

MANUEL ALCÁNTARA  
SANTIAGO MARIANI  
EDITORES

# LA POLÍTICA VA AL CINE



UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO



MANUEL ALCÁNTARA  
SANTIAGO MARIANI

**EDITORES**

# LA POLÍTICA VA AL CINE



**UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO**

© Universidad del Pacífico  
Av. Salaverry 2020  
Lima 11, Perú  
www.up.edu.pe

## **LA POLÍTICA VA AL CINE**

Manuel Alcántara y Santiago Mariani (editores)

1ª edición: diciembre 2014

1ª edición versión e-book: enero 2015

Diseño de la carátula: Icono Comunicadores

ISBN: 978-9972-57-310-1

ISBN e-book: 978-9972-57-315-6

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2014-17980

---

BUP

La política va al cine / Manuel Alcántara, Santiago Mariani, editores. -- 1ª edición. -- Lima :  
Universidad del Pacífico, 2014.  
300 p.

1. Cine y política
2. Cine -- Aspectos sociales
- I. Alcántara Sáez, Manuel, editor.
- II. Mariani, Santiago, editor.
- III. Universidad del Pacífico (Lima)

791.43 (SCDD)

---

Miembro de la Asociación Peruana de Editoriales Universitarias y de Escuelas Superiores (Ape-su) y miembro de la Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe (Eulac).

La Universidad del Pacífico no se solidariza necesariamente con el contenido de los trabajos que publica. Prohibida la reproducción total o parcial de este texto por cualquier medio sin permiso de la Universidad del Pacífico.

Derechos reservados conforme a Ley.

# Índice

<b>Agradecimientos</b>	7
<b>Introducción</b>	9
<b>El poder</b>	
Complejidad, subjetividad y poder en el cine de Stanley Kubrick Manuel Alcántara Sáez	15
Los políticos y sus entornos desde el cine Rolando Ames Cobián	28
Maquiavelo en el cine. Mito y distorsión de la imagen del poder Fernando Barrientos del Monte	41
<i>Marea roja</i> y los límites del poder ejecutivo Maxwell A. Cameron	58
El dilema del duelo Simón Pachano	72
Batman y las manos sucias. A propósito de la trilogía de Batman de Christopher Nolan Martín Tanaka	84
<b>La construcción de lo político: Estado, nación y partidos políticos</b>	
El cine y la visión cínica de las campañas electorales Martín D'Alessandro	99
Partidos políticos y selección de candidatos: una visita cinematográfica Miguel De Luca	116
Mandela y la construcción de la nación sudafricana. Un abordaje desde tres películas Santiago Mariani	131

La democracia, su consolidación y <i>Una vida difícil</i> en Italia Leonardo Morlino	147
Una vida con Fabrizio de Salina Enrique San Miguel Pérez	156
El cristal con que se mira. La película <i>Trece días</i> vista a partir de un texto de Graham T. Allison Víctor Manuel Reynoso Angulo y Pablo Reynoso Brito	168
<b>La negación de la democracia</b>	
Autoritarismos latinoamericanos del siglo XX a través del cine Paula Muñoz	179
Hannah Arendt: ideas que cambiaron el mundo. Una película de Margarethe von Trotta Andrea Ebbecke-Nohlen y Dieter Nohlen	194
La vida ordinaria bajo el fascismo Gianfranco Pasquino	209
Dictaduras, ridiculez y tragedia Mario D. Serrafiero	222
<i>Dogville</i> de Lars von Trier: desmitificando un mito Jesús Tovar Mendoza	234
Amor prohibido: un análisis de la ciudadanía sexual desde <i>Contracorriente</i> Carlos J. Zelada	243
<b>Filmografía</b>	259
<b>Índice de fotogramas</b>	291
<b>Sobre los autores</b>	293

## Agradecimientos

En primer lugar, a Cecilia O'Neill, directora de la carrera de Derecho de la Universidad del Pacífico, quien con su libro *El derecho va al cine* inició el camino que inspiró la presente obra. Su oportuna sugerencia de continuarlo con una publicación que analizara el cine en su interrelación con la ciencia política fue para nosotros imposible de rechazar.

A Felipe Portocarrero, Liuba Kogan y Cynthia Sanborn, quienes a lo largo del proceso de construcción de este libro manifestaron siempre su apoyo y confianza. Los mensajes que nos fueron enviando representaron también un enorme estímulo para que la obra llegara a buen puerto.

Un especial reconocimiento a María Elena Romero, del Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico, quien con paciencia, dedicación y profesionalismo contribuyó a que este libro recorriera en forma adecuada las distintas etapas de edición.





## Introducción

El cine es el arte por excelencia del siglo XX. Al mismo tiempo, es el arte de las masas, un medio popular de comunicación y de socialización que jamás antes hubo; similar a los otros que existen, pero con mayor poder y, por tanto, único en su capacidad de influir en la sociedad (Pardo 2003)<sup>1</sup>. El cine es, también, una forma de expresión de sentimientos al mismo tiempo que de comprensión de la realidad y un medio de entretenimiento social de masas que logra alcanzar el ideal moral de belleza que configura toda expresión artística.

Por otra parte, el siglo XX, que vio al cine nacer, es también el siglo de la política, de la política de masas, del protagonismo de la movilización social –bien sea a través de las urnas o de grandes movimientos populares– y del conflicto de las ideologías que buscaron imponer distintas formas de organizar la sociedad.

Ambas circunstancias componen un dueto que no deja de interrelacionarse. El cine acrecienta paulatinamente su capacidad de llegar a todo el mundo y perfeccionó su plasticidad con la incorporación del lenguaje. Además, poco a poco se adecuó a las prácticas de la recientemente desarrollada sociedad industrial, convirtiéndose en sí mismo en una industria; en un ingenio que bajo el imperio del nuevo desarrollo de los Estados se ve utilizado políticamente. No se trata solo de la expansión de una determinada ideología, ello tiene que ver con algo más importante, como es la construcción de la nación. En efecto, la política pone en manos del mundo del cine generosos recursos de todo tipo para conseguir el fin buscado y con el transcurrir del tiempo el cine encuentra espacios de evolución que permiten la creación independiente, con lo que se convierte también en un mecanismo de crítica y de oposición. El cine y la política, como parte de esta evolución, se van entrelazando en la construcción de renovadas formas de protesta frente al estado de cosas. En esa evolución aparece la búsqueda de un mundo menos injusto y del respeto a la dignidad humana mediante cuestionamientos al poder y demanda de respuestas concretas. La política va al cine y el cine busca hacer política.

La relación entre el cine y la política ha sido tradicionalmente abordada desde ese lugar. Es la crítica especializada la que, al identificar diferentes géneros, ha fijado su mirada en esta relación. Sin embargo, desde la ciencia política el interés en ella ha sido magro. El carácter que domina al cine como medio de entretenimiento junto con el desarrollo más tardío, ¡qué duda cabe!, de la política como

---

1 Las referencias bibliográficas se indican a lo largo de este libro con el apellido del autor seguido del año de edición y eventualmente del número de página; las referencias filmográficas se señalan con el apellido del autor, seguido de punto y coma y el año de producción.

disciplina académica explican probablemente ese rezago. En el ámbito iberoamericano<sup>2</sup> esta laguna es aun más procelosa, si cabe. No obstante, en este espacio los últimos años han sido testigos de un indudable desarrollo que aboca a un futuro más promisorio. Dos revistas y también dos libros han visto la luz guiados por una preocupación notable de vincular el análisis cinematográfico a categorías académicas de la ciencia política.

La revista *Folios*, en su número de la primavera de 2012, fue dedicada monográficamente al tema: «Cine y política: la militancia de la ficción» y en su presentación se puede leer una declaración de intenciones que comparte este libro: «Cine y política convergen lo mismo en una comedia sentimental que en un *western*, en el género musical que en la animación, en una épica social que en la representación de lo que es cotidiano más no inocente». Esta declaración también parece guiar la selección del film *El tercer hombre* (Reed; 1949) como propuesta para el análisis de la revista *L'Atalante* en la sección que propone una discusión entre cine y política en su número del segundo semestre de 2013 (Alcántara *et al.* 2013). La película de Reed es un alegato al cine negro de la postguerra, un drama de amistades traicionadas y de amores difíciles que podría no ser considerado como estrictamente político desde una mirada excesivamente convencional. Pero el cine es, pues, ese tesoro, un mundo de posibilidades, un bello paisaje rodeado de categorías útiles para el cientista político o para el estudioso de la política. En ese camino fértil que nos posibilita el cine en su interrelación con la política están los nutrientes esenciales para un abordaje más profundo del acontecer humano en torno a lo político.

También en 2013, Pablo Iglesias Turrión edita un volumen en el cual a lo largo de dieciocho breves capítulos se brinda un material pensado para estudiantes cuya cultura audiovisual puede permitir «la exploración de conceptos y categorías fundamentales de las ciencias sociales» (2013a). Si bien la finalidad se sitúa manifiestamente en la innovación educativa y la mejora de la docencia, promoviendo su rejuvenecimiento, no por ello se deja de buscar «una invitación a salir de la parálisis propia de este tiempo». Es decir, el cine posibilita una mirada diferente y fundamentalmente crítica. En otra publicación, el propio Iglesias Turrión es autor de un ensayo de naturaleza diferente, pues huye explícitamente de querer escribir sobre «el cine como recurso pedagógico o docente», para dirigirse «a cualquier interesado en el análisis político» de ciertas películas seleccionadas que le sirven para reflexionar sobre temas muy diferentes, lo que va de la mano de obra de teóricos como Žižek, Malraux, Agamben o Fanon, entre otros (2013b).

Este libro es una contribución a la reflexión que vincula al cine con la política y a la política con el cine. Ambos configuran una relación en la que, a la vez, son

---

2 Usamos este término para referirnos a la filmografía de los países de América Latina y a la que se produce en España y Portugal.

cada uno variable dependiente e independiente de la misma. Además, el libro parte de una convicción y de una pasión por parte de sus editores, unidos ambos desde un principio por ese vínculo tan especial que emerge en el ámbito de una clase universitaria donde el ilustre profesor y el alumno deslumbrado forjan posteriormente una noble y cabal amistad. Tal convicción se refiere a la penetración y la influencia por parte de la política en la realidad social y a la imposibilidad de entender esta realidad sin las formas en que el cine la interpreta, la presenta y la (re)significa. En cuanto a la pasión, esta se reparte por igual entre el cine y la política como objetos de estudio y como asuntos que llenan nuestras existencias, desde la charla banal hasta la más conspicua discusión especializada, desde el compromiso por valores universales hasta la convicción de que la humanidad merece un futuro mejor del que los tiempos presentes avizoran.

Como editores, nos hemos limitado a invitar a un grupo heterogéneo de colegas politólogos de diferentes países y generaciones, que comparten la misma convicción y similar pasión, para que escriban sin guión previo sobre algún aspecto de esta compleja relación entre política y cine. El hilo conductor de cada trabajo podía ser una película, un director, un tema. No hay tampoco un acuerdo preestablecido de lo que entendemos por «política». En este sentido, sostenemos una visión más amplia que la de Iglesias Turrión (2013b: 133), ya que él aboga por una concepción de lo político basada en relaciones antagónicas de poder a las que el cine tan bien sirve por el papel crucial desempeñado históricamente en la subrepresentación de los sujetos subalternos, «creando imaginarios y sentidos comunes y convirtiéndose, como el conjunto de la industria audiovisual, en el gran dispositivo de la producción cultural». Entendemos que una visión política del cine excede a ese escenario de subrepresentación, puesto que la política se sigue encontrando incluso en la ausencia de dicho marco o, más aun, cuando ese escenario llega a agotar la total gama de la representación.

Las concepciones que enmarcan el tema de esta obra y que guiaron la convocatoria realizada encontraron como respuesta una diversidad de temáticas tratadas, agrupadas en distintos temas de la ciencia política. Los artículos, a pesar de su clasificación, tienen un punto de confluencia en la importancia de lo político y su transcendencia para la vida en comunidad. Esa mirada compartida es, en última instancia, un interés por comprender, desde el cine en este caso, un fenómeno inherente al ser humano pero también un anhelo por rescatar y poner en valor a lo político.

Este libro agrupa dieciocho artículos realizados por colegas de ocho países unidos por su pasión por el cine y por la convicción de que «el séptimo arte» es un mecanismo fundamental para entender la política. En este sentido, se trata de una obra que va dirigida tanto al cinéfilo como al estudioso de la política que desee tener una mirada de la misma desde una atalaya diferente a los libros de texto o a los ensayos especializados. A efectos formales, hemos agrupado los diferentes

textos en tres grandes apartados que refieren a ejes esenciales del análisis político. El primero aborda el poder, que viene a ser con claridad desde la construcción de la modernidad la razón de ser de la política. El segundo plantea distintas perspectivas de la construcción de lo político en torno al papel del Estado, la nación y los partidos políticos como mecanismos articuladores de la participación y la representación política. El tercero se refiere a la instauración de esquemas de poder que niegan a la democracia por la senda del autoritarismo y el totalitarismo.

En todos los casos, quien se acerque a estos artículos encontrará aproximaciones que admiten no solo diferentes lecturas sino distintas maneras de enfocar tanto los temas como los soportes fílmicos abordados. Despertar estos vacíos, quizá algunas inconsistencias y asimismo preguntas no respondidas es también una de las finalidades de este libro.

