

Título: Experiencia, preguntas, dificultades y logros en la investigación de producciones culturales de Hollywood

(Mesa 9: Investigación social sobre cultura, arte y humanidades)

Autora: María Ximena Méndez Mihura (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales- Sede Argentina)

Introducción:

Este trabajo se propone indagar sobre la experiencia, preguntas, reflexiones, dificultades y logros surgidos en el desarrollo de mi tesis doctoral (doctorado en Ciencias Sociales en FLACSO Argentina), proceso en el que también se logró encontrar un vínculo con mi carrera de grado, Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM), y mi posgrado anterior, Magíster en Estudios Latinoamericanos (CEL-UNSAM). Asimismo, la tesis se inscribe en el área de la sociología de la cultura. Particularmente, la temática del presente trabajo son las representaciones de arquetipos de lo latinoamericano (sujetos y espacios) en películas de las décadas del ochenta y del noventa, así como de la década posterior al 11 septiembre de 2001 (11-s), que provienen del cine de Hollywood. Está de más aclarar que el poder tecnológico y cultural de esta industria mantiene una estrecha relación con los lineamientos políticos del Estado norteamericano. En las décadas del ochenta y del noventa, el Estado norteamericano se caracterizó por la falta de consenso respecto de la intervención en conflictos externos, oposición que se diluyó post 11-s. Este trabajo considera que el gobierno de los Estados Unidos lleva adelante su proyecto expansionista mediante los lineamientos de su Departamento de Estado —lo que tiene implicancias políticas y culturales— y que el cine de Hollywood forma parte de este proyecto expansionista, que no solo posee efectos artísticos, estéticos y culturales sino también ideológicos.

El enfoque apropiado para esta investigación requirió la aplicación de una metodología de estudios de casos cualitativa y descriptiva de los films seleccionados. Como apuntan Taylor y Bogdan (1984), una caracterización de los estudios cualitativos se puede resumir en que son investigaciones centradas en los sujetos, en las que el investigador busca interpretar la experiencia de las personas. Esto es, por demás, pertinente tratándose de una investigación que se suscribe a los estudios culturales, los cuales son un campo

interdisciplinario que indaga las formas de producción o creación de significados y de su difusión. Para ello también es significativo hacer énfasis en la descripción de las películas como productos culturales, ya que los productos culturales tienen un sesgo ideológico para representar la realidad. Por esto tomamos al director de cine como un autor con una subjetividad y un posicionamiento ideológico frente a su realidad y el mensaje que intenta plasmar por medio de su obra. Las películas, como productos culturales, son cruciales para la construcción de consenso y mentalidad popular porque llegan a vastas audiencias. Tomar al autor para poder descifrar su posicionamiento es crucial en las investigaciones de los estudios culturales.

Reflexionar acerca de los cambios en el vínculo entre cine e imperialismo y dar cuenta de la industria cultural hollywoodense como reproductora de las relaciones de dominación en el período mencionado es una forma de generar preguntas e hipótesis para entender esa relación en el presente y en el futuro. Esta tarea tiene la actualidad y la urgencia que le conceden la importante presencia de Hollywood como industria cultural a nivel mundial y la configuración del mapa americano, en el que si bien han existido profundos cambios y alianzas en las últimas décadas, los Estados Unidos continúan manifestando un poder económico considerable o imposible de desconocer.

Debemos hacer además una observación respecto del *western*, ya que se fue haciendo evidente que había que buscar algún elemento que englobara a todas las películas del corpus. Y que desde lo estético apoyara lo ideológico. Pues Estados Unidos tiene un proyecto expansionista, que está sustentado por una identidad nacional, esto se plasmó en la utilización de los rasgos del *western* en la metodología, tal como describo más abajo.

Para ello, retomando, nos interesa señalar:

I- Seguimos una metodología cualitativa, que supuso que abordar el objetivo general de este proyecto implica, en primer lugar, intentar alcanzar una traducción significativa de las películas que conforman el corpus. En segundo lugar, podríamos decir que centró su atención en la comprensión de las dinámicas que se presentan dentro de la industria cultural del cine de Hollywood.

II- Este trabajo hizo un primer gran recorte centrado en el cine de Hollywood, dejando afuera, por ejemplo, el cine norteamericano independiente, pero que incorpora la frontera difusa entre el cine de Hollywood y el cine independiente. Un segundo recorte circunscribió el corpus al cine de ficción, lo que excluye el cine documental y los géneros híbridos relacionados, como el docudrama. Un tercer recorte consideró la presencia sustancial de sujetos o espacios latinoamericanos en la trama narrativa. Estos son bastante escasos ya que, en la mayoría de las investigaciones encontrar lo subalterno, tanto en personajes como en lo central de la trama, ha sido siempre un problema crucial, cuando se los buscó en una industria hegemónica.

Sobre el planteo inicial del corpus, la investigación requirió ajustes. Entre ellos:

III- Fue parte de este trabajo metodológico reagrupar las veintiséis películas del corpus teniendo en cuenta que ya no hay un género puro en el cine de Hollywood y que, como hemos apuntado desde lo artístico, la estética de lo híbrido es la que caracteriza a la cultura norteamericana, y esta ha acaparado los géneros, los estilos y las estéticas de los mass media, con particular énfasis en el cine de Hollywood en los últimos treinta años. Así se tomó un determinado rasgo del género más conspicuo en las películas para reagruparlas con una estética similar. La división del corpus analizado fue hecho mediante las siguientes genealogías: acción<sup>1</sup>, ucronías<sup>2</sup>, fantasía de aventuras<sup>3</sup>, *teacher films*<sup>4</sup> y cine *noir*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Genealogías de acción: *Scarface* (1983), dirigida por B. De Palma; *Salvador* (1987), dirigida por Oliver Stone; *Collateral Damage* (2002), dirigida por Andrew Davis; *Apocalypto* (2006), dirigida por Mel Gibson; *Miami Vice* (2006), dirigida por Michael Mann; *Machete* (2010), dirigida por R. Rodríguez; *FastFive* (2011), dirigida por Justin Lin.

