el reclutamiento de nuevas tropas para la Armada y con el fin de dar una imagen atractiva del ejército, hecho que también tiene implicaciones en la opinión pública para legitimar el uso de las fuerzas armadas y su financiación. Resulta aún más acertada esta calificación si se tiene en cuenta el soporte por parte de las fuerzas armadas a cambio de condicionar el guion. Es obvio que no es tan solo un anuncio de reclutamiento, la película ofrece algo más o el éxito en taquilla no hubiese sido tan elevado. Pero tras las coreografías aéreas a ritmo de música comercial y la historia de amor entre alumno y profesora hay promoción de la Armada y sus “mejores pilotos del mundo”, bajo un prisma notablemente idealizado de la academia militar, las fuerzas armadas o el combate en el aire. Lo que más sorprende de *Top Gun* es el notable éxito que cosechó también fuera de los Estados Unidos, como ha podido verse en el *Anexo 2*.

En cuanto a Rambo, tampoco resulta difícil ver la carga propagandística que contiene la saga, tanto en sus elementos comunes, como su apología del militarismo, el patriotismo o la violencia; como en sus particularidades propias de cada una de las películas. Se ha visto aquí como muchos de sus elementos coincidían de forma plena

⁶⁶ Véase *Anexo 2. Tabla de ingresos nacionales y mundiales*.

con el discurso de Reagan, como en su crítica a la burocracia, el entierro del *Síndrome de Vietnam* unido al revanchismo, el rescate de la imagen de sus veteranos o la necesidad de combatir al *imperio del mal* en Vietnam o Afganistán, etc. Que estos elementos ideológicos provengan en buena medida de uno de sus creadores, Sylvester Stallone, no quita que el conjunto de la saga, así como cada una de sus películas, puedan calificarse como propaganda. Excepto la segunda parte, la trilogía de Rambo no cosechó un éxito comercial tan elevado como las demás analizadas, pero tal trilogía no podía quedarse fuera de este trabajo. Pese a que no supusiera tal éxito en taquilla, sus influencias son notorias en buena parte del cine bélico y de acción de los años que siguieron, en el que surgieron muchos sucedáneos de este nuevo arquetipo de soldado hipertrofiado y muy belicista. Pero también fuera del mundo cinematográfico la figura de Rambo es hartamente conocida, siendo uno de los iconos de los 80'.

Calificar otras, como *El retorno del Jedi* o *En busca del arca perdida*, como cine propagandístico se hace más complicado, hacerlo dependerá en buena medida de la lectura que se haga sobre éstas. Lo que resulta obvio es que son obras ideológicas, puesto que todo cine es ideológico al contener una cierta particular concepción del mundo. Puede asumirse que la ideología conservadora, por ejemplo, en la saga de Indiana Jones es fruto del cine al cual rinde homenaje y del contexto en el que se desarrolla la trama, especialmente en lo que implica al colonialismo. Sin embargo, también se ha visto que tanto en esta película como en las demás, su discurso narrativo contiene elementos relacionados con la ideología conservadora y con la línea política de Reagan, los cuales quedan legitimados y naturalizados en la pantalla, sea ésta la intención de sus creadores o no.

En general, ya se ha comentado que el Hollywood de la década de los 80' será mucho menos crítico que el que caracterizó la década anterior. Con Reagan, el pesimismo y la incertidumbre que imperaba también en el cine se verán sustituidos por un fuerte optimismo que se reflejará también en el séptimo arte. Este optimismo irá ligado al retorno del patriotismo y de la supremacía de los Estados Unidos en el mundo: Rambo se toma la revancha y consigue vencer en Vietnam, para luego hacerlo en Afganistán; Rocky –simbolizando la nueva América post-Reagan– vence al gigante soviético del boxeo en territorio moscovita y pone fin a la Guerra Fría tres años antes que en la realidad, etc. Y, como se ha visto, en estos casos el motor suele ser la venganza, un arquetipo propio del *western*. Aunque el cine del Oeste no destacó mucho en estos años, otras películas de distinto género usaron arquetipos propios del *western*, género muy ligado a la cultura de Estados Unidos y sus mitos fundacionales. De hecho se ha

visto en buena parte de lo analizado aquí, destacando ese paisaje salvaje y desconocido en Vietnam, el borde exterior de la galaxia, las gélidas montañas siberianas en las que se entrena Rocky, o la amenazante jungla peruana en la que se adentra Indiana Jones. Hay también en estos casos un héroe independiente que se vale siempre por sí mismo, otra de las convenciones del género y que sirve de promotor del individualismo norteamericano. De la misma manera, la venganza como motor, también encuentra unión con el revanchismo que imperaba en el discurso de Reagan, sobre todo durante su primera presidencia, destacando el caso de Vietnam.

Se ha visto también el patriarcado imperante en buena parte de las películas analizadas –y de las que se han quedado fuera del análisis–. Se hace necesario destacar la primordial importancia del padre o de una figura paterna en el relato. Tal es el caso de Darth Vader, por ejemplo, sacrificándose para salvar a su hijo y librar a la Galaxia del Imperio; el hecho de que solo el coronel Trautman pueda establecer una conversación con Rambo y frenar su venganza contra la sociedad civil en *Acorralado*; o que en *Top Gun*, Maverick no abandone la academia tras enterarse de la verdad sobre su padre. Por otro lado, las mujeres cinematográficas que fueron presentadas en pantalla con independencia y fortaleza, como Adrian, Marion o Leia, irán asumiendo una función más secundaria y sumisa a los demás protagonistas.