Manuel Alcántara  
Santiago Mariani

## Bibliografía

- ALCÁNTARA SÁEZ, Manuel; Víctor ALARCÓN OLGUÍN; Iván LLAMAZARES VALDUVIECO; Ana PELLICER VÁZQUEZ y Enrique SÁNCHEZ LUBIÁN  
2013 «(Des)encuentros. El tercer hombre: relaciones ambivalentes de poder». En: *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, Nº 16, pp. 60-69.
- FOLIOS  
2012 *Folios. Publicación de Discusión y Análisis*, año V, Nº 26. «Cine y política. La militancia de la ficción».
- IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (ed.)  
2013a *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. Madrid: Los Libros de la Catarata.  
2013b *Maquiavelo frente a la pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.
- PARDO, Alejandro  
2003 *La grandeza del espíritu humano: el cine de David Puttnam*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

# **El poder**



## Complejidad, subjetividad y poder en el cine de Stanley Kubrick

Manuel Alcántara Sáez

Stanley Kubrick (1928-1999) dirigió trece largometrajes entre 1953 y 1999, alcanzando a ser uno de los principales directores de cine de todas las épocas. Su meticulosa artesanía le llevó a convertirse en un director obsesionado por los más mínimos detalles del ciclo de realización de un film, desde los inicios balbucientes del guión hasta la propia fase de distribución e incluso la proyección de la película ya acabada. La selección y dirección de actores, así como la elección de decorados, la ubicación de exteriores, los efectos especiales y la banda sonora eran así mismo aspectos que no se escapaban de su minucioso control gracias a su enorme talento y energía.

Kubrick, prototipo del intelectual judío neoyorquino, cultivó un estilo de vida profundamente particular, aislado y ajeno a muchos convencionalismos, sin dejar de ser por ello en sus inicios un peón fundamental de la gran industria cinematográfica en la que se movió con arrogancia. El culto a la privacidad le llevó a habitar una mansión en la campiña inglesa a partir de 1961, en la que se recluyó pasando cada vez más largos periodos y en cuyas proximidades llegó a rodar algunas de sus películas. Su producción cinematográfica, aunque relativamente corta, abarca una gama temática variada, en la que se combinan diversos tópicos de la época en que vivió, tratados con una mirada muy personal y una recurrente obsesión por preservar y ejercer el control absoluto sobre su trabajo (Aguilera 1999: 10).

Inteligente y vanidoso, es autor de una obra que se extiende a lo largo de medio siglo, lapso que constituye un escenario al que no es en absoluto ajeno y que está definido por las secuelas de las guerras mundiales en clave de (anti)belicismo y la subsiguiente amenaza del holocausto nuclear, la carrera espacial, la inteligencia artificial, la violencia urbana de las pandillas juveniles y el papel de las sectas en la sociedad contemporánea. Ante todo ello posa su mirada crítica que sirve de acicate a los convencionalismos del momento, tanto desde la perspectiva de la moral sexual como de las relaciones humanas en general, con las que está permanentemente fascinado por la capacidad de destrucción del ser humano (Aguilera 1999: 134). En su quehacer, y desde su magisterio en la fotografía, combinó el blanco y negro con el color; abordó una gama muy diferenciada de trabajos que fueron desde el formato intimista, con un elenco muy reducido de actores, hasta otros con amplia presencia de masas; emprendió pequeñas y grandes produccio-

nes; se enfrentó con el realismo más crudo y con la ciencia ficción; planteó el peso del pasado sobre el presente; y especuló sobre la evolución del presente a la hora de configurar el futuro.

Jugador de ajedrez empedernido, no dejó de contemplar la vida como un gigantesco tablero en el que distintos demiurgos echan su partida definitiva en un pulso signado por la estrategia, la paciencia y la inteligencia. Pero también hay un rico registro transversal, donde se alzó dominante el imperio de la subjetividad y el papel de la confianza en las relaciones interhumanas, a la vez que se ahondaba en el legado de Sigmund Freud. El vienes había terminado por definir el propio siglo como una moneda de dos caras –Eros y Tánatos–, verdadero eje del malestar de la cultura de una sociedad de consumo que se expandía a un ritmo vertiginoso.

Un estudio sobre el significado de Kubrick, en un momento en el que había producido las dos terceras partes de su filmografía, señalaba que «si hubiera que establecer en él una constante ideológica en su obra, es evidente que, dentro de la variedad temática de sus films, hay presente un afán de estudiar los distintos grados de sometimiento del individuo ante ciertas formas de dominación que escapan al control personal –el poder político, las tácitas fórmulas de convivencia, la tecnología–» (Sivera y Ramos 1972: 4). Ello justifica sobradamente la decisión de incluir a tal autor en este libro, haciendo hincapié precisamente en una lectura política del trabajo del cineasta neoyorquino.

En este ensayo pretendo enfatizar tres aspectos que pueden servir para realizar una (re)visión de la obra de Kubrick, permitiendo una mirada propiamente política tanto desde una perspectiva que se puede considerar teórica como desde otra de alcance metodológico de los problemas vinculados con el estudio de la política. Tales aspectos son el resultado de la rica gama de elementos que ofrece su filmografía y que se hilvanan construyendo una propuesta que no deja de ser compleja. Se trata del poder y de la dificultad del establecimiento de un orden social basado en la violencia medianamente estable y aceptado por la gran mayoría, en primer término. Seguidamente, el mismo tema relativo al poder y el orden social, pero en base a la confianza. Ambos aspectos son recurrentes en numerosas situaciones de su obra donde la especie humana se sitúa como elemento principal de su análisis, por encima del marco o de la época en que se ubica (Aguilera 1999: 33). En tercer y último lugar, abordo el peso de lo subjetivo a la hora de alcanzar el conocimiento, tanto en clave psicoanalítica como de introspección intangible, algo que se subraya mediante el énfasis en la casualidad y a través de propuestas recurrentes en las que nada es lo que parece.

## **Poder y violencia**

Las relaciones de poder están presentes en toda relación humana adquiriendo diferentes formas expresivas así como propósitos distintos. Sea en el ámbito del



grupo más íntimo que rodea a los seres humanos y en el que se desarrolla la convivencia diaria, en el círculo más amplio del trabajo o del ocio o en el marco de arenas que según el paso del tiempo se han ido configurando bajo distintas denominaciones, el poder se ejerce la mayoría de las veces de forma manifiesta y otras de manera más sutil. El carácter relacional del poder requiere de un cierto tipo de aceptación, sin el cual aquel no se ejerce. En un primer momento, la fuerza fue el argumento convincente por excelencia para lograr la obediencia, más tarde algún recurso mágico, en otro momento la propia razón. En medio de estos escenarios se alzaban pasiones, pequeñas historias que podían desviarse por otros vericuetos y cuestiones que tenían que ver con la supervivencia, pero también con la vanidad, la expansión del ego, la satisfacción de una pasión nunca complacida. La política tiene que ver con todo ello, el poder es su objeto de estudio por excelencia y, como bien manifiesta el senador Graco (Charles Laughton) en *Espartaco* (Kubrick; 1960), finalmente «la política es una profesión práctica».

Si el poder lo invade todo, no puede dejar de estar presente en el cine, tomado en su expresión más general posible como el medio de entretenimiento popular por excelencia en el siglo XX y siendo además de ello una industria y un arte. Como ya se ha señalado, Kubrick es un hombre de su tiempo, una época especialmente convulsa por sanguinaria pero, a la vez, espectacular por los avances científicos registrados. De ello el cineasta neoyorquino es un notario. La sangre con que termina la larga secuencia de los homínidos bajo el epígrafe de «Amanecer del hombre» al inicio de *2001. Una odisea del espacio* (Kubrick; 1968) se enlaza con el omnipresente y enigmático monolito. En la misma película, la muerte del homínido frente a su semejante por el descubrimiento por parte de este del uso (tecnológico) de un hueso como arma de poder, en lo que supone un salto cualitativo enorme en la evolución, se emparenta con la posibilidad de una inteligencia externa depositada desde otras civilizaciones, que se hace «presente como un centinela bajo la forma del referido monolito, uno de entre los millones que deben de existir esparcidos por todo el universo, vigilando los mundos en los cuales vibra la promesa de la vida»<sup>1</sup>.

Miles de años después de las escenas que reflejan la violenta interacción grupal en relación con la imprescindible posesión del agua en una zona desértica por parte de los homínidos, Kubrick brinda una sinfonía de brutal violencia coral en las calles de una ciudad inglesa que llena los primeros tres cuartos de hora de *La naranja mecánica* (1971). El poder se ejerce por el cuarteto de jóvenes «drugos»<sup>2</sup> en un microcosmos definido por una estética propia y un idioma diferenciado

1 La frase pertenece a la novela *El centinela* de Arthur C. Clarke, quien fue el guionista de *2001. Una odisea del espacio* y en la que está basada en buena medida la película (ver Aguilera 1999: 170).

2 Expresión propia del lenguaje «nadstad» creado por Anthony Burgess como flujo comunicativo entre los personajes jóvenes de su novela.

contra otros, de cuya confianza abusan, que son asesinados, violados, golpeados, robados; pero también se da en el seno del propio cuarteto, en pro de alcanzar un liderazgo incuestionable, que finalmente es traicionado. Sin embargo, en esta ocasión existe otro poder, configurado a lo largo de siglos, que requiere para sí el monopolio de toda violencia. El poder articulado bajo el Estado se contrapone a cualquier desviación que contraviniera el orden basado en la propiedad privada y en la libertad de los individuos.

Del peso abrumador de la burocracia se derivaban no solo los panópticos como fórmula punitiva por excelencia, sino la voluntad de la reeducación a costa de cualquier precio y, en este caso concreto, siguiendo las técnicas en boga entonces fundadas sobre los reflejos condicionados. Pero el individuo supuestamente reeducado mediante un proceso pionero basado en técnicas neurocientíficas que combinan drogas y *electroshocks* con la visualización de imágenes atroces, como le sucede a Alex (Malcolm McDowell), no es aceptado por las víctimas que reclaman venganza. La violencia se yergue como un firme hilo conductor del que no parece haber salida. Ni siquiera el fallido intento de suicidio de Alex detiene el ciclo que se reconduce hacia los canales del poder oficial —la política—. El tratamiento «inadecuado» de Alex se convierte en un asunto de máxima relevancia en la liza partidaria de cara a la opinión pública y ante las inmediatas elecciones. Alex ya no es el poder, sino un instrumento del poder ejemplificado por el ministro del Interior y su propuesta de un sistema totalitario —del que forman parte el guardián de la cárcel y sus antiguos compañeros drugos, ahora reclutados por la policía— que corrige los desajustes de la sociedad.

Stanley Kubrick y Anthony Burgess, autor de la novela en que se basa este film, tienen claramente una concepción antirousseauniana o, en términos de la época, contraria a los postulados del sociólogo conductista de moda por entonces, Skinner, quien abogaba por la bondad del ser humano opuesta a la maldad social. En contraposición, y siguiendo la visión de Maquiavelo o de Hobbes, *La naranja mecánica* postula que la maldad es consustancial al individuo, pero, a diferencia de lo que propone Hobbes, no es tampoco claro que el Estado fuera la solución al problema.

El poder configura también un atroz sinsentido en el medio bélico, un marco en el que se escenifica por excelencia; sin embargo, la habilidad de Kubrick consiste en realizar una propuesta por partida doble, separada por tres décadas, que lo analiza en el seno de uno de los bandos en contienda. *Senderos de gloria* (1957), en relación con lo que sucede en las filas del ejército francés en la Primera Guerra Mundial, y *Nacido para matar* (1987), para relatar la vida en el ejército norteamericano en la época de la guerra de Vietnam, configuran sendas diatribas sobre la irracionalidad psicótica del mando. La conducción del ejército se basa en medidas que campean sin ningún control, la coartada brutal de la imposición de la disciplina a cualquier precio —«las tropas son como niños, necesitan disci-

plina...», imponer un ejemplo, «fusilar un hombre de vez en cuando», le dice el cínico, astuto y completamente corrompido general Broulard (Adolphe Menjou) al honesto abogado y ahora coronel Dax (Kirk Douglas) en *Senderos de gloria*—.

Tal poder, además, está basado en buena medida en su carácter de clase —mientras la soldadesca se hacina en las trincheras, los oficiales bailan un vals en el lujoso castillo requisado por el ejército—. Así, el ansia de lograr un ascenso del militarista ambicioso que es el general Mireau (George Macready) se traduce en su orden fríamente calculada de llevar a un grupo de soldados franceses a un matadero inevitable. *Senderos de gloria* fue prohibida en Bélgica, Francia —donde no se estrenaría sino hasta 1975— y Suiza, siendo «un ejercicio de crítica a las instituciones militares y a la negación del individuo ante un estamento que se erige en la máxima representación de una nación en tiempos de guerra» (Aguilera 1999: 75).

Ello se repite en *Nacido para matar* al proferir el instructor Hartman (Lee Ermey) en su discurso-arenga que «a los marines no se les permite morir sin permiso... Cada marine es tu hermano..., algunos de vosotros moriréis, pero la institución seguirá viva». La sucesión constante de humillaciones al recluta *Patoso* (Vincent D'Onofrio) conlleva el asesinato por parte de este del sádico instructor y su subsiguiente suicidio, con lo que se cierra el círculo del poder irracional en el seno del propio ejército, para dar paso, en la segunda parte del film, a la propia confrontación bélica en la que la violencia vuelve a ser el motor de la supervivencia.

Por otra parte, este asunto de la rebelión del individuo contra el sistema que produce su despersonalización o su más desgarradora sumisión, bien sea ejemplificado en una institución, como es el ejército o el senado, o en una máquina (como enseguida se verá con relación al ordenador HAL-9000) conlleva resultados poco claros. En la mayoría de los casos el enfrentamiento conduce a la autodestrucción, alzándose posiblemente como una de las constantes más negativas de Kubrick en relación con el componente político de los seres humanos. Las instituciones políticas tienen el monopolio de la violencia.