<sup>2</sup> Genealogías de ucronías: *Commando* (1985), dirigida por Mark L. Lester; *Delta Force 2* (1990), dirigida por Aaron Norris; *McBain* (1991), dirigida por James Glickenhaus; *Clear and Present Danger* (1994), dirigida por Phillip Noyce; *Once Upon a Time in México* (2003), dirigida por R. Rodríguez.

<sup>3</sup> Genealogías de fantasía de aventuras: *Romancing the Stone* (1984), dirigida por R. Zemeckis; *Predator* (1987), dirigida por John Mc Tienan; *The mask of the Zorro* (1998), dirigida por Martin Campbell; *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), dirigida por Steven Spielberg.

<sup>4</sup> Genealogías de teacher films: *Stand and Deliver* (1988), dirigida por Ramón Menéndez; *Dangerous Minds* (1996), dirigida por John N. Smith.

<sup>5</sup> Genealogías de cine *noir*, que se subdividen a su vez en:

-Cine negro reflexivo: *American Me* (1992), dirigida por Eduard James Olmos; *Carlito`s way* (1993), dirigida por Brian de Palma; *My Family* (1995), dirigida por Gregory Nava; *Blow* (2001) dirigida por Ted Demme.

-Cine negro crítico: *El Norte* (1982) dirigida por Gregory Nava; *Traffic* (2000) dirigida por Steven Soderberg; *Crash* (2004) dirigida por Paul Haggis; *Bordertown* (2007) dirigida por Gregory Nava.

### **Análisis de la genealogía de las películas de acción**

Estas películas están caracterizadas por una fuerte preeminencia de la acción en sus tramas narrativas. Estas obras siguen el rastro de las películas *western* en cuanto a la espectacularidad dentro del arco dramático del relato que nos traen las persecuciones, los enfrentamientos armados o los duelos, que se han ido reelaborando en las nuevas películas.

### **Análisis de la genealogía de las películas de ucronías**

Al respecto, debemos puntualizar que la ucronía es un subgénero de la ciencia ficción en que deliberadamente se cambia un hecho histórico. Este género no es exclusivo del cine, sino que lo podemos encontrar también en la literatura.

Cabe destacar que en este grupo de películas existe, además, referencia a los ejércitos, tal como ocurre con el grupo anterior de la genealogía de acción. Observamos el cambio deliberado de algunos sucesos históricos y la mezcla y la reelaboración de otros. Asociada a esta cuestión, se dio la utilización solapada de la conjetura, o bien de «lo que pudo haber pasado si (...)». Sostengo que esto estuvo presente también en la construcción del *western* clásico, lo observamos en las reiteradas veces que se van a narrar hechos que realmente acontecieron en la conquista y la colonización del Oeste. Tomemos el ejemplo del personaje histórico George Armstrong Custer, quien murió junto a sus hombres, pertenecientes al Séptimo Regimiento de Caballería, en la batalla de Little Bighorn (1876). Su vida y su historia militar, tanto como su muerte en un combate desigual contra guerreros pertenecientes a pueblos originarios, han sido objeto de innumerables reelaboraciones hechas por el cine y desde distintos puntos de vista. Entre otras, podemos mencionar *Santa Fe Trail* (1938), dirigida por Michael Curtiz, película en que Ronald Reagan hacía el papel de Custer; *They Died with Their Boots On* (1941), dirigida por Raoul Walsh; *Custer of the West* (1967), dirigida por Robert Siodmak; *The Great Sioux Massacre* (1965) y *Sitting Bull* (1954), ambas películas de Sidney Salkow; y *Little Big Man* (1970), de Arthur Penn.

### **Análisis de la genealogía de las películas de fantasías de aventuras**

Estas películas se inscriben en una genealogía de films que exploran la fantasía de aventuras, y que según los aportes de Sánchez Escalonilla (2009), fue impulsada en el cine por directores como Steven Spielberg y George Lucas alrededor de las décadas del setenta y del ochenta. En todas ellas, como característica sustancial del género híbrido de la fantasía de aventuras, coexisten dos mundos: uno imaginario o mágico y uno real, según Sánchez Escalonilla (2009), y se podría establecer un paralelismo con centro y periferia o bien civilización y barbarie, tal como se observó en el análisis.

### **Análisis de la genealogía de las películas de *teacher film***

Además de las dos películas del corpus analizado, podemos mencionar, entre otras, *To Sir, with love* (1967), dirigida por James Clavell; *Dead Poets Society* (1989), dirigida por Peter Weir; *Lean on Me* (1989), dirigida por John G. Avildsen; *Mona Lisa* (2003), dirigida por Mike Newell; *Take the Lead* (2006), dirigida por Liz Friedlander; y *Freedom Writers* (2007), dirigida por Richard La Gravenese. Todas ellas se inscriben dentro de la larga tradición norteamericana del *teacher film*, siguiendo a Hass (2011), quien plantea ese tipo de películas que, al poner énfasis en «héroes» individuales, evita las críticas en general del sistema educativo norteamericano y también elude discutir sobre la estratificación social relacionada con ello.