De la misma manera, ha sido constante la reivindicación de la superioridad “natural” de los Estados Unidos y su misión *divina* en el mundo: Indiana Jones adelantándose a los nazis en la carrera por el arma definitiva y siendo resguardada a salvo en los Estados Unidos. Algo parecido ocurre con los rebeldes y su lucha contra el maligno imperio, así como en los dos casos la vuelta de valores religiosos resulta crucial. Ronald Reagan también solía plantear la confrontación con el *evil empire* con una tónica maniquea, planteado en términos del bien contra el mal –que Reagan relaciona directamente con el comunismo–⁶⁷. Aunque también es importante recordar que esta superioridad natural planteada en términos religiosos forma parte de sus mitos fundacionales, como el *mito de la colina*.

La presencia de la violencia es otro de los puntos comunes que quisiera destacar y que, en parte, también guarda relación con el punto anterior. Las muertes se encuentran legitimadas al designar al enemigo por su *maldad estructural*. Se ha visto como queda naturalizada y vendida como espectáculo en películas también familiares, como *En busca del arca perdida*. La estética *gore* será la norma en el cine de terror de la época, que recreará este gusto por la sangre, aunque estará también presente en

⁶⁷ Véase Anexo 4. Selección de fragmentos del discurso de Reagan (8 de marzo de 1983).

otros géneros. Pero no solo en el gusto por la sangre queda naturalizada la violencia, sino también en las continuas y enormes explosiones, conseguidas con el capital y los efectos especiales que Hollywood dispone, y ofrecidas como objeto de goce para el espectador. Se ha destacado tanto en este trabajo el papel de la violencia y su naturalización porque considero que es un elemento que está también estrechamente ligado con la introducción del neoliberalismo. Zizek habla de tres tipos de violencia, la subjetiva, la simbólica y la violencia sistémica, estructural del sistema capitalista, y de cómo las dos primeras nos acaban enmascarando la violencia objetiva del capital –que crea *objetivamente* violencia en forma de pobreza, paro, desigualdades sociales, precariedad, etc.–.⁶⁸ (Zizek, 2009). En este sentido, una naturalización y casi exaltación de la violencia simbólica y subjetiva, con un carácter más visible, es de suponer que hará también lo propio con la sistémica.

Los casos de Rocky, Indiana Jones, Star Wars o Rambo, nos sirven de ejemplo para afirmar que buena parte del cine de esta época también se hace conservador, en el sentido de que apuesta por lo conocido con tal de adaptarse a los imperativos comerciales, la gran mayoría con tal de sufragar unos costes de producción cada vez más desorbitados. Estas películas forman sagas que comparten un esquema común, cierto es que contienen pequeños cambios, pero se mantiene lo básico en todas ellas. Incluso en la actualidad han vuelto a ponerse de moda estos héroes de los 80' y se ha reactivado la saga en estos últimos años.⁶⁹

Si partíamos de la hipótesis que establecía que buena parte del cine hollywoodense que coincide en el tiempo con la era Reagan compartía sus principales puntos ideológicos, creo que ésta ha quedado en buena medida confirmada con las pocas películas que se han analizado en este trabajo, donde cinco de las siete analizadas se encuentran entre las tres películas más vistas de sus respectivos años. Obviamente no todo el cine de Hollywood comparte las mismas premisas y la misma ideología en igual grado, pero sí existe esta coincidencia en la línea hegemónica del cine norteamericano de los 80', en buena parte de las películas más taquilleras de la década. La contrahegemonía ideológica vendrá mayoritariamente del cine independiente de la década, con Jim Jarmusch como máximo exponente, aunque también han salido

⁶⁸ “La percepción subjetiva que tenemos de la violencia en sus manifestaciones aisladas (ataques terroristas, disturbios racistas, violencia de género, etc.) nos impide ver la violencia inherente y objetiva al sistema mismo, la “violencia sistémica” en tanto que mal endémico del orden socioeconómico del capitalismo”.

⁶⁹ *Rocky Balboa* en el 2006, con confirmación de una séptima entrega, *Creed* –en forma de *spin-off* – prevista para finales de 2015; *Rambo IV* en el 2008, con una quinta parte ya confirmada por Stallone; el *Episodio VII* de *Star Wars* con un estreno previsto en diciembre de 2015; o *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (2008) y una quinta parte también confirmada por la productora Disney.

ejemplos en este trabajo del cine no *indie* que de la misma forma se oponían de forma clara a la ideología de Reagan en su visión sobre Vietnam, como *La chaqueta metálica* de Stanley Kubrick o *Platoon* de Oliver Stone, esta última gestada por Stone al regresar de la guerra de Vietnam, cuando comenzó a escribir el guion, con la intención de plasmar en la pantalla sus experiencias en la guerra.