## **Poder y confianza**

El ejercicio del poder requiere de la construcción de confianza para que sea aceptado en una relación mínima de iguales. Aunque una llamada telefónica puede ser un gesto amable de dos personas que tienen además algo que contarse, ella puede ser algo muy diferente en un escenario dominado por la polarización de la Guerra Fría, donde la amenaza de la guerra atómica alcanzó niveles próximos al paroxismo en octubre de 1962, en lo que el mundo conoció como «la crisis de los misiles» que confrontó a Estados Unidos con la Unión Soviética por la posibilidad de que esta desplegara en Cuba misiles atómicos, en reciprocidad a lo que habían

hecho los Estados Unidos en Turquía. Este conflicto es parodiado por Kubrick en *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), una sátira en la que el presidente de una de las dos potencias nucleares se ve obligado a llamar por teléfono a su antagonista desplegando un ejercicio de sinceridad obligada para avisarle de la inminencia de la catástrofe. La conversación entre el presidente norteamericano, interpretado por Peter Sellers, y el presidente soviético riza el esperpento, como sucede también con la que aquel tiene con el embajador soviético en una *war room* en la que los protagonistas llegan a las manos y que supone una farsa de la realidad, por cuanto el escenario de reunión galante apenas si tiene que ver con el drama que está a punto de acontecer.

Por el contrario, *Espartaco* fue una fábula que se basaba en la construcción de la confianza entre los gladiadores esclavos para conformar finalmente un ejército que luchase por su libertad y ello se logró contraviniendo la afirmación inicial de bienvenida al campo de adiestramiento respecto a que «los gladiadores no tenemos amigos». Construir confianza es un proceso laborioso en el que se introducen aspectos vinculados al liderazgo de un personaje ejemplar e íntegro y a una estructura de oportunidades determinada que va evolucionando a lo largo de la historia, proceso que resulta imprescindible en la propuesta realizada en clave de lucha de clases. Una liza en la que se magnifican elementos positivos de los esclavos —como la solidaridad, la abnegación y la generosidad— y se denuncian la corrupción del senado —fácilmente comprable—, el permanente clima de conspiración en él reinante y el egoísmo de los patricios.

*Espartaco* es la única película de Kubrick rodada en España y en ella el director tuvo que lidiar con el empuje y la personalidad de Kirk Douglas como productor y actor principal y con el guión inicial de Howard Fast —uno de los guionistas más relevantes de la época, cuya vinculación al Partido Comunista de los Estados Unidos le había puesto en la mira del senador McCarthy—, a quien se unió la poderosa pluma de otro proscrito en la lista negra norteamericana, Dalton Trumbo, que fue la definitiva. Estas circunstancias hacen de *Espartaco* una película en la cual la autoría de Kubrick se diluye, haciéndose apenas notar en detalles como la minuciosidad de las escenas o la manera de describir la mala vida de los esclavos (Gutiérrez-Álvarez 2013: 69). La propia opción, no obstante, en pro de dirigir una película de estas características, cuyo componente libertario estaba por encima de toda duda, evidencia una posición inequívoca con relación a las preocupaciones de Kubrick. A pesar de ser una gran producción con miles de figurantes (se calcula la cifra de 8.500 soldados del ejército español), los variopintos condicionantes de la industria le dejaron muy poco margen para imprimir su sello personal. Kubrick aceptó la dirección de *Espartaco* porque hasta entonces no había obtenido ningún éxito de taquilla y esta era una oportunidad dorada, pero, como queda dicho, su responsabilidad en la hechura de la misma fue marginal (Aguilera 1999: 80, 95).

En *Lolita* (Kubrick; 1962), el poder posee una naturaleza muy diferente, ya que el poder es ella y lo ejerce con respecto a Humbert (James Mason), epítome de la masculinidad torturada, a quien da sentido y finalmente destruye en un juego que supera la propuesta del novelista de origen ruso, Vladimir Nabokov, de quien procede la novela original sobre la que se basará el guión, escrito también por Nabokov. Lo que hace Kubrick es agudizar el carácter de biomercancía que tiene Lolita (Sue Lyon) para dominar a su padrastro y del que ella misma es conscientemente poseedora. Él es un patriarca encandilado por la bella rubia quinceañera que despliega el contrapoder de la feminidad que para ella supone su única liberación posible (Iglesias Turrión 2013: 122, 126). La gestación de confianza se elimina aquí y, en su lugar, se produce una suerte de construcción del encantamiento, una especie de coartada para la masculinidad soltera de Humbert, que se encuentra huérfana y que si bien no halla atractivo en la casera del alojamiento –Charlotte (Shelley Winters)– que busca donde pasar una temporada, sí queda deslumbrado ante el descubrimiento de su hijastra Lo.

El encantamiento que supone la seducción es otra forma de construir confianza, algo claramente enunciado en *Lolita*, pero que adquiere una dimensión distinta de carácter sociológico en *Barry Lyndon* (Kubrick; 1975). Si la nínfula de Vladimir Nabokov, Lo, seduce a Humbert Humbert, el personaje creado por Thakeray, interpretado por Ryan O’Neal, es el retrato de un oportunista por excelencia, un tipo altanero y aventurero que levanta confianza en su entorno social mediante sus habilidades amorosas y su destreza en el juego. Valor, honor y coraje (Aguilera 1999: 243) es la triada de la que se sirve Kubrick para empoderar a su personaje, que vive un proceso de ascenso social y pasa de ser víctima a convertirse en represor, de manera que Barry Lyndon se alza como el emblema de una época pasada, balbuciente ante su final en 1789.

La confianza que se establece entre HAL-9000<sup>3</sup>, el ordenador que está a cargo del sistema operativo de la nave transbordadora y la tripulación de la misma en *2001. Una odisea del espacio* es una relación de dependencia funcional que, no obstante, es puesta en evidencia y eventualmente retada por aquel. Fuera como consecuencia de un fallo mecánico o de una revuelta «inteligente» de la máquina, la disputa entre HAL-9000 y Bowman (Keir Dullea), el único astronauta sobreviviente, es una clásica relación de poder en la que alguien saldrá finalmente triunfador. *2001. Una odisea del espacio* configura así una partida de ajedrez en la que el poder es disputado a los hombres por las máquinas en un proceso imaginado por el diseño del monolito, aunque en esa circunstancia el ordenador, HAL-9000, epítome de la (superior) inteligencia artificial, pudiera ser desconectado por el ser humano.

---

3 El nombre podría ser un juego con las letras anteriores a IBM (Aguilera 1999: 166).



Foto 1. 2001. *Una odisea del espacio*

Pero la ausencia de confianza es también una forma de hacer explícito un escenario de poder psicótico. Situar a un pequeño grupo de personas en un hotel aislado por la nieve, donde están sometidas a un individuo que sufre un proceso de desequilibrio psicológico, es otra manera de acercarse al poder. La adaptación por parte de Kubrick de la novela *El resplandor* de Stephen King puso en evidencia que podía darse un combate contra un enemigo invisible, que ocupaba la mente de Jack Torrance (Jack Nicholson), en un film donde el debate sobre el poder no se daba realmente en las salas del hotel Overlook entre diferentes sujetos. *El resplandor* (Kubrick; 1980) propone de nuevo una partida de ajedrez en el cerebro humano, donde el resto es puro decorado, incluyendo los espíritus que pueblan el hotel y que presumiblemente están poseídos por él.

Este tipo de poder de carácter difuso se refleja en la repetida ausencia de la figura del padre y en la necesidad de encontrar un sustituto. Esto se da de forma definitiva en *Lolita*, *La naranja mecánica* y *Barry Lyndon*, mientras que en *Nacido para matar* el recluta Patoso actúa bajo la protección paternal del recluta Bufón (Matthew Modine) (Aguilera 1999: 50) y la madre suplente permanentemente al padre en *Ojos bien cerrados* (Kubrick; 1999).

Tal poder difuso tiene su reflejo en la omnipresencia del sexo y la propuesta que Kubrick realiza de unas relaciones sexuales que rara vez son entre personas iguales, escondiendo así un trato de poder. Específicamente, *Ojos bien cerrados* adopta «un carácter de fábula sobre el sexo omnipresente en nuestra sociedad» (Aguilera 1999: 333). Pero la iconografía sexual alcanza a imágenes como los dos aviones que bailan al son de la banda sonora mientras figuran una cópula en la tarea de avituallamiento de combustible en *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*; las dos naves espaciales confrontadas en *2001. Una odisea del espacio*; la marcha en el dormitorio del cuartel en *Nacido para matar*, donde los soldados se agarran los genitales mientras cantan sobre su valentía y el amor al fusil; sin olvidar el decorado recurrente en *La naranja mecánica*, donde resalta el falo enorme de cerámica en la casa de la señora de los gatos o las máscaras de las narices con forma de pene que portan los drugos.

### **Poder y subjetividad**

Toda estructura de poder lleva incorporado un entramado de valores que terminan adquiriendo con el tiempo un tono de supuesta objetividad que contribuye a asentar sólidamente el conjunto en la comunidad donde se establece. Esta suerte de imparcial corrección es cuestionada por Kubrick, quien se alza como un avanzado representante de una época nueva. *Lolita* turba el orden establecido de los adultos quebrando cierta jerarquía de autoridad y valores en la medida que antes *Senderos de gloria* supuso un aldabonazo con relación a las consecuencias de la evolución psicológica de las personas. Al final de su carrera, *Ojos bien cerrados* cerrará el círculo sobre el reconocimiento de que «el engaño es una necesidad para ambos (en el matrimonio)» o de que por «una mirada, solo una mirada» se puede hacer que alguien esté «dispuesta a dejarlo todo», algo que sin haber llegado a pasar —el *affaire* entre el personaje que interpreta Nicole Kidman y el oficial marine—, sin embargo enciende todo tipo de ensoñaciones que terminan alzándose como un componente duro de la realidad. Cuando la subjetividad entra en escena, las estructuras convencionales del poder se resquebrajan y, cuando menos, deben ser repensadas de nuevo.

La presencia de la subjetividad es también dejar jugar a la inestabilidad mental del ser humano, no solo acogida bajo el formato de la presencia de las pasiones, sino igualmente de la propia posibilidad de que el cerebro juegue pequeñas pasadas que evadan a los individuos del control racional permanente del mismo. En una declaración firmada por Kubrick, saliendo al paso de las críticas recibidas por *La naranja mecánica*, mantuvo que «cuando uno sostiene, a modo de ensayo, la hipótesis de que un estado de paranoia transitoria es inherente a la condición humana, inmediatamente eres acusado de tomar partido, un punto de vista mor-

boso de la historia» (Aguilera 1999: 218). El componente mental juega un papel estelar en toda la obra del autor neoyorquino, que recoge supuestos muy variados tanto en el origen del trastorno como en el resultado, los cuales, en todo caso, sirven para llamar la atención de algo que será objeto central de preocupación en Foucault en relación con el poder. Kubrick, en ese sentido, es profundamente consciente de que, al ser relacional, el poder —es decir, algo que existe entre actores más que algo poseído por alguien—, los procesos mentales, sea cual fuere la forma en que se inician y se desarrollan, tienen efectos que no son banales.



Foto 2. *Ojos bien cerrados*

El desmantelamiento de la objetividad se realiza también bajo la perspectiva de dejar entrar en escena diferentes perspectivas: desde un mismo hecho, narrado desde distintos ángulos, desde visiones aparentemente objetivas todas ellas, que construyen en su interacción un relato distinto. En *Atraco perfecto* (Kubrick; 1956), la historia, centrada en un robo en un hipódromo, se cuenta desde diferentes puntos de vista en una narración concebida prácticamente en tiempo real, convirtiéndose en un «preciso mecanismo de relojería que certifica su condición de pieza maestra revolucionaria para su tiempo» (Aguilera 1999: 41), que preludiva el trabajo de Akira Kurosawa en *Rashomon* (Kurosawa; 1950). Esto es algo que también conocemos los científicos sociales y que tantos problemas metodológicos nos acarrea.

Pero la subjetividad no es un escenario de caos absoluto en el que el desorden y el desconcierto llevan la aguja de marear en un mar proceloso. Como se señala en una de las primeras críticas tras su estreno, en *Ojos bien cerrados* «cada signo de desorden nos remite a la existencia del sistema que lo suscita. Y el desorden



del mundo de Bill Harford (Tom Cruise) revela al personaje la amplitud de la tarea a cumplir, el peso de un sistema de pensamiento moral (y estético) que recae sobre él o los suyos»<sup>4</sup>. Una visión coincidente, como se ha visto más arriba, con la permanente preocupación de Kubrick a la hora de analizar las acciones de los individuos enmarcadas en un contexto determinado conformado por un sistema complejo en el que «el error de Bill es pensar que el impulso no es más que irracional e instintivo». Se trata de algo que no deja de perseguir al conocimiento humano en el ámbito de las ciencias sociales y ante lo que el realizador Kubrick se convierte en un maestro consumado. Como enseña en *Nacido para matar*, la experiencia transforma a las personas y eso es una muestra del peso de una subjetividad que lleva a la necesidad de estar agradecidos «por sobrevivir a lo real o a los sueños», como dice Alice (Nicole Kidman) a su marido Bill en las últimas escenas de *Ojos bien cerrados*, porque «un sueño nunca es solo un sueño».