Los docentes han estado presentes también en las películas del *western*. Por ejemplo, en *The Man Who Shot Liberty Bells* (1962), de John Fort, observamos cómo Ransom Stoddard recuerda sus peripecias tratando de que la ley y el orden llegaran al Oeste, luchando con armas que eran muy distintas al revólver que todos le aconsejaban comprar y aprender a disparar. Hay una escena en que está dando clases a adultos y niños. Ransom les enseña que existen leyes que amparan a los habitantes del Oeste y que son sujetos de derecho. Uno de sus estudiantes expone en voz alta un pasaje de la Constitución de los Estados Unidos, en que se hace referencia a que todos los hombres son iguales, el personaje que refiere al texto es afroamericano. La película representaba de esta forma cómo fue la función de los maestros durante la última parte del siglo XIX. Los docentes enseñaban las primeras letras, pero además instauraron un nuevo orden social mediante la instrucción de una cultura homogénea

que incluía valores, normas y costumbres que se debían inculcar entre un grupo heterogéneo de ciudadanos.

Podemos plantear entonces que era lógico que Hollywood homenajeara a los grandes profesores en sus filmes. La tarea docente tuvo como finalidad civilizar a los pobladores de distintas regiones y naciones a medida que se fueron configurando los estados nacionales de la modernidad. Los Estados Unidos no fueron una excepción a ello. Siguiendo a Allaud (2007), podemos plantear que el rol docente tuvo varias aristas, como difusor de cultura, como disciplinador y como apóstol. En tanto difusor de cultura, mediante la «tarea formal» de impartir instrucción y enseñar a leer y a escribir, el docente debió desempeñar la «tarea real» de difundir un nuevo orden cultural que se estaba conformando. Como disciplinador, ya que para alcanzar el orden moral era necesaria una enseñanza que normalizara. Y por último, el docente es caracterizado como un apóstol al cual se le ha concedido la misión de preparar para la vida y orientar hacia la salvación de los futuros ciudadanos. Esta caracterización de Allaud (2007) está plasmada en los personajes de los docentes que protagonizan este tipo de películas. Asimismo, en este tipo de películas se manifiesta una profunda abnegación en la profesión docente, presentada como una característica que lleva a estos personajes a anteponer sus obligaciones y a sacrificarse ante condiciones desfavorables.

### **Análisis de las genealogías de las películas del *film noir***

En estos filmes priman rasgos del cine negro. Siguiendo las definiciones del Diccionario de Cine de Russo (2003), podemos decir que este género se fue sustentando mediante numerosos policiales y se caracteriza por la presencia de la delincuencia y la corrupción urbana, es decir, el crimen se convierte en una posibilidad cierta. Las películas aquí analizadas pertenecen al grupo de películas que revisan el sueño americano de manera crítica en el cine de Hollywood.

En este grupo de películas observamos un mundo engañoso donde interviene un individuo marginal al sistema. Puede ser un detective, o bien un periodista, como ocurre en *Bodertown*, un ciudadano común más allá de lo que puede tolerar, o hasta un policía sin su chapa y arma reglamentaria. Lo que nunca falta en él es el crimen. La policía podrá brillar por su ausencia, pero basta que predominen las traiciones, que el individuo prevalezca sobre

el grupo, para que lo negro se presente con su tenebrosa magnificencia, a veces culminando en la masacre o la catástrofe total.

El *film noir* se prolonga hasta el presente con particular vigencia. Sus tramas suelen alcanzar la citada dimensión trágica en la medida en que el destino actúa más allá de las determinaciones sociales.

En el corpus se han encontrado dos grandes grupos de películas a las que podemos suscribir por alguna de sus características con la estética de este cine. Por un lado, cine negro contado por un narrador que reflexiona sobre sucesos que dan cuenta del costado oscuro del sueño americano mediante el mecanismo de la voz en *off*. La voz en *off* se usa para evocar un tiempo pasado, y unas circunstancias específicas.

En el análisis de este primer grupo de películas del cine *noir* observamos que varias de ellas llevan la huella que dejó *Goodfellas* (1990). Además, hay un narrador que es un bandido, excepto en *My Family*, en la cual si bien el narrador no es un bandido, nos cuenta la historia de dos hermanos que han tenido conflictos con la ley. Siguiendo a Fojas (2009), debemos tener en consideración que los bandidos han sido uno de los estereotipos más perdurables de los mexicanos en la historia de Hollywood. Señala esta autora que además fueron el núcleo simbólico y el ícono cardinal de las historias del límite entre los Estados Unidos y México. Entre otras películas, Fojas (2009) menciona *Tony the Greaser* (1914), *Broncho Billy and the Greaser* (1914), *The Greaser's Revenge* (1914), y la última película en contener el término *greaser* en su título, *Guns and Greasers* (1918). Muchas de las películas de *westerns* tienen lugar en los límites entre los Estados Unidos y México, de aquí títulos como *Río Grande* (1950), dirigida por John Ford, o *Río Bravo* (1959), dirigida por Howard Hawks, que dan cuenta del río como un límite natural en vez de mostrarlo como la consecuencia política de la guerra que perdió México.

Por otra parte, existe otro grupo de películas que también se suscriben al cine negro, que desarrollan en su arco dramático un cuestionamiento y critican la sociedad moderna, así como muestran unos Estados Unidos alejados de lo idílico. Estas películas en particular, como en el *western* clásico, toman el límite fronterizo en el medio del desierto entre los Estados Unidos y México. Esta temática proviene de tradiciones anteriores al cine. Siguiendo a Fojas (2009), la cultura popular norteamericana define la identidad nacional frente a las

tierras fronterizas y sus habitantes mitificados. Las películas que nos hablan del límite entre los Estados Unidos y México tienen un enfoque tácitamente hemisférico para las muchas incursiones desde y hacia México y los esfuerzos internacionales de patrullaje y control fronterizo, así como el globalismo verdaderamente distintivo de las culturas fronterizas. En ellas están presentes la problemática de la inmigración, las peripecias cuando se cruza para ingresar a los Estados Unidos; los miedos hacia el otro; la lucha contra las drogas. Estos filmes tienen además en común la fragmentación de la historia, por lugares o estéticas.