Como se ha visto, el formato abierto de este trabajo invita a seguir con el análisis de más películas. Aquí solo he analizado unas pocas películas por una cuestión de limitación de tiempo y espacio, hay aquí buena parte de las más representativas de los 80', pero la lista es muy ampliable. También en lo que respecta al cine más contrario a estas premisas ideológicas, algo que supone también un interesante objeto de estudio. Otros aspectos se han quedado fuera de este trabajo por los mismos motivos, pero no por ello resultan poco relevantes. Considero que sería útil ampliar este estudio cultural, por ejemplo, con un análisis más preciso del grado de influencia de este cine en la opinión pública. O hacer lo mismo que se ha hecho aquí con otro contexto histórico.

5. Bibliografía

Altares, G. (1999). *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*. Madrid: Alianza Editorial.

Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m3/althusser.pdf>

Combs, J. y Sara T. C. (2014). *Film Propaganda and American Politics: An Analysis and Filmography*. New York: Routledge Library Editions.

Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.

De la Guardia, C. (2009). *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Silex ediciones S.L.

Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Fontana, J. (2011). *Por el bien del Imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente S.L.

González-Fierro, F. J. (2008). *Toda la guerra del Vietnam en cine y televisión*. Madrid: Arkadin Ediciones S.L.

Gramsci, A. (2013). *Antología de Antonio Gramsci. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

- Hobsbawm, E. (2012). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- Johnson, P. (2001). *Estados Unidos. La historia*. Buenos Aires: Ediciones B S.A.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Laclau, E. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Martínez, R. (2013). Star Wars: ¿Qué es la democracia? En P. Iglesias (ed), *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. (p. 97-107). Madrid: Ediciones Catarata.
- Marx, K. y Friedrich E. (2014). *La ideología alemana*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Ramonet, I. (2000). *La golosina visual*. Madrid: Editorial Debate S.A.
- Reagan, R. (27 de octubre de 1964) A Time for Choosing. Recuperado de <http://www.reaganfoundation.org/pdf/ATimeForChoosing.pdf>
- (8 de marzo de 1983). Remarks at the Annual Convention of the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida. Recuperado de <http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1983/30883b.htm>
- (28 de mayo de 1984). Remarks at Memorial Day Ceremonies Honoring an Unknown Serviceman of the Vietnam Conflict. Recuperado de <http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1984/52884a.htm>
- (2 de septiembre de 1985). Remarks at the Santa-Cali-Gon Days Celebration in Independence, Missouri. Recuperado de <http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1984/90285a.htm>
- Robb, D. L. (2006). *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Barcelona: Editorial Océano S.L.
- Selva, D. (2008). Cine y propaganda reaganista en la trilogía original de Rambo. *Comunicación*, 1(6), 87-106. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n6/articulos/6_cine_y_propaganda_reaganista_en_la_trilogia_original.pdf
- Tojar, L. G. (2007). La ideología de Star Wars. Artículo presentado en el IX Congreso de la Federación Española de Sociología. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/471-2013-10-29-IdeologiaSW.pdf>
- United States Department of Defense. (26 de enero de 1988), "DoD Assistance to Non-Government, Entertainment-Oriented Motion Picture, Television, and Video Productions". En *Dod Issuances: Instructions n. 5410.16*. Recuperado de <http://www.dtic.mil/whs/directives/corres/pdf/541016p.pdf>
- Valantin, J-M. (2007). *Hollywood, el Pentágono y Washington*. Barcelona: Laertes S.A.

Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. New York: Columbia University Press.

Zizek, S. (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI de España S.A.

— (2009). *Violència. Sis reflexions de biaix*. Barcelona: Empúries.

Referencias fílmicas

Coppola, F.F. (Director), y Milius, J (Guión. Basado en la novela de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*). (1979). *Apocalypse Now*. [Película]. Estados Unidos: United Artists.

Cosmatos, G.P. (Director), y Stallone, S. (Guión, junto a David Cameron). (1985). *Acorralado, parte II (Rambo: First Blood Part II)*. [Película]. Estados Unidos: Carolco Pictures.

Fiennes, S. (Directora), y Zizek, S. (Guión). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. [Película]. Reino Unido: Coproducción GB-Austria-Holanda.

Lucas, G (Dirección y guión). (1977). *La guerra de las galaxias (Star Wars)*. [Película] Estados Unidos: 20th Century Fox.

Kotcheff, T. (Director), y Stallone, S. (Guión. Basado en una novela de David Morrell). (1982). *Acorralado (First Blood)*. [Película]. Estados Unidos: Carolco Pictures.

Kubrick, S. (Director), y Herr, M. (Guión. Basado en una novela de Gustav Hasford). (1987). *La chaqueta metálica (Full Metal Jacket)*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

MacDonald, L. (Director), y Stallone, S. (Guión). (1988). *Rambo III (Rambo III)*. [Película]. Estados Unidos: Carolco Pictures.

Marquand, R. (Director), y Lucas, G. (Guión). (1983). *La guerra de las galaxias. Episodio VI: El retorno del Jedi (Star Wars Episode VI: Return of the Jedi)* [Película]. Estados Unidos: Lucasfilm.