La idea de que las cosas no son como parecen enmarca prácticamente toda la filmografía de Kubrick. Quilty (Peter Sellers) en *Lolita* es el epítome de la ambigüedad en un ambiente inconmensurable de patetismo; la sala de guerra en *Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* es una farsa en medio de un drama descomunal protagonizado por personajes demenciales donde no se sabe separar claramente el humor del terror. Asimismo, cuando en *Ojos bien cerrados* la hija de Milich (Rade Sherbedgia), el vendedor de disfraces, juega con la pareja de asiáticos, no se sabe si lo hace con la furiosa oposición o el interesado permiso de su padre, quien expresamente apenas transcurridas unas horas dice a Bill: «las cosas cambian» y, más adelante, el propio Víctor (Sydney Pollack) manifiesta a Bill que todo lo que había visto era «una representación, un montaje, una farsa», de manera que, si hay una persona realmente muerta, «son cosas que pasan».

Pero no es solo una interpretación fácil de la representación de la obvia hipocresía de la alta burguesía que realiza sus juegos en el marco oculto de sectas que creen tener una superioridad moral por encima de cualquier otro grupo, como lo subrayan las palabras del encapuchado patriarca dirigidas a Bill: «Cuando se hace una promesa aquí no hay posibilidad de arrepentimiento», algo que se contrapone al constante carácter trasgresor de las restantes situaciones recogidas en el film. Se trata de unas cofradías secretas que no son de acceso sencillo y a las que Bill entra como un intruso, puesto que ni siquiera su condición de médico de prestigio le brinda acceso, aunque sí el fácil contacto con Víctor, al que sirve de médico-para-todo. Es, en definitiva, el imperio de la subjetividad: efectivamente, las cosas no son lo que parecen.

---

4 Nicolás Sanda, en *Cahiers du Cinéma*, N° 538, septiembre de 1999 (citado en Aguilera 1999: 337).

## Epílogo

La madurez de Kubrick coincide con la plena aceptación de las ideas de Heisenberg y la asunción de que cada proceso de observación modifica la cosa observada. Ese principio invade por doquier las relaciones entre los personajes de sus films<sup>5</sup> y, como no podría ser de otra manera, afecta igualmente a quienes los visionan. Pero Kubrick sabe que existe una aproximación dialéctica y que en los numerosos errores que cometen los seres humanos, que él recoge puntualmente, pueden fundarse nuevos órdenes tras la destrucción de los sistemas periclitados. Se trata de un proceso sin descanso, mecánico, al que no son ajenos ni el azar ni la locura y en el que se da perfecto juego a la música como compañía necesaria: la presencia de «La marsellesa», de un canto al optimismo de Vera Lynn («We'll meet again») sobre planos de una explosión atómica, de la danza de la astronave junto con la estación espacial rotatoria al son de «El Danubio azul», de la banda sonora de *Cantando bajo la lluvia* (Donen y Kelly; 1952) para acompañar una violación que terminará en asesinato, de la obertura de *La urraca ladrona* de Rossini acompañando las andanzas sádico-delictivas de Alex y sus compinches, de la obsesiva presencia de la novena sinfonía de Beethoven, en fin, del «Paint it Black» de los Rolling Stones que cierra *Nacido para matar* y de «Baby did a Bad Bad Thing» de Chris Isaak, componen un elenco que se convierte en indispensable.

De la nadería que supuso que el equipo nacional holandés de fútbol en su época gloriosa de la década de 1970 fuera denominado como «la naranja mecánica» a la elevación a la condición de director de culto, todo cabe. No obstante, Kubrick contemporiza con la incertidumbre, la cubre de ironía, mira de reojo a un poder poliédrico que finalmente queda enmascarado para contemplar con lascivia una orgía ordenada; y pasa del escepticismo más agudo a la convicción de que posiblemente y como individuos dramáticamente aislados solo quede «algo que hacer urgentemente», como susurra en la escena final Alice a Bill, en la que es su película póstuma y, seguramente, su testamento.

---

5 Además de las once películas que aquí se han abordado, Stanley Kubrick dirigió *Miedo y deseo* (1953), donde cuenta la historia de unos soldados perdidos en las líneas enemigas, y *El beso del asesino* (1955), un *thriller* en torno al mundo del boxeo.

## Bibliografía

AGUILERA, Christian

1999 *Stanley Kubrick. Una odisea creativa*. Barcelona: Libros Dirigido.

FOLIOS

2012 «Cine y política. La militancia de la ficción». En: *Folios. Publicación de Discusión y Análisis*, año V, N° 26.

GUTIÉRREZ-ÁLVAREZ, Pepe

2013 «Por siempre Espartaco, ¿qué es la revolución?». En: IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (ed.). *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. Madrid: Los Libros de la Catarata, pp. 54-80.

IGLESIAS TURRIÓN, Pablo

2013 *Maquiavelo frente a la pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.

SIVERA, Antonio y Tomás RAMOS

1972 «Stanley Kubrick: la voluntad de la técnica». En: *Dirigido por*, N° 1, pp. 4-7.

## Los políticos y sus entornos desde el cine

Rolando Ames Cobián<sup>1</sup>

El lente cinematográfico ejerce una especial fascinación por la posibilidad que otorga al espectador de adentrarse en lo más íntimo de la vida de ciertos personajes. En el caso de una trama política, esta fascinación se potencia, pues nos permite sobrepasar las barreras que protegen los aspectos secretos y distantes de la vida del político y del juego del poder.

Nuestro primer objetivo en este ensayo fue analizar películas que mostraran cómo viven y trabajan –o trabajaron– grandes jefes de gobierno, a fin de registrar escenas relevantes relativas al accionar del poder político en la cúpula de los Estados contemporáneos. Hemos mantenido ese norte y trabajado sobre tres películas: *El ejercicio del poder* (Schoeller; 2011), *El divo: la espectacular vida de Giulio Andreotti* (Sorrentino; 2008) y *El paseante del Campo de Marte* (Guédiguian; 2005). Nuestros personajes centrales son, en la primera, uno que proviene solo de la creación cinematográfica, Bertrand St. Jean (Olivier Gourmet), ministro de transportes francés, mientras que en las otras dos se trata de políticos reales de gran importancia, parte de cuyas historias dieron lugar a las películas mencionadas: Giulio Andreotti (Toni Servillo), primer ministro de Italia, y François Mitterrand (Michel Bouquet), presidente de Francia.

Nuestro tema se sitúa al interior de una problemática clásica de la ciencia política: las historias de los gobernantes y del poder. El tema de fondo en los tres casos es el ejercicio del poder político y, tal como lo señala el título de esta nota, los políticos y sus entornos desde el cine.

Nos hemos centrado en tres aspectos del ejercicio del poder: el primero se refiere a la personalidad y la acción directa de su principal detentador, debido a la relevancia que tiene la subjetividad del jefe para comprender la lógica de la acción política. El segundo analiza la relación entre este jefe gobernante y los círculos de personas que actúan alrededor, empezando por los más cercanos, los asesores, pasando por los aliados y hasta llegar a los rivales. El tercer aspecto comenta, vía

---

<sup>1</sup> Carmen Lora, mi esposa –psicopedagoga y más cinéfila que yo–, me ayudó en la elaboración de este trabajo. Su colaboración ha sido muy importante y el «nosotros» dominante en el texto expresa que es en buena parte resultado de nuestro diálogo, aunque solo asuma yo la responsabilidad por su redacción final.

la película más reciente, la relación actual entre los políticos y los medios, destacando la manera en que esta ha redefinido el vínculo entre los políticos y la gente, generando con ello cercanías y lejanías complejas.

El estilo de la redacción está marcado por el magnetismo que se produce al comentar una realidad que el cine nos permite percibir como si fuera real y próxima. Queremos decir con esto que el tono es el del comentario «a la salida del cine». De esta manera, quisiéramos provocar el diálogo entre los lectores, y el nuestro con ellos. Este fin se cumplirá si los animamos a ver las películas. Es así como el circuito comunicativo estaría casi completo. Para culminar esta introducción vamos ahora a esbozar brevemente el tema de las películas, empezando por la más reciente.

*El ejercicio del poder*, del director y guionista Pierre Schoeller, comienza con un sueño en el que una mujer desnuda se introduce, solícita, en la boca de un enorme caimán ante la mirada de un grupo de hombres situado en un entorno palaciego de aliento ministerial. Este entorno, con ciertas variaciones, lo vemos a continuación, ya en la realidad, donde unos jóvenes celebran una fiesta con la música a todo volumen, mientras beben y se ofrecen sexualmente entre sí. Una llamada interrumpe la celebración: ha habido un accidente de autobús con varios muertos. El operativo ministerial se activa. Llamadas, coches que recogen a los políticos de turno y desplazamientos hacia el lugar de los hechos. Así comienza la odisea de un hombre de Estado en un mundo cada vez más complejo y hostil. Velocidad, luchas por el poder, caos, crisis económica... Todo se encadena y entrechoca. Una emergencia sigue a otra. ¿Qué sacrificios están dispuestos a aceptar los hombres? ¿Cuánto durarán en un Estado que devora a aquellos que le sirven?<sup>2</sup>

La siguiente película es *El divo: la espectacular vida de Giulio Andreotti*, del director y guionista Paolo Sorrentino. En Roma, cuando todo el mundo duerme, un hombre permanece despierto: se trata de Giulio Andreotti (1919-2013). Tiene que trabajar, escribir libros y rezar. Se trata de un personaje impasible y ambiguo, que está preparado, cuando empieza el film, para asumir su séptimo mandato como primer ministro, sin arrogancia y sin humildad. No le temía a nadie, quizá hasta que la mafia le declaró la guerra. Entonces las cosas cambiaron. Pero ¿cambian realmente? Él es maquiavélico, manipulador de su entorno hasta extremos insospechados. *El divo* es un reflejo de medio siglo de política italiana centrada en un protagonista real. Una forma oscura de hacer política donde todo parece estar legitimado «por el bien del pueblo»<sup>3</sup>.

Finalmente, *El paseante del Campo de Marte*, del director Robert Guédiguian, relata la historia del fin del mandato y de la vida de François Mitterrand (1916-

2 Sinopsis hecha en base a la información recogida en <www.fotogramas.es> y en <www.sensacine.com>.

3 Sinopsis basada en la información recogida en <www.sociologossinfronteras.org/il>.

1996). El diagnóstico de un cáncer irreversible de próstata hizo que el presidente Mitterrand afrontara su pronta desaparición y decidiera encargar al joven periodista Antoine Moreau (Jalil Lespert) la redacción de sus memorias. El periodista –ferviente militante socialista– aprovecha las conversaciones que ambos sostienen para buscar **aclara algunos de los puntos polémicos de la biografía del político francés**. Y encuentra en él a un hombre lleno de claroscuros, que reflexiona sobre el significado de su trayectoria política contrastando su ideología socialista con el afianzamiento del capitalismo global que ve consolidarse<sup>4</sup>.

El primer film, *El ejercicio del poder*, nos interesó porque ilumina dos dimensiones de la política que empezaron a incidir profundamente en las últimas décadas: el mayor peso de los medios de comunicación y la creciente gravitación de la economía y la cultura sobre la política, al estar ellos más globalizados que esta última. Los políticos saben que, sin la presencia de los medios, sus hechos y ellos mismos no serán bien conocidos por la gente, es decir, por sus electores... y esto no es desdeñable. Del mismo modo, mientras los políticos gobiernan Estados nacionales, el mercado y la cultura global rebasan esos límites y penetran en todos los territorios, así como en las mentes y aspiraciones de sus gentes. La historia que se cuenta está ubicada en este doble y complejo contexto, poco trabajado aun en todas sus implicancias.

*El divo* y *El paseante del Campo de Marte* son películas que se refieren a la vida de dos líderes reales de los años 1990. Nos interesó que los gobernantes analizados actuaran en regímenes democráticos, porque la democracia es una conquista relativamente reciente, precaria y potencialmente decisiva, y es bueno mostrarla en vivo, con sus luces y sombras. Nunca estará totalmente garantizada, pues depende de un compromiso siempre libre de cada ciudadano y de un apoyo institucional básico. Nos interesaron Andreotti y Mitterrand, con largos años de gobierno, hábiles en el juego del poder y muy polémicos, presentados a través de películas independientes. François Mitterrand fue por catorce años presidente de Francia (1981-1995) y Giulio Andreotti, siete veces primer ministro y veinte veces en total ministro de Italia (entre 1960 y 1995). Son personajes de esos que debido a su habilidad, casi instintiva, llamamos «animales políticos».

Puede sorprender lo europeo de nuestra elección. Esperamos mostrar el grado de universalidad sobre la política que hemos encontrado y aprendido en estos films. Así también, se espera que las evocaciones que susciten en nuestros lectores sobre la política latinoamericana o peruana sean frecuentes y ojalá instructivas.

Somos conscientes de que nuestra reflexión viene de la mirada de dos espectadores que se aproximan desde una ubicación y un propósito específicos, y que sin duda existen muchas otras maneras de apreciar y analizar estas películas.

---

4 Sinopsis basada en la información recogida en <www.zinema.com> y en <www.absolutsalamanca.com>.

Concluamos recordando que el cine es un arte; y puede ser apropiado citar lo que sostiene Simón Brainsky en relación al psicoanálisis, lo que también podría aplicarse a la ciencia política:

[...] la obra de arte es un fenómeno multideterminado y ninguna disciplina puede capturarlo en el esplendor de su totalidad [...]. Sus hallazgos se pueden complementar con las otras disciplinas humanísticas, teniendo siempre presente, sin embargo, que en la producción literaria, cinematográfica, artística o musical hay, afortunadamente, un misterio inefable cuya naturaleza no puede ser nunca aprehendida del todo (Brainsky 2000: 28-29).