IV- Luego se analizaron con detalle las tramas particulares siguiendo un análisis de recursos expresivos como la narración, la puesta en escena y la voz en *off*; y los complejos contextos políticos y sociales de producción de estos films.

En cuanto al análisis, uno de los problemas es que fue demasiado extenso o detallado, entre otras cuestiones por el tema de la interpretación —para que no se perdiera nada de él—, que es compleja en tanto siempre está atravesada por la subjetividad de quien interpreta. Reflexionando, a la luz de lo ya hecho, para futuras investigaciones se podría trabajar con esquemas para organizar el análisis, que pongan en diálogo las categorías para, de este modo, ir más allá de lo descriptivo.

Asimismo, se tuvo en cuenta la presencia de los rasgos del *western*, uno de los géneros del cine clásico, siguiendo la caracterización que Tudor (1989) ha dado. Este autor señala que el género se rige: a) por la distinción general entre civilización y barbarie; b) por su naturalismo, exigido por los acontecimientos y los escenarios; c) por la figura del solitario, que está profundamente arraigada en el género; d) por el entorno social, con su estructura básica, que es la familia (ofrece una unidad bien anudada para tratar los antagonismos del hombre y la naturaleza; las familias existen en ambos lados de la valla moral, son patriarcales y leales y ofrecen un foco vital para la identificación); e) por un sistema de ritos que define la cotidianidad; f) por los argumentos. Estos tienen como base: 1- la aplicación de la ley y el orden; 2- la venganza; 3- el conflicto económico (que enfrenta a débiles y fuertes); 4- los pequeños granjeros que pueden constituir una comunidad defensiva; 5- la agrupación de defensa contra el indio (el otro). Los hombres que asumen esta caracterización son de dos tipos: el incorruptible hombre de la ley y el bandolero.

Debemos decir al respecto que el uso del *western* clásico fue un hallazgo y no algo que se propuso inicialmente. Surgió cuando fui armando las películas que conformaban el corpus a partir de ciertas discusiones en los talleres de tesis en cuanto a buscar algún elemento artístico, o bien algún rasgo estético o algún género que amalgamara a las películas. Para lograr esta amalgama, en principio, usar los rasgos de *western* como un elemento artístico solucionó y zanjó esas discusiones. Además, esto se acrecentó cuando en esas mismas discusiones se hizo pertinente la inclusión de los espacios, los espacios que Tudor (1989) observaba en el *western*, tales como jardín, desierto y frontera, que eran apropiados y se observaron en el análisis. Sumado a estos también estaba el orfanato, aportado por Dorfman y Mattelart (2012). Más tarde, en el desarrollo de la investigación, se revisaron autores de las ciencias sociales duras que utilizaban términos que referían al *western*, tal como cuando se hablaba de Estados Unidos como el gran *sheriff* global, o bien las mismas películas del corpus que remitían al *western*.

En cuanto al uso del *western* clásico, servía para explicar más adecuadamente las configuraciones de los espacios. Del mismo modo, usar las figuras prototípicas del *western*, tal como la figura del *solitario*, que puede, muchas veces adquirir el rasgo del incuestionable hombre de la ley, logró reforzar la hipótesis de la tesis enlazándola con la burocracia y el Estado norteamericano.

Es así que se pudieron utilizar otras estéticas de los géneros, como el *thriller* político o el *gánster film*, que resultaron muy ricas, pero que excedían el marco de este trabajo. Si bien es cierto que es la aproximación a partir del género la que cobra la mayor relevancia (por esto se buscó la subdivisión de los grupos de películas mediante rasgos de otros géneros), predominó el *western*, que servía como ligazón o vínculo.

Cabe destacar que la investigación observó que eran correctos los aportes de autores como Camila Fojas, Ramírez Berg y David Maciel, entre otros, cuando apuntaban al trabajo de los directores chicanos. Fueron los directores chicanos los que más habían hecho por mostrar a los chicanos y visibilizarlos. Asimismo, se observó que en este tipo de películas estaba muy presente la estética del desierto, ya que los directores chicanos remarcaban mucho ese rasgo, tanto como otras cuestiones que eran propias del *western*.

Además, estaba la decisión de utilizar el *western* clásico o hacer una diferenciación con los otros tipos de *western*. Sin embargo, esto podría abrir un nuevo debate, entre otras cuestiones porque, por ejemplo, Mario Leone pretendió hacer un *western*, ya que la etiqueta o noción de *espagueti western* se la pusieron los distribuidores de Hollywood. Sin dudas esto es un tema para analizar en un trabajo posterior y abarcarlo desde el inicio de la investigación. Sumando a eso habría que relacionarlo en investigaciones futuras con el trabajo de Bill Wright, *Sixgun and Society. A Structural Study of Westerns*.

V- Agrupamos las cuestiones que se repetían en cuanto a los arquetipos en el cine según la metodología de análisis cinematográfico planteada por Casetti y Di Chio (1991) y por Vanoye (1996); asimismo, reunimos los elementos que se repetían en relación con lo latinoamericano (sujetos y espacios) para abordar el segundo objetivo específico de este trabajo, teniendo en cuenta la definición de Khun (1991) para personaje ya visto con anterioridad en el marco teórico y prestando atención a que el sujeto/personaje se construye a partir de la presentación y la caracterización de ciertos atributos que determinan su relación con el mundo exterior, en un estrecho y particular vínculo con el espacio. Asimismo, se consideró además la complejidad de los personajes femeninos en las últimas décadas. A partir de ahí abordamos el tercer objetivo específico de este trabajo, teniendo en cuenta la definición de López Lizarazo (2010) para espacio, como se comentó en el marco teórico, a fin de tratar de descubrir características comunes y clasificar espacios. Todos estos espacios se vinculan estrechamente con el arco dramático de los sujetos, cuyos atributos suelen intervenir en su relación con el mundo exterior. De este modo, se pudo dar cuenta del haz de relaciones que existen entre arquetipos de sujetos y arquetipos de espacios.