Reitman, I. (Director), y Aykroyd D. (Guión). (1984). *Los cazafantasmas (Ghostbusters)* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Scott, T. (Director), y Cash, J. (Guión). (1986). *Top Gun: Ídolos del aire (Top Gun)* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director), y Lucas, G. (Guión). (1981). *En busca del arca perdida (Raiders of the Lost Ark)* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Stallone, S. (Director y guionista). (1985). *Rocky IV (Rocky IV)*. [Película]. Estados Unidos: United Artists.

Stone, O. (Dirección y guión). (1986). *Platoon*. [Película]. Estados Unidos: Orion Pictures.

Enlaces web

Box Office Mojo. (2015). Recuperado de www.boxofficemojo.com

FilmAffinity. (2015). Recuperado de www.filmaffinity.com

Internet Movie Database (IMDb). (2015). Recuperado de www.imdb.com

KennyLogginsVEVO. (marzo de 2011). *Kenny Loggins - Danger Zone*. [Vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/siwpn14IE7E>

Reagan Gets Idea From 'Rambo' for Next Time. (1 de Julio de 1985). *Los Angeles Times*. Recuperado de http://articles.latimes.com/1985-07-01/news/mn-10009_1_hostage-crisis

Sting WCW. (enero de 2014). *Rocky vs Ivan Drago (Rocky IV) - Training Montage HD 720p*. [Vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/gqwuYX3fZZc>

Anexos

Anexo 1. Selección de fotogramas

Imagen 1. El enemigo político demonizado en Vietnam, practicando múltiples torturas.

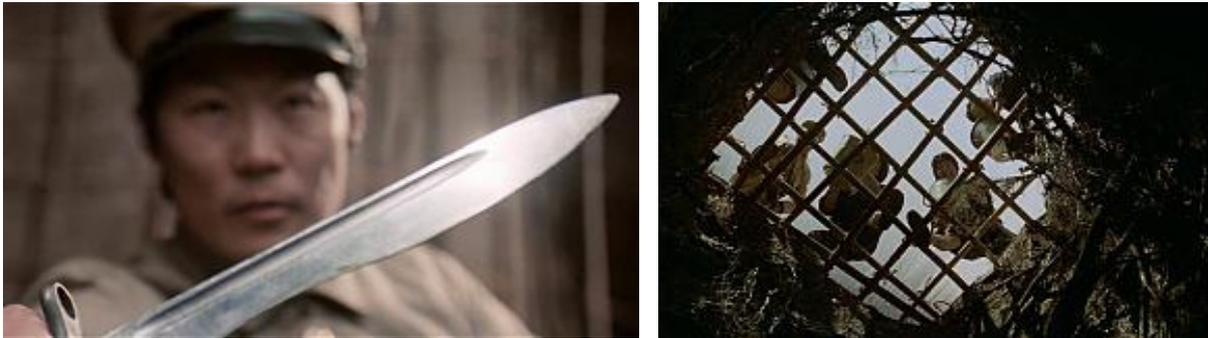


Imagen 2. La única mujer con participación en el guión de *Acorralado (First Blood)*, quien sale tendiendo la ropa.



Imagen 3. La violencia excesiva en *Rambo* vendida como espectáculo. Aquí lo que queda del oficial del vietcong al dispararle Rambo con una flecha con punta explosiva.



Imagen 4. Otro caso más de product placement de Coca-Cola, bebida que a todas horas consume Murdock para soportar el clima de. Tanto le gusta que la tiene en su despacho de la base.





Imagen 5. Dedicatoria al valiente pueblo de Afganistan, tal como quedó en la versión post-11S.

Originalmente se le dedicó el film a los “bravos guerreros muyahihines”.

Imagen 6. El coronel soviético Zaysen pilotando el helicóptero con el que arrasa el pueblo. El enemigo político vuelve a quedar representado como un sádico, como un claro representante del imperio del mal.



Imagen 7. Naturalización y casi exaltación que se hace de los niños soldado, como Hamid, co-protagonista del film. Ayuda a Rambo a liberar a su coronel y participa en la batalla final contra los soviéticos a manos del mortero.

A Hamid se le ve en todo momento contento y muy orgulloso por formar parte de los muyahidines. Rambo lo cuestionará al principio, pero no tardará en aceptar como natural y necesaria su participación en la guerra. Tampoco le importa dejarlo allí al despedirse.

Imagen 8. En los pocos minutos que sale Tailandia en la pantalla se intenta escenificar de esta forma sus pautas de consumo, además se trata de otro ejemplo más de *product placement* de esta marca en la saga de Rambo.