### **Poder político y subjetividad**

Los profesores de ciencia política hablamos todo el tiempo del poder político, pero este solo existe en las relaciones entre los actores políticos, y entre estos y la gente. Por esa razón, una buena manera de atraparlo, de filmarlo, es seguir la vida de sus detentadores, de grandes políticos en el gobierno. Comenzamos con un apunte relativo a lo que nos revelan las películas sobre Andreotti y Mitterrand, en cuanto a sus personalidades y su cotidianeidad<sup>5</sup>.

Como es habitual, estos políticos importantes viven en medio de pequeños círculos de colaboradores y en un entorno cerrado de edificios o palacios. La importancia de esos entornos solemnes, que en sí mismos parecen albergar el poder y a los cuales sus detentadores acceden solo temporalmente, es destacada en las tres películas. El juego de planos y movimientos de cámara es una herramienta excepcional para superar las distancias con que se resguardan los políticos.

Mitterrand, pese a ser presidente, aparece más accesible que Andreotti, cuya seguridad armada es deliberadamente visible. Sin embargo, les es común un rasgo que parece ser una constante del poder político que ambos ejercen, siendo muy distintos: se percibe que cuando están haciendo política en firme, ambos se entregan a su tarea con tal fuerza que se comprometen subjetivamente a fondo con ella. Nos parece que esta relación entre poder y subjetividad dice mucho de lo que es el poder político. Se ejerce sobre todos, pero sus propios detentadores son capturados por él. Por esa razón, siempre serán muy relevantes los rasgos personales que los jefes poseen para intuir el uso que darán a la capacidad de mando de la que están investidos.

Es algo así como que ser un jefe político profesional pasa por jugarse –puede que con frialdad, pero siempre con fuerza– en cada momento relevante. La im-

---

5 Asumimos obviamente los films como verosímiles.

portancia del capital de poder del que saben que disponen Andreotti y Mitterrand los lleva a que, cuando lo ejercen, gusten dejar constancia de ello, imprimir sus actos con su marca personal.

En los dos casos, los encontramos con muchos años encima de política intensa, por largos o varios gobiernos. Llevan incorporado en su psiquis mucho ejercicio de poder. El personaje de ficción, el ministro de transportes en *El ejercicio del poder*, que por lo reciente podría ser actual, confirmaría nuestra proposición de que ejercer el poder compromete a fondo las subjetividades de los gobernantes, aunque tal confirmación venga en este caso de manera distinta. Bertrand St. Jean, relativamente joven, se involucra con ímpetu tan vital en sus afanes que sus asesores, pese a ser subordinados, le tienen que aconsejar más de una vez que piense mejor lo que dice y lo que hace, y el sentido del consejo no radica tanto en que se involucre menos, sino en que no se involucre mal. Mitterrand y Andreotti, adultos experimentados, hacen en cambio sentir hasta en los más mínimos detalles que cuando hacen un gesto político es para ganar, o que, si pierden, sabrán asumir los resultados sin un pestaño.

A Andreotti lo encontramos yendo a confesarse en la oscura madrugada de ese día del año 1991 en que ha alcanzado, por séptima vez, el cargo de primer ministro y jefe de gobierno. El sacerdote amigo le recuerda a líderes históricos del tiempo de oro de la Democracia Cristiana (DC) y le dice que un analista comentaba: «De Gasperi y Andreotti iban juntos a misa y todos pensaban que hacían lo mismo, pero no era así. En la iglesia, De Gasperi hablaba con Dios, Andreotti con el cura». Andreotti se defiende con naturalidad y responde: «Los curas votan, Dios no». En suma, él hace las cosas que importan para la política. Las sabe reconocer con precisión.



Foto 1. Andreotti (Toni Servillo) acompañado de dos colaboradores cercanos, en *El divo: la espectacular vida de Giulio Andreotti*.



La personalidad de Andreotti cuenta tanto para el análisis de su gobierno que, al terminar la película, uno se siente invitado a dudar acerca de si, como sostienen sus adversarios, es coautor o encubridor de los asesinatos y la corrupción que arrasaron con el prestigio de su partido o si había en su conducta una razón más de fondo. El guión le hace repetir en sus monólogos –con cierta angustia– que él es un cristiano, que se sacrificó por «saber usar el estiércol que hace falta para que la vegetación florezca...» Es decir: usó el mal para que ganara el bien. Dios, creador de ambos, en una teología que él perfila a su medida, le habría pedido que cumpliera con esa voluntad. Por eso, cuando le hablan de la casualidad siempre responde: «La casualidad no existe; existe la voluntad de Dios». Al final de la película, su esposa lanza una tercera hipótesis: él no sería ni un genio ni un elegido, sino un hábil y tenaz jugador que había tenido mucha suerte. Se trataría entonces de que el político profesional, cualesquiera que fueran sus fines, debería identificarse con ellos y entregarse a su causa. ¿Habría otra clave, que fuera mejor, para entender su juego?

Por su parte, terminando en 1995 su segundo periodo presidencial, Mitterrand es muy distinto a Andreotti. También tiene pliegues poco claros en su vida, aunque sean de otra envergadura. ¿En su juventud, fue o no simpatizante del gobierno colaboracionista del mariscal Pétain durante la ocupación de Francia? Su joven biógrafo, que nos guía a través de sus diálogos con él, es un joven idealista cuya obsesión es averiguarlo. La mayor parte de los espectadores sentimos, sin embargo, que el enigma más importante para entender a Mitterrand, hombre y político, no se encuentra allí, sino en la forma en que combinó su habilidad para lograr el manejo de las relaciones de poder a su servicio y las exigencias del cambio social que propiciaba. Él confesaba sentirse «el último gran presidente de Francia». Veremos por qué.

A diferencia de Andreotti, Mitterrand culmina su vida política sintiéndose perdedor debido al rumbo que toma la historia, aunque esté orgulloso de lo que ha logrado llevar a cabo. La mezcla entre el político y el hombre es menos dramática que en el italiano, pero la subjetividad del personaje queda también en la ambigüedad. Parece que en tanto realista –capaz de llevar con habilidad el cogobierno con primeros ministros de derecha– alienta al final de su vida una añoranza por el mensaje sobre la justicia social que ve desaparecer. La diferencia está en que mientras a Andreotti lo encontramos viejo pero en actividad, a Mitterrand ya casi no lo conocemos como protagonista, sino al borde del retiro, minado por una enfermedad incurable y terminal. Para nuestro objetivo, lo mejor habría sido verlo también en actividad, y no que solamente nos la cuente; pero estamos trabajando sobre una película basada, además, en una novela. Ambas realizaciones artísticas son irreductibles a nuestro análisis.

## El jefe, sus asesores y los círculos de poder externos

Para conocer una forma de relación, ha sido útil comenzar por quienes predominan en ella: los detentadores institucionales del poder político. Avancemos para observar su entorno inmediato. Allí están los asesores y técnicos que estudian y ordenan las alternativas; y los aliados y adversarios con los que las pautas institucionales les obligan a alternar; también encontramos signos de la presencia de otros jugadores poderosos, que inciden sobre la política, aunque desde otros campos. Esto, sin incluir todavía a los medios de comunicación, porque su actual forma de presencia alrededor de la política merece un comentario aparte.

Comenzamos con *El ejercicio del poder*. El ministro de transportes dialoga en directo o en la línea telefónica con su asesor político, con la asesora de prensa y con dos expertos del sector. Debe atender tantos imprevistos que todo se realiza a mil por hora; el equipo siempre está en sintonía fina, pese a lo cual el jefe puede arengarlos: «¡Adelántense a los hechos, no solo reaccionen!» La polémica central en que los encontramos es la posible privatización de las estaciones de trenes, dentro de un sistema ferroviario francés que sigue siendo principalmente estatal<sup>6</sup>.

Nos detendremos en los asesores políticos profesionales del más alto nivel académico, todos formados en el sistema francés, en la ENA<sup>7</sup>. St. Jean, el ministro, un independiente en ascenso, es partidario fervoroso de no privatizar. Pero súbitamente se ve jaqueado, porque su colega, el ministro de finanzas (François Vincentelli), declara en contrario, pues ya sabe que cuenta con el respaldo del primer ministro y del presidente. La situación se torna crítica y su asesor principal, Gilles (Michel Blanc) —a quien St. Jean tiene mucho afecto— le recomienda cambiar de posición, aceptar, y dirigir así él mismo la privatización, para continuar su ascendente carrera política. Gilles le comunica, sin embargo, que él está tan en desacuerdo con esa orientación que renunciará e irá a ejercer otro puesto, aunque sea menor, como la carrera pública le permite.

En este contexto se da un diálogo muy interesante. Están Gilles y su compañero de la ENA, Woessner (Didier Bezace), a quien el gobierno acaba de trasladar de economía a una dirección internacional vinculada a la inversión privada. Ambos son amigos de toda la vida. Viendo a estos personajes, nos impresionó su calidad profesional y saber que sería factible formar en nuestros países asesores con tales características. Fue igual de significativo asistir a su condensada discusión sobre la relación entre las corporaciones privadas y el Estado, quizá el tema más neurálgico en el debate político mundial. Basten como ejemplo, dos frases de Woessner: «Ya sé que he traicionado lo público, pero ¡date cuenta de que no hay alternativa, que —los partidarios del Estado— somos cincuenta resistiendo sobre

6 El debate sobre este tema, que inspiró la película hace tres años, continúa hasta hoy.

7 École Nationale d'Administration.

la cabeza de un alfiler!» Estos asesores se han formado para, a la vez, entender las razones técnico-económicas, analizar el funcionamiento del gobierno y evaluar las correlaciones entre los actores del poder y la opinión pública. Ambos han tomado posiciones distintas, pero al comprender cada uno la lógica del otro, su diálogo quedará abierto.



Foto 2. El ministro de transportes Bertrand St. Jean (Olivier Gourmet) y su asesor y hombre de confianza Gilles (Michel Blanc), en *El ejercicio del poder*.

A Gilles se lo presenta como un personaje ejemplar: perderá, ya que por sus ideas no lo dejarán acompañar a St. Jean cuando este sea promocionado por el presidente a un puesto de especial relevancia política. El ministro aceptará esa decisión superior y verá retirarse a su amigo en silencio. Él se queda con el poder político que le han otorgado; Gilles, con la consecuencia con sus ideas y con la autoridad moral que, los que lo conocen de cerca, saben que tiene..., pero nada más. Es claro que ganó el jefe, pero se podría imaginar una alternativa hipotética posterior. Como protagonista de la política, St. Jean podría abrigar, en ese instante, la ilusión de que si él triunfa, podría intentar llamar a Gilles nuevamente. El político que mantiene la legitimidad institucional del cargo tiene siempre esta carta potencial, pero todos sabemos que también pesará otra, a la que le hemos puesto énfasis en este artículo: la personal. Es la fuerza que St. Jean sea capaz de ejercer la que contribuirá a definir si sus cargos producirán o no lo que él aspira a realizar...

Después de los asesores están los aliados y los adversarios políticos con los que debe alternar el jefe. De las tres películas que comentamos, el mayor material al respecto lo ofrece *El divo*. Andreotti alterna con los distintos sectores de su partido, donde hay una corriente que lo respalda en tanto que jefe de gobierno; además, están los otros parlamentarios y sus adversarios, con los que también cuenta la clase de relación personal que establece. En su grupo se encuentra un cardenal —estamos en Italia y en la DC—, hay periodistas y el diputado que pudo ser el

contacto con la mafia, sector de poder muy activo en ese país y con el cual habría llegado a tener un entendimiento. La película enseña que, aun con los amigos, la esgrima está siempre activada para mantener vigentes las jerarquías de poder.

El peso de las relaciones interpersonales, tanto las actuales como las pasadas con aliados y adversarios, es intenso en Andreotti. En los films se logra destacar esta cuestión mediante el recurso a la técnica del *flashback* de manera reiterada con escenas de amenazas, secuestros y asesinatos de políticos y personalidades relacionadas con los protagonistas. A Andreotti lo obsesiona el recuerdo del secuestro y asesinato de Aldo Moro, el líder democristiano de otra corriente —la del compromiso histórico entre democristianos y comunistas— asesinado por las Brigadas Rojas, sin que el gobierno de Andreotti consiguiera liberarlo.

Y frente a los adversarios recuerda con emoción, por ejemplo y pese a sus discrepancias con el socialista Prieto Nena: «¡Qué trato el que nos dábamos, cómo nos respetábamos uno al otro!» Este respeto mutuo entre adversarios de importancia, más allá de los mecanismos psicológicos gratos que quizá lo facilitan, es un hecho interesante, no escaso en la política. Lo anotamos pensando en su importancia para la factibilidad de la democracia. Esta requiere cierta clase de coexistencia, exigente pero fecunda.



Foto 3. El presidente Mitterrand (Michel Bouquet) y el periodista Moreau (Jalil Lespert), que escribe su biografía, en *El paseante del Campo de Marte*.

Ya indicamos que el poder de los grandes empresarios, y por lo general el poder del dinero en la política, aparece solo mencionado —aunque con toda contundencia— en *El ejercicio del poder*. Sin embargo, también en el film dedicado a

Mitterrand, este hace un agudo comentario sobre la emergencia del poder financiero. Al inicio de su relato al biógrafo, el presidente le dice: «Después de mí, no habrá otro en Francia, por la culpa de Europa, de la globalización, cuando me vaya solo vendrán financieros y contables». Aunque no fue nuestra intención inicial presentar la historia de un cambio de época, el proceso aparece registrado en las películas mediante la percepción atribuida a sus actores directos.