Al analizar los arquetipos, observamos, en primer lugar, los arquetipos de los sujetos latinoamericanos en el cine clásico norteamericano. Cuándo y cómo son vistos, en calidad de arquetipos de nativos, héroes solitarios, bandidos, o vendedores blancos. Asimismo, revisamos con especial atención la mirada hacia la mujer. Prestaremos atención también al sistema de estrellas, que supone tener en cuenta a los intérpretes que les dan vida a estos arquetipos. Asimismo, en este capítulo analizaremos los arquetipos de los espacios latinoamericanos en el cine clásico norteamericano. Cuándo y cómo son vistos, en calidad de arquetipos el jardín-desierto, la frontera y el orfanato.

Entre las problemáticas y las cuestiones que surgieron cuando armé el proyecto, al principio buscaba estereotipos de personajes. Con posterioridad se fueron incluyendo los espacios. Del análisis realizado se desprende que son arquetipos que estaban situados y que eran históricos, porque recuperaban el contexto político social del momento de producción de la película. Entre los autores consultados, observé que Vanhala (2011) hablaba de prototipos. Del análisis se desprende que la noción de arquetipo está en concordancia con los autores Ballo et al (2020); Aidelmar y De Lucas (2007). Y en próximos trabajos tomaré estos autores para ampliar y reforzar el concepto en futuras publicaciones. Asimismo, los arquetipos van en concordancia con el trabajo de Aby Warburg, donde se plantea la supervivencia de lo antiguo. Y propone analizar mediante las imágenes los mecanismos por los cuales una idea visual, un accesorio, un detalle, transita por el tiempo, apareciendo y desapareciendo de las representaciones visuales, influido por elementos de cultura, política, economía, como también por cuestiones religiosas.

Análisis de las representaciones de los sujetos:

Nativos:

A lo largo de las películas del corpus observamos personajes de los habitantes de aldeas o poblados o vecindarios de latinos en los Estados Unidos, tanto como en ciudades latinas, donde viven familias que se presentan con el arquetipo de buenos salvajes, apacibles y hospitalarios, por la vida tranquila que llevan. Pero además, los aldeanos son presentados con el arquetipo de subhumanos por su sumisión cultural y política.

También están los miembros de los distintos ejércitos de los Estados de países latinoamericanos, asimismo los ejércitos revolucionarios de esos países. Por ejemplo, los ejércitos de Guatemala o Salvador que asesinan en forma sanguinaria, tanto como por su poder de fuego y de destrucción a lo largo de las historias.

Aquellos que son víctimas inocentes y son sobrevivientes de una dictadura de la cual huyen. Son vistos también como seres subhumanos que vienen huyendo de la muerte, ya que sus derechos son vulnerados.

Además, son mostrados con el arquetipo de subhumanos todos aquellos que se autodestruyen drogándose, no importa si son anglosajones o latinos.

Por abrumadora mayoría en el corpus, se han encontrado a las mujeres asociadas a la categoría de seres bellos. Por sus orígenes latinos, su exotismo y su belleza, asociadas siempre a la resolución de conflicto de pareja heterosexual. Esto es coincidente con lo planteado por Kuhn (1991), quien ha llegado a la conclusión de que el cierre narrativo está siempre subordinado a la resolución de temas que se centran en el cortejo heterosexual.

Por tanto, además de restituir a la mujer a su papel en el vínculo hombre/mujer, el proceso del enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera. En este sentido, la resolución de la película depende del desenlace del particular «problema femenino» planteado por el relato: la mujer ha de volver a su lugar para que se restaure el orden en el mundo. Esto podría relacionarse con lo observado en nuestro corpus, en que las mujeres ocupan casi con exclusividad la categoría de los arquetipos de seres bellos, en primera instancia por su belleza física y su atractivo sexual. Esta cuestión no está ligada a las mujeres latinas en particular, sino que se da con todas las mujeres en general.

#### Héroes solitarios:

A lo largo de los análisis del corpus se observó una repetida visita y homenaje a los héroes y víctimas de los grandes carteles de la droga. Con particular énfasis el caso de Enrique «Kiki» Camarena, agente encubierto de la DEA. Y responsable de que se destruyera el rancho Búfalo, donde había una plantación de marihuana de más de mil hectáreas. Esta repetición en poner de relieve a héroes y víctimas de los carteles de la droga se vincula con lo que ocurre en el *western* clásico, en que se homenajeaba de forma reiterada en diferentes películas, entre otros, a George Custer y a sus hombres, el Séptimo Regimiento de Caballería, cuando seiscientos soldados se inmolaron junto a Custer, luchando contra seis mil guerreros aborígenes. Esto podría ser una particular manera de relacionar los sucesos pasados con los presentes. Se busca homenajear al Estado norteamericano, pero también a los caídos y a sus familias, levantando la moral del cuerpo burocrático al cual pertenecían.

#### Bandidos:

A lo largo de los análisis del corpus se observó una reiterada referencia al crimen organizado, al prontuario delictivo de Pablo Emilio Escobar Gaviria, uno de los míticos líderes del cártel de Medellín, y a sus socios, como Carlos Ledher, y otras organizaciones

delictivas asociadas a este famoso cártel colombiano, como el de Cali. Por otra parte, también a Amado Carrillo Fuentes, «El Señor de los Cielos», junto a los carteles mexicanos tales como el de Juárez y el de Guadalajara o Jalisco.