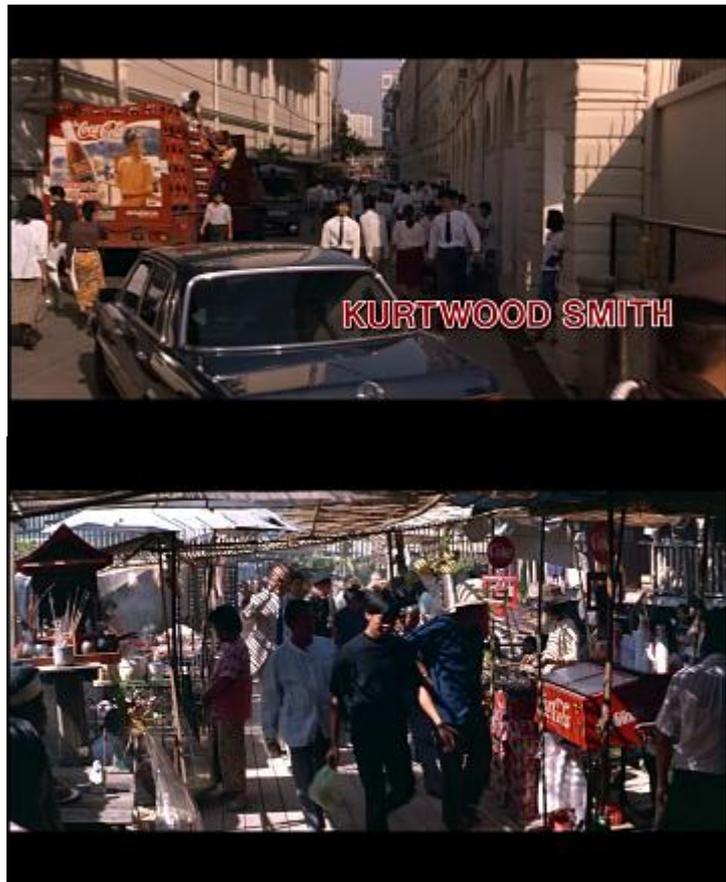


Imagen 9. Otra vez la violencia y la muerte del enemigo político unido a la espectacularidad. Aquí Rambo arroja a un soldado soviético a un pozo con una granada pegada a su cuerpo. Los efectos especiales ayudan a hacer de la violencia un objeto de goce.

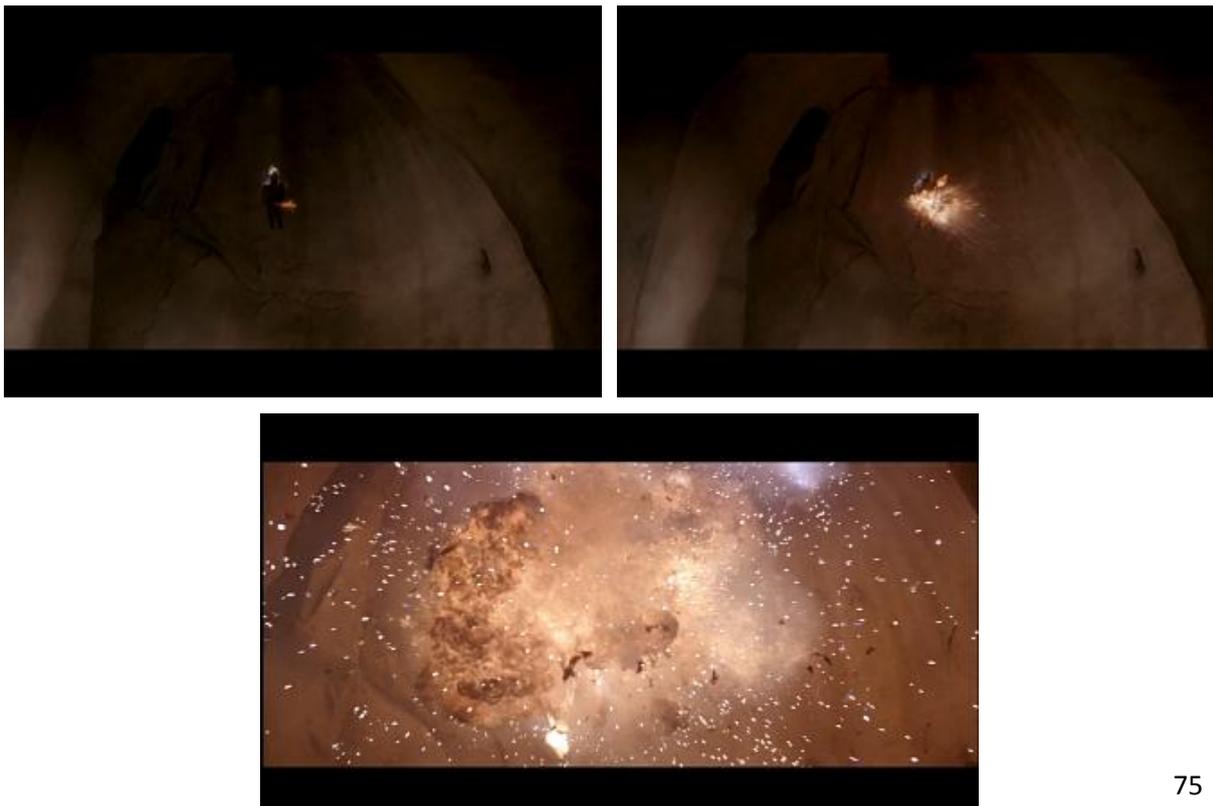


Imagen 10. Ejemplo de la superioridad del hombre blanco a lo largo del film.

Los indígenas se arrollan ante el francés Belloq, quien les manda ir tras Jones, que se da a la fuga.



Imagen 11. La superioridad tecnológica y militar sobre el *otro* colonizado convertida en una de las escenas más cómicas de la película.



Imagen 12. El gusto por la sangre que denota buena parte de las escenas violentas de *En busca del arca perdida* queda bien ejemplificado en estos fotogramas del efecto de abrir el arca sobre las caras de los antagonistas.