### **La política mediática, cerca y lejos de la gente**

Es común constatar que los políticos, que antes eran poco visibles, «ahora están en la televisión». Esta entra en efecto a los palacios, mientras los políticos tratan de hacerse visibles ante los medios mucho más que antes. En las redes sociales parecen incluso horizontales, al alcance de todos, como un ser humano más. Los líderes presentados aquí, Mitterrand y Andreotti, habrían rechazado esta intromisión. Hoy en día el poder político parece desmitificado; pero, ¿qué significa precisamente esto? Demasiada pregunta para un final de artículo, pero si la planteamos y la dejamos abierta es porque dos fragmentos de *El ejercicio del poder* nos remiten a este gran tema de manera directa: los medios constituyen hoy en día un entorno demasiado importante de los políticos como para no registrarlo.

Al comenzar la película, vemos las imágenes de la relación estrecha, pero tensa, que existe entre líderes políticos y periodistas. Ha habido un accidente de tránsito grave y ambos grupos coinciden, se informan e interpelan. El hecho de que sepan que hay millones de ciudadanos invisibles mirándolos da enorme valor a cada palabra y a cada imagen. El ministro de transportes deberá mostrar primero su respeto ante los cuerpos de las víctimas y luego dejar claramente establecido su compromiso afectivo con los familiares. El entrevistador, por su parte, empezará respetuoso, pero en un segundo momento pedirá respuestas precisas. Serán entonces dos profesionales frente a frente. Luego, en el estudio, se ratificará esta horizontalidad, que se morigera un poco frente a la investidura ministerial del político. El periodista ya no es hoy el que informa; es como el fiscal que investiga y está listo a cuestionar... si siente que eso es lo que prefiere su audiencia.

Esta secuencia nos ilustra sobre algo que está más allá de lo decisivo para los políticos: saber quedar bien en los medios e influir así a su favor en encuestas y elecciones próximas. Nos referimos al cambio social que ha hecho factible esta nueva relación entre política y prensa. El hecho de que la política pese hoy menos en una vida cotidiana orientada sobre todo por la búsqueda del confort y el entretenimiento. Afinemos primeramente esta tesis, luego regresaremos a la película.

En este mundo, la televisión y la comunicación por imágenes son centrales. Así como el dinero y el mercado, que definen mejor las opciones al alcance de cada quien, cualquiera que sea el partido que esté en el gobierno. Se trata, pues,

de un nuevo y gran contexto donde la política se ha tenido que ir adaptando a los códigos comunicacionales de los medios, así como a la competencia por el *rating* que los anima. Lo que importa es comunicar lo que le guste de inmediato al público, lo que lo capture. Por aquí podemos vislumbrar y discutir por qué la política se ha ido convirtiendo en espectáculo, mientras se ha ido debilitando su perfil de instancia de gobierno y de orientación. Quizá más que democratizado, en muchos sentidos la política se ha banalizado.

El último fragmento de *El ejercicio del poder* trae una escena fascinante en la que todos estos elementos se discuten tal cual. El ministro está ahora en casa de su chofer, charlando y compartiendo unos tragos con él y su pareja. Ella es una joven agradable que trabaja en una oficina pública de salud. El ministro, sintiéndose en confianza, comenta que los políticos no son respetados porque no parecen eficientes, como sí ocurría cuando en Europa existía el pleno empleo. Se queja de que ahora haya bufones que ocupen lugares de honor. Estamos ante el tema que acabamos de plantear. Lo más interesante ocurre entonces...



Foto 4. St. Jean recibe las críticas de Josefa, pareja de su chofer, en *El ejercicio del poder*.

La joven funcionaria, migrante de Cerdeña, le manifiesta con crudeza su escepticismo frente a la política. Le dice que ella ha escuchado a su colega, el ministro de salud (François Chatelet), hablar de grandes reformas, pero que este no tiene idea de lo que pasa en los servicios públicos concretos, es decir, en las realidades que vive la gente común. Como St. Jean insiste —ya han bebido bastante—, la joven no se contiene y lo desafía al involucrarlo en la crítica: «Ustedes solo fabrican viento; no tienen nada en las manos sino solo su pequeña ambición. Sin embargo, ocupan el espacio, la televisión, la radio... mientras tanto, uno está

muerto de hambre...» Luego se ríe a carcajadas de la inconsistencia del ministro y, convencida de haberlo derrotado en el debate, mirando a su compañero, le dice «Míralo. Si no existiera habría que inventarlo...»

De la distancia y respeto al político, que analizáramos al comienzo, queda muy poco. Hay indicios de que se extraña a los líderes de calidad, pero estos ya no surgen «como antes». ¿Por qué ocurre así? La respuesta no puede ser simple, pero el hecho es generalizado, la escena de la película francesa ¡se repite hoy en la mayoría de países! La gente parece estar defraudada porque, al igual que la joven sarda, encuentra ineficaces a los políticos y falsa su pretensión de autoridad. Por esa razón, son todos «ellos» muy visibles, pero muy lejanos también.

Este último segmento del film nos pone ante un aspecto decisivo de la realidad política actual en el mundo y nos permite enlazar nuestro análisis con la idea inicial del artículo. La crisis de la política es un problema central de la sociedad contemporánea. Si los ideológicamente antipolíticos fueron felices por un tiempo, viéndose triunfadores, muchos empresarios corporativos, los principales ganadores actualmente, ya se dieron cuenta —con la contribución de la crisis financiera— de que hay momentos en los que hace falta que alguien nos ayude a quienes estamos en dificultad. Ese es uno de los varios sentidos, no el único, de la autoridad política. Ni el impresionante progreso científico-técnico, ni el crecimiento económico la reemplazan. Hay que reconocer y enfrentar esta crisis humana en toda su hondura.

Las multitudes que hoy salen a rechazar a los políticos y también la indiferencia de las mayorías están comenzando a demandar otra forma de organizar los gobiernos, un cambio sustantivo de la política, pero no su supresión. Es que en el fondo de ella reside el reto de asumir nuestra diversidad, el cómo nos tratamos entre todos, la democracia. Entonces, se hace necesario invertir mucho en la calidad humana de las sociedades enteras para que la política mejore. No hay atajo de financiamiento, tecnología o *marketing* que nos resuelva el problema a un costo menor<sup>8</sup>.

Las imágenes fílmicas de algunos líderes nos han confrontado con sus virtudes y sus defectos. Nos han mostrado esa relación difícil, si bien no fatal, entre política y condición humana. Han querido ser un insumo para los diálogos que quedan abiertos. Ojalá lo conocido de las vidas de Andreotti, Mitterrand y St. Jean —con mayor razón si vemos las películas— logre enseñarnos algo para bien.

---

8 Siempre me impresionó que Hannah Arendt y Karl Schmitt, los dos críticos con paradigmas conceptuales más polares sobre la política en el siglo XX —diálogo y cooperación libre o guerra y liderazgo carismático sobre las masas—, coincidieran en entender la política como inseparable de las formas de relación entre la gente para una acción que los liga a los otros (ver: Serrano 1998).

## Bibliografía

BRAINSKY, Simón

2000 *Psicoanálisis y cine. Pantalla de ilusiones*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

CASTELLS, Manuel

2009 *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

PERELLI, Carina

1995 «La personalización de la política, nuevos caudillos, “outsider”, política mediática y política informal». En: PERELLI, Carina *et al. Partidos y clase política en América Latina en los 90*. San José de Costa Rica: Instituto de Derechos Humanos.

SERRANO, Enrique

1998 *Consenso y conflicto. Schmitt, Arendt*. México: Ediciones Cepcom.



# Maquiavelo en el cine. Mito y distorsión de la imagen del poder

Fernando Barrientos del Monte

No sería forzado decir que *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo (2006 [1532]) tiene similitudes con *El padrino* de Mario Puzo y de Francis Ford Coppola (1972), si tenemos en cuenta que la Florencia de la época de Maquiavelo se sumía en turbulentas controversias políticas, conspiraciones y traiciones personales. Empero, al mismo tiempo se desarrollaba un fecundo ambiente de inspiración que rendía frutos en las diversas manifestaciones del arte, con Leonardo da Vinci, Botticelli, Ghirlandaio y muchos más. Cuando Maquiavelo era todavía un niño, se desató la conjura de los Pazzi (1478) contra los Medici, que produjo la venganza de estos y duraría diez años, hasta 1488, cuando fue asesinado en Forlì el último conspirador<sup>1</sup>. Luego, diez años más tarde, en mayo de 1498 en la Piazza della Signoria, frente al Palazzo Vecchio, moría en la hoguera Girolamo Savonarola, el religioso visionario y reformador político. Una semana después Maquiavelo ingresaba a la cancillería florentina (Capponi 2012: 33-49), en la que se desempeñaría como canciller hasta noviembre de 1512, cuando fue removido por los Medici, encarcelado, torturado y juzgado por sospecha de una supuesta conjura contra los renovados gobernantes.

Al escribir *El príncipe* alrededor de 1513<sup>2</sup>, ya alejado de la política, Maquiavelo jamás se imaginó que su opúsculo sería uno de los textos no religiosos más conocidos en el mundo, el cual no fue publicado sino hasta 1532, cinco años después de su muerte, pues en vida solo pudo ver impreso, en 1521, *El arte de la guerra*. *El príncipe* es quizá la obra del pensamiento político moderno más citada, pero quizá

---

1 Aquí se ha parafraseado el texto sobre la similitud entre ambas obras que se encuentra en la contraportada del libro *Sangre de Abril. Florencia y la conspiración contra los Médicis* (Martines 2004: 147).

2 Existen argumentos para suponer que este texto fue escrito en la segunda mitad de 1513, pero fue modificado por el autor incluso hasta 1518. Las primeras noticias sobre él aparecen en la famosa carta del 10 de diciembre de 1513 que Maquiavelo dirige a su amigo Francesco Vettori, en ese entonces embajador ante el Papa en el Vaticano: «Y como Dante dice que no hay saber si no se guarda lo que se ha comprendido, yo he anotado lo que he sacado con su conversación, y he compuesto un opúsculo, *De principatibus*, en el que profundizo cuanto puedo en las dificultades de esta materia» (vid. Maquiavelo 2007: 209). Para una revisión sobre la polémica de la fecha de composición de *El príncipe*, véase Maurizio Tarantino, «Quando è stato scritto *Il Principe*? Le polemiche sulla data di composizione», 2013).

también la menos **bien** leída<sup>3</sup>. *El príncipe* se ha prestado a varias interpretaciones, desde las disciplinas dedicadas al estudio de la política –la filosofía, la teoría y la ciencia política– hasta la historia de las ideas, el derecho y, por supuesto, la literatura<sup>4</sup>. Para Antonio Gramsci, no era una obra literaria ni un tratado teórico o académico: era un ensayo militante, un libro de «acción política inmediata», y por lo tanto una expresión original de lo que se podría llamar «filosofía de la praxis» (Gramsci 1991 [1975]: 111). Según Isaiah Berlin, existe más de «una veintena de teorías notables» sobre cómo interpretar *El príncipe*. Dicha obra ha servido de inspiración para escribir libros de temas tan diversos como comunicación política y superación personal e incluso para retratar las acciones de los narcotraficantes mexicanos (Berlin 1983: 85-86). En 2013 se cumplieron quinientos años de la *stessura* de *El príncipe* y las conmemoraciones en casi todo el mundo occidental incluyeron reediciones de la obra, coloquios, seminarios especializados, ensayos en revistas y diarios y una amplia exposición en Roma (*Il principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo. 1513-2013*, realizada en el Complesso del Vittoriano).

*El príncipe* es la obra de la literatura italiana, junto a *Pinocchio* de Carlo Collodi, más traducida en el mundo. Ambas han sufrido distorsiones producto de su fama. El cuento de Pinocho llevado al cine por Walt Disney (*Pinocho*; 1940) es una versión idílica del original. En la obra de Collodi, Pinocho termina siendo ahorcado debido a su persistente mal comportamiento, mientras que en la obra cinematográfica de Disney el muñeco de madera se convierte en un niño cuando se reencuentra con su creador, no sin antes pasar varias desventuras. De *El príncipe* se desprendió el término «maquiavélico», acuñado en el contexto de las guerras de religión entre católicos y protestantes, específicamente en el ambiente de la Francia de Caterina de Medici y la Masacre de San Bartolomé en 1572 (Alexander 1974: 281), y usado para referirse a las personas que actúan con astucia pero sin escrúpulos, es decir, por medio del fraude y del engaño, incluso con el uso de violencia para lograr sus objetivos (Pistoni 2007: 541). La frase «el fin justifica los medios», muy famosa y repetida, sin embargo nunca se lee en sus textos. Las expresiones derivadas de tal frase son producto y testimonio de las reacciones que suscitó y suscita la obra de Maquiavelo, pues como señala Nicolai Rubinstein: «todo sucede en su honor o por su culpa» (1972: 15).

Varios libros fueron escritos para contrarrestar las máximas maquiavelianas. Entre los más conocidos está el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener*

3 *El príncipe* no tuvo difusión durante la vida de Maquiavelo; él mismo no lo cita, salvo «de pasada» en los *Discursos...*, no hace saber a nadie sobre él, ni nadie más se lo recuerda; tampoco es citado por ningún escritor y solo algunos amigos del autor tuvieron en sus manos algunas copias. La difusión de este libro se inicia dieciocho años después de que fuera escrito (*vid.* Martelli 1999: 273 y ss; también Chabod 1984 [1927]).

4 Como el famoso *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu* de Maurice Joly, escrito en 1864, que le costó al autor la cárcel por varios meses.