Esta repetición en poner de relieve graves hechos criminales que tienen que ver con los grandes bandidos que el Estado norteamericano combatió se vincula con lo que ocurría en el *western* clásico, en que se recordaba a bandidos tan peligrosos como Billy el Niño, Frank y Jessy James, Butch Cassidy y Sundance Kid, entre otros.

Esto podría ser una particular manera de evocar los sucesos pasados con los presentes. Es decir, el Estado norteamericano atrapó a los antiguos bandidos, que luego fueron plasmados e idealizados en el *western* clásico. Y también venció al cártel de Medellín. Además, muchas veces se enmascara que se está hablando de esto con nombres y referencias ficticias o solapadas, mientras en paralelo la justicia está buscando a los líderes del cártel de Medellín, y luego se habla directamente de estos sucesos, cuando ya se ha atrapado a los respectivos delincuentes. Esto es lo que ocurre en las últimas películas: se lo muestra al personaje de Escobar con cierta admiración, pero no por hacer apología de sus fechorías, sino más bien para homenajear al Estado norteamericano, que para Hollywood y sus producciones fue quien venció a uno de los delincuentes más peligrosos del siglo XX. Lo mismo ocurre con los capos mexicanos como Amado Carrillo Fuentes, entre otros. Algo similar podríamos plantear en las diferentes representaciones que en Hollywood se hacen del Che Guevara, en las que suspicazmente se lo muestra como atractivo después de que fue vencido por el Estado norteamericano en Bolivia. Es decir, lo que se busca es un homenaje no sólo a los Estados Unidos sino al cuerpo burocrático que participó en esos sucesos, tanto como a los familiares de los caídos en diferentes operaciones militares y de inteligencia, por medio de la valorización de los antagonistas a los que se logró vencer.

De esta forma, el cine de Hollywood bucea entre los arquetipos y los estereotipos siguiendo Bhabha (2002); el uso del estereotipo es muy específico y está vinculado a una intención de gobernabilidad. Este uso se sostiene en cuestiones políticas y económicas, pero también culturales y raciales.

Para Fojas (2011), el del bandido no solo es uno de los estereotipos más perdurables de los mexicanos en la historia de Hollywood, sino también el centro simbólico y el ícono

cardinal de lo que ella llama una narrativa del límite fronterizo. Para esta autora el bandido mexicano continúa viviendo en Hollywood mediante varias encarnaciones y múltiples géneros, muchos de los cuales se cruzan con el cine fronterizo, incluidos los *westerns*, las películas sobre narcotráfico, las de pandillas urbanas y las pertenecientes al género de inmigrantes. El bandido rara vez permanece sin ser castigado o desafiado por su antagonista, el personaje que representa la ley, generalmente el Texas Ranger, el agente de la patrulla fronteriza o el agente de la DEA. También podemos decir que tal como señala Glick (2010), las películas en las que Pancho Villa fue criminalizado por Hollywood no tratan específicamente del Viejo Oeste, pero guardan gran similitud en tiempo y espacio y muchas veces son catalogadas como *westerns*. Estas películas no fueron recibidas con pasividad por el público latino, por ejemplo, la película *Viva Villa* (1934) tuvo drásticos cambios luego de la mala acogida de parte del gobierno mexicano y de la viuda del caudillo mexicano. Con posterioridad, sin nombrar a esta figura histórica, se han creado personajes que guardan enormes similitudes con Villa.

Veedor blanco:

Con esta categoría Pratt (2011) se refiere a aquel sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo, es decir, a aquel sujeto por cuya mirada conocemos los espacios y los sujetos que este ha contemplado. El veedor blanco es el protagonista de los relatos imperiales. Estas historias tienen la finalidad de poner en práctica estrategias narrativas que se asocian con el expansionismo imperial, esto es, estrategias de inocencia y el afianzamiento de la hegemonía.

Se observó una repetida reminiscencia de ciertos personajes del *western* clásico, tal como el alguacil Patt Garret o Wyatt Earp, entre otros, que guardan similitudes con ciertos personajes del Corpus.

Análisis de los arquetipos de espacios:

Las categorías aportadas por Tudor (1989) serán centrales para analizar los arquetipos de espacio: «desierto», «jardín», «frontera» (este último podría pensarse en relación con la zona de contacto de la que habla Pratt (2011)).

Estos tres espacios Tudor (1989) los observa para el *western* y señala que la relación civilización y barbarie se ha visto también mediante el simbolismo de otros dos ejes: el jardín y el desierto; y del contraste entre ambos espacios surge la frontera. Estos tres espacios Tudor (1989) los identifica en la obra del creador del *western* John Ford, quien a su vez los tomó de sus lecturas de la obra de Nash Smith, historiador de la conquista y colonización del Oeste norteamericano.

Asimismo, se hizo necesario sumar un cuarto espacio, el «orfanato», de Dorfman y Matterlard (1972), que describen en su libro *Para leer al Pato Donald* para caracterizar el mundo de Disneylandia. Estos espacios se tuvieron en cuenta para analizar las películas del corpus, como otra categoría posible para atender a la representación de lo latinoamericano:

Jardín-desierto: Los espacios latinoamericanos podrían pensarse también en términos de civilización-barbarie. Siguiendo a López Lizarazo (2010), tal distinción (sea vínculo u oposición) se inscribe en la tradición europea, que ha intentado explicar de este modo sus diferencias con el resto del mundo. En el presente trabajo, se considera especialmente el pensamiento de Tudor. Él plantea que civilización y barbarie aglomeran otras oposiciones que se dan en general en el *western*, por ejemplo las que existen entre individuo y comunidad, naturaleza y cultura, Oeste y Este.