Imagen 13. El arca como *traslación* de la bomba atómica y de simbolismo religioso.



Imagen 14. La superioridad moral de los Estados Unidos para custodiar el arma definitiva.

Lo hace además en un lugar indeterminado y bajo secreto absoluto, por culpa de “esos malditos burócratas” a los que Jones hace referencia.



Imagen 15. Rocky parece haber vencido un combate de boxeo y la Guerra Fría. Aquí, tras derrotar a Iván Drago y pronunciar su discurso, Rocky alza la bandera norteamericana mientras le ovaciona el estadio ruso.



Imagen 16. El boxeador retirado italoamericano disfrutando del lujo y parte de los regalos que le ha brindado la tierra de oportunidades.

Cabe recordar aquí sus orígenes, trabajando como matón de prestamista en *Rocky* (1976).



Imagen 17. Resurge la amenaza soviética, esta vez como *invasión* en el campo del boxeo profesional. La aparición de Drago vendrá a trastocar la tranquilidad en la que viven los protagonistas.

Imagen 18. La caricatura de Apollo es también otra forma de demonización del enemigo, de la misma forma que sus ganas de hacer verdadero daño sobre el ring o la frialdad al matar a Creed.



Imagen 19. Plano subjetivo en el que Rocky mira a su mujer, quien le observa preocupada desde su dormitorio antes de que él suba al taxi que le lleva a Siberia, sin despedirse de ella y tras hacerlo largo rato con su hijo.

Imagen 20. Ivan Drago bajo atenta supervisión durante sus entrenamientos en el sofisticado local de entrenamiento que le proporciona el gobierno, junto a los anabolizantes. El enemigo queda retratado así como un tramposo, solo de esta forma podría haber vencido a los Estados Unidos.



Imagen 21. Comparación de los dos combates. La espectacularidad, el lujo del MGM de Las Vegas y el goce, frente a la seriedad y el totalitarismo. Se asume que la ideología solo está en uno de los bandos. También cabe destacar las diferencias entre los dos públicos: de clase media-alta distribuido en sus elegantes mesas, frente a la homogeneidad representada en las masas del pueblo ruso.



Imagen 22. Gorbachov se une al público y aplaude enérgicamente las palabras de Rocky, algo que seguidamente también harán los miembros del Politburó que están presentes en el palco.



Imagen 23. La representación del otro colonizado en Star Wars suele estar basada en estereotipos y en la comicidad. El caso de los ewoks también ejemplifica el infantilismo hacia el que deriva la saga en buena parte del *Episodio VI*.



Imagen 24. Escenificación del Imperio como sociedad militarizada y burocrática. En este fotograma puede apreciarse la similitud de los trajes de sus oficiales con los del oficial nazi.

Imagen 25. La deshumanización de las tropas imperiales y la homogeneidad con la que se representa al enemigo.



Imagen 26. La Estrella de la Muerte como *traslación* de la amenaza nuclear, siendo el arma definitiva del Imperio.

Espectacularidad y gigantismo con ayuda de los efectos especiales y el capital de Hollywood.

Imagen 27. Escenas como ésta en *Top Gun* trasladan al espectador a los mandos del avión, para dar cuenta de la emoción que se vive surcando los aires en un F-14, a partir de una cámara subjetiva. Esto es a día de hoy mucho más frecuente en los videojuegos, en su gran mayoría con la misma propaganda, invitándole a formar parte del prestigioso cuerpo militar.



Imagen 28. El teniente Pete Michel, “Maverick”, como modelo de masculinidad y de joven rebelde. Destaca por su temeridad, sus grandes dotes como piloto y su patriotismo.

Maverick enseña al joven espectador lo atractivo que puede llegar a ser participar en las fuerzas armadas del país, así como la emoción que se vive al pilotar un avión de combate y la buena vida de la academia militar, tanto en las clases prácticas con increíbles acrobacias a ritmo de *rock* como en las divertidas noches en el bar de la academia.

Imagen 29. Resurgimiento de la amenaza soviética en *Top Gun*, intimidando y atacando sin motivos a los F-14 norteamericanos en los dos vuelos que éstos hacen fuera de las clases prácticas de la academia.

No participan en el guión en sus únicas apariciones ni se explican los motivos por los cuales éstos atacan a los protagonistas.



Anexo 2. Tabla de ingresos nacionales y mundiales

Año	Título	Ingresos nacionales (año de su estreno)	# posición en ingresos en su año de estreno	Ingresos mundiales (totales)
1981	<i>En busca del arca perdida</i>	\$212.222.025	1	\$389.925.971
1982	<i>Acorralado</i>	\$47.212.904	13	\$125.212.904
1983	<i>El retorno del Jedi</i>	\$252.583.617	1	\$475.106.177
1985	<i>Acorralado Parte II</i>	\$150.415.432	2	\$300.400.432
1985	<i>Rocky IV</i>	\$127.873.716	3	\$300.473.716
1986	<i>Top Gun</i>	\$176.781.728	1	\$356.830.601
1988	<i>Rambo III</i>	\$53.715.611	16	\$189.015.611

Realización propia a partir de los datos de *Box Office Mojo*.