*el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados. Contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, de Pedro Ribadeneira, publicado en 1595 (1952)<sup>5</sup>. Pero quizá más conocido es el de Federico II Rey de Prusia: *Antimaquiavelo o ensayo de crítica sobre el príncipe de Maquiavelo*, publicado en 1740 (1971), y mejor conocido simplemente como el «Anti-Maquiavelo» por las siguientes ediciones. Pero en esos tiempos los textos escritos hacia los gobernantes sobre «cómo actuar» en la política no eran nuevos –solo basta recordar las «Cartas» de Cayo Salustio Crispo a Julio César (59 y 41 a. C.)– y el de Maquiavelo no sería el último. Por ejemplo, durante el Siglo de Oro y el barroco español (siglos XVI y XVII) se escribieron obras para la educación de los gobernantes (Quevedo *et al.* 2008), entre las que destaca *Norte de príncipes [...] y advertencias políticas sobre lo público y particular de una monarquía*, de Antonio Pérez, publicada alrededor de 1594 (1969)<sup>6</sup>.

La fortuna no ha sido benévola con Maquiavelo en el séptimo arte: el cine. Contrariamente, en la televisión existen más aducciones a su figura. Como sabemos, el **buen** cine, como cualquier expresión artística de la humanidad, puede lograr representar el espíritu de una época. Es una manifestación que, a diferencia de otras artes, conjuga el trabajo colectivo, es arte pero también industria. Una obra cinematográfica nunca es expresión de un solo artista. Se vale de la historia para contarla a su manera, por lo que se permite ciertas –o muchas– licencias, dependiendo de la naturaleza de la película. Como señala García Tsao, una obra cinematográfica puede llegar a ser trascendente en la medida en que constituya una visión, una interpretación artística y personal de una realidad reconocible (1989: 9). En el cine importa de la misma forma el **cómo** –la(s) técnica(s)– y el **qué** –el tema, la historia en sí– y esa virtuosa combinación puede llevar al espectador a la época, adentrarlo en la historia y en la vida de los personajes, e incluso ofrecerle una lección. En las siguientes líneas se hace un breve repaso de las principales representaciones del maquiavelismo y de Maquiavelo en el cine. Se inicia con las películas –solo dos– inspiradas directamente en sus escritos y se continúa con aquellas que retratan el espíritu de *El príncipe*. Para finalizar, se señala que, gracias a un pésimo intento, la vida de Maquiavelo llevada al cine todavía es un proyecto por hacer.

5 Obra que en el título ya señala su parecer: «Contra aquello que Nicolás Maquiavelo, dañado [sic] autor, a los políticos indignamente llamados [que] en este tiempo ampliamente ha enseñado» (traducción libre del autor).

6 Los eruditos Guardia y Marañón han sostenido que dicha obra fue escrita en realidad por Baltazar Álamos de Barrientos (*cf.*: Pérez 1969 [1594]).

### ***La mandrágora: los ideales, los medios y los fines***

Al ser excluido de la política, Maquiavelo puso su empeño en escribir obras literarias. Incluso podríamos decir que llegó a ser más conocido en vida por sus obras de teatro, sus sátiras y sus escritos históricos, y quizá menos por sus obras políticas, contrariamente a lo que sucede hoy. Entre sus obras literarias se encuentran *Favola* o *Belfagor archidiavolo*, que cuenta las aventuras del diablo por conocer en carne propia las desventuras de los hombres que terminan en el infierno por culpa de las mujeres; los *Decennali*; y *El asno de oro*, que es una versión de *La metamorfosis* de Lucio Apuleyo; además de diversas poesías y obras de teatro. Entre estas se encuentran *Andria* —una traducción del latín de la obra de Terencio— y *Clizia*<sup>7</sup>, que retrata de manera cómica la tragedia del viejo Nicómaco, que se enamora de su hijastra, poniendo en crisis tanto a sí mismo como a la familia y la sociedad en la que se desenvuelve. Algunas de las obras de teatro de Maquiavelo fueron puestas en escena a lo largo de los años y con la llegada del cine *La mandrágora*<sup>8</sup>, escrita en 1518, es su única comedia filmada hasta ahora.

Dirigida por Alberto Lattuada, producida por Alfredo Bini y rodada en Urbino, *La mandrágora* (1965) trata de las argucias de Calímaco (Philippe Leroy), un florentino rico y elegante que vive en París, quien regresa a Florencia enterado de la belleza de Lucrezia (Rosanna Schiaffino) con el objetivo de convertirse en su amante. Ella es una mujer honorable, casada con Nicia Calfucci (Romolo Valli), un hombre muy rico y diez años mayor. El matrimonio tiene problemas para tener descendencia, por lo cual Lucrezia es constantemente sometida sin éxito a diversos remedios médicos para quedar encinta, porque la causa del problema es su esposo. Aconsejado por Ligurio (Jean-Claude Brialy), un *bon vivant* que sobrevive a costa de Nicia, Calímaco logra hacerse pasar por médico para convencer a Nicia de que la única forma de que quede encinta su esposa es bebiendo una pócima a base de mandrágora, una hierba rara y muy efectiva para diversos males. El único problema es que, luego de beberla, quien se acueste con ella por primera vez morirá. Es Calímaco quien se presta como víctima para tal efecto, haciéndose pasar ahora por mendigo; y el fraile Timoteo será quien convenza a Lucrezia de aceptar el acto.

7 Se dice que es una impronta autobiográfica del mismo Maquiavelo.

8 Según Roberto Ridolfi (1954: 256), esta obra se intituló inicialmente *Messer Nicia* o *Commedia di Callimaco e di Lucrezia*, quedando finalmente como *La mandragola* en italiano. En español regularmente se ha traducido como *La mandrágora*.



Foto 1. Rosanna Schiaffino en el papel de Lucrezia, en *La mandrágora*, película basada en la obra de teatro del mismo nombre compuesta por Maquiavelo.

A diferencia de la obra original, *La mandrágora* de Lattuada exime los cantos que Maquiavelo escribió en 1526 para una representación en Faenza, así como algunos de los extensos monólogos. Durante el rodaje de la película, que tomó apenas dos meses y medio, la producción tuvo problemas con el arzobispo de Urbino, quien al enterarse de la trama prohibió que se continuara con la filmación en el convento de la zona. En el film, uno de los personajes principales es el fraile Timoteo (interpretado por Antonio de Curtis, Totò, uno de los íconos del cine del siglo XX), quien, no teniendo una personalidad malvada, representa sin embargo a todos «aquellos que no saben ser ni totalmente buenos ni totalmente malos, capaces de cualquier trapacería apenas se empiezan a dejar arrastrar por la pendiente de las “malas compañías” (Chabod 1984 [1927]: 230).

En la escena en la cual Lucrezia trata de ser convencida por Timoteo de llevar a cabo un acto inmoral –acostarse con otro hombre con el consentimiento de su marido– se desarrolla un monólogo en el cual, quizá más que en *El príncipe*, queda clara la relación medios-fines; monólogo que los guionistas del film prácticamente no cambiaron respecto a la obra original de Maquiavelo. Dice el fraile Timoteo a Lucrezia<sup>9</sup>:

–Hay cosas que vistas desde lejos parecen horribles, insoportables, extrañas. Pero cuando se ven de cerca son humanas, soportables e inocuas. Y de hecho se dice que en el mundo hay más miedos que males

9 Traducción libre del diálogo que aparece en la película. Las palabras en negritas son aquellas que coinciden con el diálogo original escrito por Maquiavelo (cf. Maquiavelo 1969a: 757).

verdaderos. Y este es propiamente nuestro caso. **En cuanto al acto en sí, que sea un pecado, es discutible, porque es la voluntad la que peca, no el cuerpo. Y la causa del pecado es desobedecer al marido, pero tú, hija mía, lo complacéis. Y tomando placer se peca, y a vosotros os disgusta.** Además de esto, es necesario observar el objetivo de la cuestión<sup>10</sup>, **y vuestro fin es que se ocupe un lugar en el paraíso, tener un hijo y contentar a vuestro marido. Dice la Biblia que las hijas de Lot, creyendo haber quedado solas en el mundo, se acostaron con su propio padre, pero como sus intenciones eran buenas, no pecaron.**



Foto 2. Antonio de Curtis, Totò, como el fraile Timoteo en *La mandrágora*.

En las primeras escenas, para mostrar el ambiente de la Florencia de 1500, año en el cual se desenvuelve la trama, Lattuada se permite dos anacronismos. Primero, con dos pregoneros que anuncian a la «gente de Florencia» la puesta en escena de la *Clizia* de Maquiavelo, obra que en realidad fue escrita después, entre 1524 y 1525. Y, en segundo lugar, al presentar a un religioso ofreciendo un sermón a la entrada de un monasterio, el cual bien podría representar a Girolamo Savonarola, ejecutado en 1498. Lucrezia, casta y de carácter temeroso, acude regularmente a escucharlo y al final ofrece limosnas a los mendigos que encuentra en las calles, lo que la hace más atractiva a Calímaco por su bondad.

10 En la traducción al español de la obra de teatro, realizada por Álvaro Arauz en 1955, esta pequeña frase fue puesta de la siguiente manera: «No olvidemos que en este caso, como en todos, el fin justifica los medios» (cf: Maquiavelo 1955: 58).

Es en *La mandrágora* dónde Maquiavelo sin duda plasma las cualidades esenciales del hombre que desea alcanzar fines impulsado por las pasiones: en el caso de Calímaco, un enamoramiento inexplicable. A Ligurio, por su parte, lo mueve el dinero, mientras que a Nicia, la necesidad y la necedad al mismo tiempo (Chabod 1984 [1927]: 230). Pero si algo motiva a Calímaco y sobre todo a Ligurio es la búsqueda de la *verità effettuale della cosa* y no la moralidad. *La mandrágora* se entiende así como la continuación de *El príncipe*, sobre todo a partir del libro XV: «[...] porque un hombre que quiera en todo hacer profesión de bueno fracasará entre tantos que no lo son».

En *La mandrágora* de Lattuada se encuentran diálogos que remiten constantemente al pensamiento maquiaveliano. Como cuando Ligurio termina por convencer a Calímaco de su plan para engañar a Nicia: «La gente desea ser engañada y Dios que es tan bueno ha hecho este mundo así para nosotros». Y también más adelante, cuando encuentran al médico que les hace saber las propiedades de la mandrágora, Calímaco no deja duda de sus intenciones: «Estoy dispuesto a engañar a todo el mundo si ello me lleva a poseer a Lucrezia». Igualmente la madre de esta, Sostrata (Nilla Pizzi), se presta al engaño con el objetivo de tener nietos y de que la fortuna de su yerno no se pierda por la falta de un heredero, justificando su actuar con una frase: «Siempre he escuchado que una persona prudente, si debe elegir entre dos males, escoge el menor. Y si ustedes no tienen otro medio para tener hijos, está bien, hagámoslo».

Al final Lucrezia acepta el engaño pero da un giro a la trama al obligar a su marido a que mantenga como médico de la familia a Calímaco, incluso dándole llaves de la casa. Así, la mujer termina utilizando a quienes la engañaron. Siguiendo el análisis de Luigi Russo, en un primer momento Lucrezia es una mujer virtuosa, un poco pasiva; pero posteriormente se convierte en una heroína y está consciente de su mal. Sin embargo, a los ojos de Maquiavelo posee la justificación moral que tienen todos los espíritus que saben aceptar de manera decisiva su lugar (1994: 109-110).

Rosanna Schiaffino –como Lucrezia– es el elemento central de la trama en esta adaptación maquiaveliana. Desde las primeras escenas no hay duda de que su figura «tonificada y delgada, pero ligeramente torneada» (Gundle 2007: 285-295) es presentada como un objeto de deseo no solo para Calímaco, sino para muchos florentinos más, que a escondidas la observan bañarse casi desnuda en las aguas termales de la ciudad. Nacida en una familia de obreros, Schiaffino obtuvo el título de Miss Liguria y pertenece a una generación de estrellas del cine que moldearon el canon de la belleza italiana, junto con Sofía Loren, Elsa Martinelli, Giovanna Ralli, Antonella Lualdi, Anna Maria Ferrero y otras más. Ella, por su actuación en *La mandrágora*, recibió una Targa d'Oro entre los premios David de Donatello que otorga la Academia del Cine Italiano.

Es interesante mencionar también que el prolífico escritor William Somerset Maugham inmortalizó las «aventuras» de Maquiavelo en *Then and Now* (1946)<sup>11</sup>, basándose precisamente en *La mandrágora*, aunque dicha novela nunca alcanzó el éxito de sus otros escritos. Esta obra se fundamenta en una de las encomiendas más importantes que tiene Maquiavelo cuando viaja a Ímola en 1502 a ver al duque César Borgia enviado por el consejo de los diez de Florencia. En la novela de Maugham, Maquiavelo conoce a Aurelia, con quien tiene una serie de encuentros amorosos mientras hace de embajador ante el duque Valentino di Lombardia<sup>12</sup>.

También la película *La máscara de César Borgia* (1941) de Duilio Colleti se filmó inspirada en un escrito de Maquiavelo que se basa en lo sucedido en 1502 –aunque el escrito está datado entre 1513 y 1517–, *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini*<sup>13</sup>. El filme parte de la conjura en La Magione para asesinar a César Borgia, *il duca* Valentino. Este ya se había convertido en señor de varias ciudades, como Rimini, Ravenna, Forlì, Cesena y Urbino, y estaba decidido a serlo también de Bolonia, para lo cual debía derrotar a Giovanni II Bentivoglio, quien gobernaba en ese entonces dicha ciudad.



Foto 3. El actor Enrico Glori como Sinistro dei Falchi en *La máscara de César Borgia*.

11 La obra se tradujo al español como *Maquiavelo y la dama* y, en otras ediciones, como *Maquiavelo y la mandrágora*. Muchas de ellas no indican traductor ni fecha de edición.

12 *Vid.* Maquiavelo (1969b).

13 En español, *vid.* Maquiavelo, «La traición del duque Valentino a Vitellozzo Vitelli, Oliverotto de Fermo y otros» (1991: 25-33).