Desierto:

Se trata del arquetipo de un espacio singularmente adverso para sus habitantes. Un lugar indómito y lleno de peligros, que no ha sido conquistado ni ganado para la civilización; o bien ha sido ganado para la civilización, pero existe siempre el peligro de su pérdida. También un lugar que puede ser pasible de ser transformado a largo plazo, para que sea más favorable para la civilización o aún más indómito. Se advierte que esta transformación puede ser de dos tipos, dependiendo de si se han generado los recursos y las alianzas correctas en un lugar que se ha ganado, o si, por el contrario, se generan estrategias incorrectas en un lugar aún más adverso o que se habrá perdido.

Jardín: Se trata del arquetipo de un espacio que cobija a sus habitantes y en el que todo está por hacerse; en él la naturaleza es favorable y guarda semejanza con el Edén. El jardín puede existir como una manera de pensar, recordar, soñar o proyectar esa geografía,

en la esperanza o la promesa de un sueño por cumplir; también en el ideario patriótico de los Estados Unidos que busca conquistar lejanos vergeles con tesoros desconocidos.

Cabe aclarar que el desierto puede constituirse en el jardín para determinado tipo de personajes (ej. bandido) y viceversa, como se verá en el análisis.

Las películas que asumen la configuración de jardín-desierto en el corpus analizado son diez en total, *Romancing the Stone* y *The Mask of Zorro* (ambas de acción); *American Me*, *Carlito's Way*, *My Family*, *Blow* (las cuatro de cine *noir* de reflexión) y *Bordertown* (cine *noir* crítico), *Once Upon a Time in México*, *Apocalypto* y *Machete* (las tres de acción). No aparece la configuración de jardín-desierto en los *teacher films*.

Frontera: Se trata del arquetipo de un espacio que, en términos de Tudor (1989), surge a partir del contraste jardín-desierto; en donde está forjándose la civilización, donde la ley es de difícil aplicación. Clásicamente en los *westerns* este lugar era representado por los fortines, situados en los confines más lejanos, con una cercanía peligrosa respecto de los aborígenes y el peligro. Frontera puede ser una región o una ciudad donde la aplicación de la ley resulta precaria, pero en la que aún con precariedad existe control. Por otro lado, el concepto de frontera podría pensarse en relación con la «zona de contacto» de la que habla Pratt (2011)

Las películas que asumen la configuración de frontera en el corpus analizado son seis en total: *Commando* (ucronía), *Predator* (fantasía de aventuras), *Stand and Deliver* y *Dangerous Minds* (ambas del *teacher film*), y *Miami Vice* y *Fast Five* (ambas de acción). La frontera no aparece en ninguna de las películas de los dos tipos de cine *noir*.

Orfanato: Se trata del arquetipo de un espacio que se define a partir de que Dorfman y Mattelart (2012) describían al mundo de Disney como un orfanato del siglo XXI, en el que los huérfanos no tenían dónde esconderse. Teniendo en cuenta eso, podría definirse como un espacio de reclusión y al mismo tiempo de malestar, temor y falta de cuidado. Los seres que habitan el orfanato experimentan miedo y desprotección. En las diez películas del corpus que remiten al orfanato, se observa el temor de los ciudadanos, en tanto no reciben protección de las autoridades del centro: existe el control de la justicia gubernamental, pero esta no opera a favor de los huérfanos. Surge así una paradoja: si los sujetos se sienten atrapados, es por la

inseguridad de las estructuras de poder que los mantienen prisioneros. Es decir, estos huérfanos buscan un refugio que los proteja, pero no tienen dónde esconderse, pese a que abundan los viajes a distintas geografías.

Las películas que asumen la configuración de orfanato en el corpus analizado son diez en total: *The North*, *Traffic*, *Crash* (las tres de cine noir crítico), *Scarface*, *Salvador*, *Delta Force II* y *Collateral Damage* (las cuatro de acción), *Mc Bain* y *Clear and Present Danger* (ambas de ucronía), e *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (fantasía de aventuras). El orfanato no aparece en ninguna de las películas de cine *noir* crítico ni en *teacher films*.

Conclusiones:

A lo largo de la investigación se observó que las películas buscan: levantar la moral de la sociedad norteamericana mediante el homenaje a toda su sociedad civil y la revisión del rol de burocracia, el rol de los ciudadanos, el rol de las instituciones, el rol de Iglesia y de las ONG, entre otros. Asimismo, se destaca el triunfo de los productos Made in USA exportados gracias a política expansionista; se apoya la política exterior del Estado norteamericano, poniendo de relieve todo lo que funciona mal en las periferias y se toma posicionamiento respecto de los otros subalternos en paralelo con los lineamientos del Estado norteamericano. Los latinos son caracterizados mayormente como nativos subhumanos, y las mujeres como seres bellos. En los ochenta se remarcó la peligrosidad de lo latino, pero se vinculó más a las élites latinoamericanas.

Se muestra a las mujeres asociadas al cortejo heterosexual. Un hallazgo del análisis fue observar que son los directores de las películas de *rasgos autoetnográficos* (Pratt, 2011) los que mayor trabajo han puesto en las mujeres y sus profundidades (en *Bordertown* encontramos el personaje de Teresa Casillas). El tratamiento de México tiene un particular recorrido asociado a los pueblos nativos y al México Perdido. El tratamiento de Cuba como usina de la izquierda. El tratamiento de lo colombiano prestó especial atención al tema de la peligrosidad. El sistema de estrellas actúa como apoyo del mensaje que se quiere dar. Observamos discursos que han ido circulando a lo largo del tiempo.