Anexo 3. Fichas de las películas analizadas

<i>Acorralado (First Blood)</i>	
Año	1982
Dirección	Ted Kotcheff
Guión	Sylvester Stallone, Michael Kozoll, William Sackheim. Básado en una novela de David Morrell
Productora	Carolco Pictures
Música	Jerry Goldsmith
Actores	Sylvester Stallone, Richard Crenna, Brian Dennehy, David Caruso, Jack Starrett, Michael Talbott, Chris Mulkey
Duración	97 min.
País	Estados Unidos

<i>Rambo: Acorralado Parte II (Rambo: First Blood Part II)</i>	
Año	1985
Dirección	George Pan Cosmatos
Guión	Sylvester Stallone, James Cameron
Productora	Carolco Pictures
Música	Jerry Goldsmith
Actores	Sylvester Stallone, Richard Crenna, Steven Berkoff, Charles Napier, Julia Nickson-Soul, Martin Kove
Duración	94 min.
País	Estados Unidos

<i>Rambo III</i>	
Año	1988
Dirección	Peter MacDonald
Guión	Sylvester Stallone & Sheldon Lettich
Productora	Carolco Pictures
Música	Jerry Goldsmith
Actores	Sylvester Stallone, Richard Crenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith, Spiros Focas, Doudi Shoua, Sasson Gabai
Duración	101 min.
País	Estados Unidos

<i>En busca del arca perdida (Raiders of the Lost Ark)</i>	
Año	1981
Dirección	Steven Spielberg
Guión	Lawrence Kasdan (Historia de George Lucas y Philip Kaufman)
Productora	Lucasfilm
Música	John Williams
Actores	Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Ronald Lacey, John Rhys-Davies, Vic Tablian, Denholm Elliott, Wolf Kahler, Alfred Molina, George Harris
Duración	115 min.
País	Estados Unidos

<i>Rocky IV</i>	
Año	1985
Dirección	Sylvester Stallone
Guión	Sylvester Stallone
Productora	United Artists
Música	James Brown, Vince DiCola, Survivor,
Actores	Sylvester Stallone, Talia Shire, Burt Young, Carl Weathers, Brigitte Nielsen, Tony Burton, Michael Pataki, Dolph Lundgren
Duración	110 min.
País	Estados Unidos

<i>La guerra de las galaxias. Episodio VI: El retorno del Jedi (Star Wars Episode VI: The return of the Jedi)</i>	
Año	1983
Dirección	Richard Marquand (bajo supervisión de George Lucas)
Guión	Lawrence Kasdan & George Lucas
Productora	20th Century Fox
Música	John Williams
Actores	Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, David Prowse, Ian McDiarmid, Billy Dee Williams, Frank Oz, Alec Guinness, Anthony Daniels, Kenny Baker
Duración	133 min.
País	Estados Unidos

<i>Top Gun: Ídolos del aire (Top Gun)</i>	
Año	1986
Dirección	Tony Scott
Guión	Jim Cash, Jack Epps Jr.
Productora	Paramount Pictures
Música	Kenny Loggins, Giorgio Moroder, Harold Faltermeyer, Berlin
Actores	Tom Cruise, Kelly McGillis, Tom Skerritt, Anthony Edwards, Val Kilmer, Meg Ryan, Michael Ironside, John Stockwell, Rick Rossovich, Tim Robbins, James Tolkan
Duración	110 min.
País	Estados Unidos
Realización propia a partir de Filmaffinity e IMDb	

Anexo 4. Selección de fragmentos de discursos de Reagan

A Time for Choosing. (27 de octubre de 1964)

[...] I have spent most of my life as a Democrat. I recently have seen fit to follow another course. I believe that the issues confronting us cross party lines. Now, one side in this campaign has been telling us that the issues of this election are the maintenance of peace and prosperity. The line has been used, "We've never had it so good." But I have an uncomfortable feeling that this prosperity isn't something on which we can base our hopes for the future. No nation in history has ever survived a tax burden that reached a third of its national income. Today, 37 cents out of every dollar earned in this country is the tax collector's share, and yet our government continues to spend 17 million dollars a day more than the government takes in. We haven't balanced our budget 28 out of the last 34 years. [...]

This is the issue of this election: whether we believe in our capacity for self-government or whether we abandon the American revolution and confess that a little intellectual elite in a far-distant capitol can plan our lives for us better than we can plan them ourselves. [...]

Well, I, for one, resent it when a representative of the people refers to you and me, the free men and women of this country, as "the masses." This is a term we haven't applied to ourselves in America. But beyond that, "the full power of centralized government" -- this was the very thing the Founding Fathers sought to minimize. They knew that governments don't control things. A government can't control the economy without controlling people. And they know when a government sets out to do that, it must use force and coercion to achieve its purpose. They also knew, those Founding Fathers, that outside of its legitimate functions, government does nothing as well or as economically as the private sector of the economy. [...]

Remarks at the Annual Convention of the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida. (8 de marzo de 1983)

[...] Yes, let us pray for the salvation of all of those who live in that totalitarian darkness -- pray they will discover the joy of knowing God. But until they do, let us be aware that while they preach the supremacy of the state, declare its omnipotence over individual man, and predict its eventual domination of all peoples on the Earth, they are the focus of evil in the modern world.

It was C. S. Lewis who, in his unforgettable "Screwtape Letters," wrote: "The greatest evil is not done now in those sordid 'dens of crime' that Dickens loved to paint. It is not even done in concentration camps and labor camps. In those we see its final result. But it is conceived and ordered (moved, seconded, carried and minuted) in clear, carpeted, warmed, and well-lighted offices, by quiet men with white collars and cut fingernails and smooth-shaven cheeks who do not need to raise their voice."

Well, because these "quiet men" do not "raise their voices," because they sometimes speak in soothing tones of brotherhood and peace, because, like other dictators before them, they're always making "their final territorial demand," some would have us accept them at their word and accommodate ourselves to their aggressive impulses. But if history teaches anything, it teaches that simple-minded appeasement or wishful thinking about our adversaries is folly. It means the betrayal of our past, the squandering of our freedom.

So, I urge you to speak out against those who would place the United States in a position of military and moral inferiority. You know, I've always believed that old Screwtape reserved his best efforts for those of you in the church. So, in your discussions of the nuclear freeze proposals, I urge you to beware the temptation of pride -- the temptation of blithely declaring yourselves above it all and label both sides equally at fault, to ignore the facts of history and the aggressive impulses of an evil empire, to simply call the arms race a giant misunderstanding and thereby remove yourself from the struggle between right and wrong and good and evil.

I ask you to resist the attempts of those who would have you withhold your support for our efforts, this administration's efforts, to keep America strong and free, while we negotiate real and verifiable reductions in the world's nuclear arsenals and one day, with God's help, their total elimination.

While America's military strength is important, let me add here that I've always maintained that the struggle now going on for the world will never be decided by bombs or rockets, by armies or military might. The real crisis we face today is a spiritual one; at root, it is a test of moral will and faith.

Whittaker Chambers, the man whose own religious conversion made him a witness to one of the terrible traumas of our time, the Hiss-Chambers case, wrote that the crisis of the Western World exists to the degree in which the West is indifferent to God, the degree to which it collaborates in communism's attempt to make man stand alone without God. And then he said, for Marxism-Leninism is actually the second oldest faith, first proclaimed in the Garden of Eden with the words of temptation, "Ye shall be as gods".

The Western World can answer this challenge, he wrote, "but only provided that its faith in God and the freedom He enjoins is as great as communism's faith in Man."

I believe we shall rise to the challenge. I believe that communism is another sad, bizarre chapter in human history whose last pages even now are being written. I believe this because the source of our strength in the quest for human freedom is not material, but spiritual. And because it knows no limitation, it must terrify and ultimately triumph over those who would enslave their fellow man. For in the words of Isaiah: "He giveth power to the faint; and to them that have no might He increased strength. But they that wait upon the Lord shall renew their strength; they shall mount up with wings as eagles; they shall run, and not be weary"

Yes, change your world. One of our Founding Fathers, Thomas Paine, said, "We have it within our power to begin the world over again". We can do it, doing together what no one church could do by itself.

God bless you, and thank you very much.

Remarks at Memorial Day Ceremonies Honoring an Unknown Serviceman of the Vietnam Conflict. (28 de mayo de 1984)

Memorial Day is a day of ceremonies and speeches. Throughout America today, we honor the dead of our wars. We recall their valor and their sacrifices. We remember they gave their lives so that others might live.

We're also gathered here for a special event -- the national funeral for an unknown soldier who will today join the heroes of three other wars.

When he spoke at a ceremony at Gettysburg in 1863, President Lincoln reminded us that through their deeds, the dead had spoken more eloquently for themselves than any of the living ever could, and that we living could only honor them by rededicating ourselves to the cause for which they so willingly gave a last full measure of devotion.

Well, this is especially so today, for in our minds and hearts is the memory of Vietnam and all that that conflict meant for those who sacrificed on the field of battle and for their loved ones who suffered here at home.

Not long ago, when a memorial was dedicated here in Washington to our Vietnam veterans, the events surrounding that dedication were a stirring reminder of America's resilience, of how our nation could learn and grow and transcend the tragedies of the past.

During the dedication ceremonies, the rolls of those who died and are still missing were read for 3 days in a candlelight ceremony at the National Cathedral. And the veterans of Vietnam who were never welcomed home with speeches and bands, but who were never defeated in battle and were heroes as surely as any who have ever fought in a noble cause, staged their own parade on Constitution Avenue. As America watched them -- some in wheelchairs, all of them proud -- there was a feeling that this nation -- that as a nation we were coming together again and that we had, at long last, welcomed the boys home. [...]

Remarks at the Santa-Cali-Gon Days Celebration in Independence, Missouri. (2 de septiembre de 1985)

[...] Now, tax reform has its enemies, especially among the people who have vested interests in the status quo. Status quo -- that's a Latin name for the mess that we're in with our present tax structure. Those vested interests just hate it when we talk about reform, and they loved it when they thought I was laid up and out of action. Well, I'm back and rarin' to go, up for the battle that's only just begun. In fact, when I think of all the good people who've pleaded with the Federal Government for years to clean up our tax structure, I'm reminded of a recent, very popular movie. And in the spirit of Rambo, let me tell you, we're going to win this time. [...]