Se tomaron películas donde se explicita específicamente qué personajes y territorios son o pertenecen a América Latina.

Respecto de la pregunta de Spivak (1998), observamos en las ficciones críticas las voces disidentes y los directores que no han vuelto a filmar, como Nava. Debates de los autores por los planteos de equívocos culturales al representar a los otros. Los autores plantean paralelismo con México (Fojas, 2009) y el viejo oeste y Colombia y el viejo oeste (Chicangana Bayona y Barreiro Posada, 2013 y Barreiro Posada, 2019). Sostengo que el paralelismo es en diferentes espacios, en función de las prioridades de la agenda del Departamento de Estado norteamericano, tales como la Triple Frontera, Brasil o Medio Oriente. El análisis del corpus muestra que el cine de Hollywood ha ido construyendo una estética de lo híbrido.

Como futuras líneas de investigación, se podría trabajar lo latinoamericano en el cine, incorporando al *western* como troncal a la investigación. Revisar las diferentes etapas del género; la ciencia ficción o distopía que remita a América Latina para alcanzar una interpretación de valor. Y a partir de estas observar voces disidentes o alternativas. También se podría trabajar en una investigación post-doctoral que llegue hasta 2015/2020.

#### Bibliografía:

- Alliaud, A. (2007). *Los maestros y su historia: Los orígenes del magisterio argentino*. Buenos Aires. Paidós
- Aidelman, N. y Lucas, GD (2007). *El cine, desde Oriente*. Archivos de la Filmoteca. 2007;(55): 146-57.
- Balló, J., Salvadó-Romero, A., & Cairol, E. (2020). *El motivo del bodegón policial*. Boletín de arte-UMA. 2020;(41): 59-70. DOI: 10.24310/BoLArte. 2020. v41i. 8144.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. (1986). *Nuevas tecnologías, economía y sociedad en España*. Alianza: Madrid.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (2012). *Para leer al Pato Donald comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Fojas, C. (2006). *Schizopolis: Border cinema and the global city (of angels)*. Aztlán: A Journal of Chicano Studies, 31(1), 7-31.
- Fojas, C. (2009) *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*. Prensa de la Universidad de Texas: Texas.
- Gaztaka-Egukiza, I. (2021). *Alegorías cinematográficas de la conquista de América. Del apocalipsis de los imperios precolombinos al alba del colonialismo imperial*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 26(2), 151-169.
- Haas, A. (2011). *Canon y Cálculo: Jaime Escalante, Richard Rodríguez y el discurso educativo latino entre asimilación y diferencia cultural*. Revista Interamérica, Volumen 4 N°

1. Publicado 5 de mayo de 2011. Disponible en: <http://interamerica.de/volume-4-1/haas/>  
Consultado 21/11/17

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

López Lizarazo, C. A. (2010) «Lo exótico en el cine sobre la conquista de América». *Revista Anagramas* Vol. 8, N° 16, pág. 105-116.

López Lizarazo, C. A. (2013). «Exotización o Neo-exotismo en el Gran Caribe Hispánico». *Cinemas D'Amérique Latine*, 21 (N/A), 150-161. Disponible en: <https://doi.org/http://www.cinelatino.com.fr/>

Méndez Mihura, M. X. (2014). *Estereotipos de lo latinoamericano en las producciones de Hollywood*. In XI Congreso Argentino de Antropología Social. Disponible en: <https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/14>

Méndez Mihura, M. X. (2016). *Resumen de Tesis Sujetos y espacios latinoamericanos en películas estadounidenses de ficción en la primera década del siglo XXI*. Marcelo González, 210. Disponible en: <https://www.celcuadernos.com.ar/upload/pdf/Resumen%20Tesis.%20docx.pdf>

Méndez Mihura M. X. (2018). *Resumen de ponencia Cine e imperialismo: antecedentes y miradas en la relación entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano*. 8va Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, C.A.B.A. Disponible en: [https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion\\_ponencia.php?ponencia=2018813153622-4335-pi](https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion_ponencia.php?ponencia=2018813153622-4335-pi)

Méndez Mihura, M. X. (2019). *La representación de las juventudes latinas en el cine de los Estados Unidos*. In IV Congreso de Jóvenes Medios e Industrias Culturales (JUMIC) «Reconocimientos, actores y disputas: de actores sociales a sujetos políticos». Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/5759>

Méndez Mihura, M. X. (2019). *Indiana Jones e Irina Spalko: dos miradas hacia América Latina*. In XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca. Disponible en: <https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/5>

Méndez Mihura, M. X. (2019). *Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood*. In 1° Congreso Internacional de Ciencias Humanas-Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades. Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: <https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/9>

Méndez Mihura, M. X (2020) Ponencia «Debates académicos sobre el cambio de época a partir de la globalización» 30 de octubre en la mesa Academia y Políticas Públicas. Experiencias locales como insumos de Política Pública. Ponencia en Simposio SICLA (2020) en CHILE (Virtual)

Russo, E. A. (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Sánchez-Escalonilla, A. (2009). «Fantasía de aventuras: la exploración de universos fantásticos en literatura y cine». *Revista Comunicación Sociedad*, vol. 22, no 2, pág. 109-137

Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1984) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona Buenos Aires México Editorial Paidós.

Tudor, A. (1989). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Ed. G. G

Vanhala, H. (2011). *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980–2001. An analytical Study*. McFarland & Company, Inc., Publishers: North Carolina

Vanoye, F. (1996). Guiones modelo y modelos de guion: argumentos clásicos y modernos en el cine. Barcelona, Paidós.

Warburg, A. y otros. (1992), *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.