El filme de Colleti es una reinterpretación de la conjura, en la cual Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, Paolo Orsini y su primo Francesco, entre otros, se reúnen en La Magione, un pueblo cerca de Perugia, para fomentar una rebelión contra César e impedir que se apodere de Bolonia. Meses más tarde, César Borgia reúne a sus enemigos con la propuesta de hacer una tregua; pero es un engaño, pues apenas están frente a él, los apresan. Son asesinados primero Vitellozzo y Oliverotto, mientras que los Orsini lo son semanas después. En esta serie de licencias históricas, la película trata del intento de Jacobo Bentivoglio (Carlo Tamberlani) de vengar la muerte de su tío asesinando a César Borgia, quien es presentado como esclavo de pasiones humanas, que duda de sus decisiones y puede arrepentirse de los males que ha cometido.



Foto 4. Orson Welles como César Borgia y Tyrone Power como Andrea Orsini en *Príncipe de los zorros*.

Varias películas han tenido como personaje principal a César Borgia, figura recurrente en la principal obra de Maquiavelo porque veía en él al príncipe modelo que «sabe gobernar». Quizá la más recordada es *Príncipe de los zorros* (1949) de Henry King, donde Orson Welles encarna a César, quien desea anexionar Ferrara a sus dominios. Para ello, confía a Andrea Orsini (Tyrone Power) sus planes, pero este se enamora de Camilla Verano (Wanda Hendrix), hija de uno de sus enemigos, traicionando a César. Orsini no logra mantenerse fuera de las intrigas

de *il duca* Valentino, entonces, aliado con sus enemigos y ayudado por su amada, intenta infiltrarse en sus dominios con el fin de derrotarlo. César logra capturar a Camilla en una cena que se convierte en una conjura y la encarcela. Pero a la larga sus enemigos logran derrotarlo y huye, mientras Orsini se casa con Camilla. Inspirado en un libro de Samuel Shellabarger, esta película obtuvo dos premios Oscar en 1950 por la fotografía y el vestuario. Orson Welles estaba rodando su versión de *Otelo* en el mismo año, producción que tuvo que interrumpir varias veces para participar con King.

### El maquiavelismo en el imaginario colectivo

El devenir histórico no ha sido del todo justo con la obra de Maquiavelo, pues el adjetivo «maquiavélico» no refleja el espíritu de *El príncipe* ni el de sus otras obras. ¿Cuál es el meollo del asunto? Isaiah Berlin ha señalado que Maquiavelo «no descubrió que la política es el juego del poder; que las relaciones políticas entre y dentro de comunidades independientes envuelven el uso de la fuerza y el fraude y no tienen relación con los principios profesados por los jugadores», un conocimiento tan antiguo como la propia humanidad. Maquiavelo no originó ningún precepto nuevo sobre el arte de gobernar, ni mucho menos la *raison d'état*. Su logro fue descubrir un planteamiento insoluble:

[...] el reconocimiento **de facto** que fines igualmente últimos, igualmente sagrados, pueden contradecirse uno al otro, que sistemas enteros de valores pueden sufrir colisiones sin la posibilidad de un árbitro racional, y no meramente en circunstancias excepcionales [...], como parte de la situación humana normal. [...] esto socava una suposición mayor del mundo occidental: que en algún punto, en este mundo o en el próximo, habrá de encontrarse la solución final a la cuestión de cómo deberán vivir los hombres (Berlin 1983: 137-139).

Maquiavelo destruye el ideal humano como verdad única, objetiva y universal. El sentido de certidumbre o la posibilidad de encontrar una solución a todos nuestros males no existe. De allí que la conducción de los hombres deba guiarse, como se ha señalado constantemente, por la *verità effettuale della cosa*.

Las aducciones a *El príncipe* y las máximas maquiavelianas en el cine y la televisión son una constante y sería ocioso enlistarlas todas<sup>14</sup>. Vito Andolini Corleone

14 A finales de 2013 se publicó el libro *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*, de Pablo Iglesias Turrión. Si bien el título aduce a Nicolás Maquiavelo, el texto es una colección de artículos que analiza la relación entre cine y política, por un lado, pero también, por otro,

(Marlon Brando) en *El padrino* (1972), pero sobre todo Michael Corleone (Al Pacino) en *El padrino II* (1974) –ambos llevados al cine por Francis Ford Coppola en base a libros de Mario Puzo– son las caracterizaciones del príncipe maquiaveliano mejor representadas fuera del contexto de la **cosa pública**; empero la lógica es la misma: la adquisición y el mantenimiento del poder. Los personajes son las dos caras de las virtudes que debe poseer un príncipe: sin embargo, mientras Vito es respetado y amado, Michael es respetado y temido y, a pesar del poder que adquiere, quizá nunca alcanza la estatura moral de su padre. Vito crea un «principado nuevo con sus propias fuerzas», Michael lo hereda y adquiere nuevos. Un rol poco utilizado en el film es la figura del *consigliere* encargada a Tom Hagen (Robert Duvall), quien podría representar al personaje que actúa en la sombra para aconsejar a su jefe y maquinar las más complicadas tramas en contra de sus enemigos.

La representación más cercana al consejero de príncipes de la Edad Moderna es la de Francis Walsingham (Geoffrey Rush) en *Elizabeth* (Kapur; 1998) –y también en *Elizabeth, la edad de oro* (Kapur; 2007), aunque con menor presencia–, quien ayuda a la endeble Elizabeth al principio de su reinado para afianzar su corona. Al inicio, cuando un grupo de políticos la presionan para iniciar la guerra contra Escocia, Walsingham le señala:

–Un príncipe no ha de precipitarse al actuar, y debería vigilar no acabar temiendo a su propia sombra.

Derrotado el ejército inglés, con enemigos internos que sin cortapisas piden su abdicación empujados por las intrigas de los embajadores españoles y franceses en la corte, así como por una bula papal para destronarla, Elizabeth debe llevar a cabo acciones que la perturban, ante lo cual nuevamente Walsingham pone el dedo sobre el renglón:

–Un príncipe no debe acobardarse por ser culpado de actos de impiedad necesarios para salvaguardar el Estado y a su propia persona. Dejad que hable vuestro corazón y no temáis atacar incluso a vuestros más allegados si estuvieran implicados.

---

las representaciones del conflicto y el poder político en el cine bajo autores como Gramsci, Malraux, Brecht y otros; con muy poco sobre Maquiavelo en el cine, quien es más un pretexto que una guía del argumento central del libro.



Foto 5. Cate Blanchett como Elizabeth y Geoffrey Rush como *Sir Francis Walsingham* en *Elizabeth, la edad de oro*.

A diferencia del cine, es en la televisión donde son más las representaciones distorsionadas del legado intelectual del florentino: la del líder parlamentario Francis Urquhart (Ian Richardson) en la miniserie inglesa *House of Cards* (Seed; 1990), quien representa al político ambicioso sin escrúpulos y manipulador en el contexto del gobierno post-Margaret Thatcher; y el rol secundario y distorsionado de Maquiavelo (Julian Bleach) como asesor de la familia en la serie estadounidense *Los Borgia* (Jordan; 2013).

Incluso en la serie norteamericana más larga de la historia, difundida y doblada en prácticamente todo el mundo, *Los Simpson* (Groening; 1989-2014), se ha representado constantemente la mente maquiavélica en el personaje Mr. Burns, quien controla la principal fuente de energía de la ciudad y cuya avaricia e insensibilidad lo llevan a ser el personaje más odiado (ver, por ejemplo, «¿Quién disparó al señor Burns?», en los capítulos 128 y 129; 1995). Pero también en Bart Simpson se ha representado el maquiavelismo, ya que, no obstante su mal desempeño escolar, siempre demuestra una capacidad de convencimiento, agilidad mental y viveza para maquinar situaciones muy complicadas que hacen caer a todos los demás; él, aunque no siempre obtiene el éxito que desea, las más de las veces logra embaucar a todo el pueblo de Springfield, e incluso a gobiernos enteros, como sucede con Australia en un episodio («Bart vs. Australia», capítulo 119; 1995).

En otras expresiones del imaginario colectivo se ha llegado a los extremos en relación a la figura de Maquiavelo. Él aparece como «asesino» en la serie de juegos de video *Assassin's Creed* (2007-2010, juegos diseñados por Patrice Désilets): es un personaje que se involucra a una edad joven en la búsqueda que Ezio Auditore da Firenze lleva a cabo para encontrar a los asesinos de sus padres, conseguir «El fruto del Edén» y asesinar a Rodrigo Borgia. Una historia que involucra la conjura de los Pazzi y a Leonardo da Vinci, entre otros, ambientada en la Italia del Renacimiento.

También el cómic, una forma de narrativa que usa gráficas a veces complejas como medio central para desarrollar sus argumentos, ha llegado a la obra de Maquiavelo y no podía ser sino en Japón, país donde el cómic es un culto entre los jóvenes. En 2008 la editorial East Press Co. publicó *El príncipe. El manga* en japonés, cómic que fue traducido al español y editado en 2012 por Herder Editorial, como parte de una colección de cómics que incluyen a Sun Tzu, Marx, Nietzsche, Homero y otros. *El príncipe. El manga* anuncia que el opúsculo de Maquiavelo es un «tratado sobre el “arte de la maquinación” que [...] explicaba como manipular a las gentes por medio de la astucia y el engaño» (Maquiavelo 2012: 10).

### **A manera de conclusión: Maquiavelo puede esperar**

Entre 2010 y 2013 se filmó en Florencia *Maquiavelo* (en italiano: *Niccolò Machiavelli, il principe della politica*; 2013), película dirigida por Lorenzo Raveggi precisamente para ser estrenada en el contexto de los quinientos años de su principal obra. Empero, es un film que no logra el objetivo de retratar la vida de Maquiavelo. Como producto cinematográfico es pésimo en muchos sentidos, salvo la vestimenta, que fue relativamente bien cuidada. Pero el guión, las actuaciones y la fotografía no merecen siquiera ser analizados dada su pobreza. Con Jean-Marc Barr, un actor franco-estadounidense, como Maquiavelo y Giorgia Sinicorni como Lucrezia Borgia, entre otros, las actuaciones dejan mucho que desear por su extremado acartonamiento, sus frases demasiado simplonas y sus gestos extremadamente forzados.

Al inicio del rodaje se anunció que la actriz española Paz Vega aparecería como la «princesa Fortuna» —la conciencia de Maquiavelo—, pero ello nunca sucedió. Jean-Marc Barr tuvo que ser doblado al italiano dado que, evidentemente, su acento en nada se asemeja al florentino, con un resultado espeluznante, pues se nota incluso la pésima sincronización de los labios. El colmo es del mismo Raveggi, quien osa aparecer como Miguel Ángel Buonarroti en una de las escenas. Solo las autoridades locales y la prensa florentina (*Il Corriere Fiorentino* y *Repubblica Firenze*) se mostraron ampliamente condescendientes con el rodaje. Sin embargo, el conjunto parece más una telenovela provinciana que una película de al menos alcance medio, lo cual simplemente signa que para tener la vida de Maquiavelo en la pantalla grande habrá que esperar todavía.



Foto 6. Jean-Marc Barr como Maquiavelo en la película homónima de Lorenzo Raveggi.

Finalmente, como se ha podido observar, tanto el perfil distorsionado de Maquiavelo como el de su obra permeó primero el cine y la televisión y ahora los juegos de video y la internet. Si Maquiavelo hoy viviera, quizá sería escritor o guionista, pues ese perfil de hombre inmoral y sin escrúpulos se difundió por la misma vía artística que él amaba: el teatro, sobre todo con la obra *El judío de Malta* escrita por Christopher Marlowe en 1590 (1997), en la cual el personaje Maquiavelo abre el telón con un discurso soberbio, el cual lo seguirá hasta nuestros días:

Para algunos mi nombre quizá será odioso;  
 pero si me aman, gúardense de sus lenguas,  
 y háganles saber que yo soy Maquiavelo,  
 y no me preocupan los hombres y sus palabras.  
 Soy admirado por aquellos que más me odian.  
 Aunque algunos hablan mal de mis libros,  
 sin embargo me leen y por ello acceden  
 al podio de Pedro. Y cuando me rechazan,  
 son envenenados por mis seguidores en ascenso.  
 Tomo la religión por un juguete de niños  
 y creo que no hay más pecado que la ignorancia. (Marlowe 1997  
 [1590]: 14)

## Bibliografía

- ALEXANDER, Sydney  
1974 *Lions and Foxes. Men and the Ideas of the Italian Renaissance*. Ohio: Ohio University Press.
- BERLIN, Isaiah  
1983 *Contra la corriente. Ensayos sobre la historia de las ideas*. México: FCE.
- CAPPONI, Niccolò  
2012 *Il principe inesistente. La vita e i tempi di Machiavelli*. Milán: Il Saggiatore.
- CHABOD, Federico  
1984 [1927] *Escritos sobre Maquiavelo*. México: FCE.
- FEDERICO II DE PRUSIA  
1971 [1740] *Antimaquiavelo o ensayo de crítica sobre el príncipe de Maquiavelo*. Madrid: Imprenta Sáez.
- GARCÍA TSAO, Leonardo  
1989 *Cómo acercarse al cine*. México: CNCA.
- GRAMSCI, Antonio  
1991 [1975] *Note sul Machiavelli e sulla política e sullo Stato moderno*. Roma: Editori Riuniti.
- GUNDLE, Stephen  
2007 *Figure del Desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*. Bari: Editori Laterza.
- IGLESIAS TURRIÓN, Pablo  
2013 *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.
- JOLY, Maurice  
1989 [1864] *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*. México: Colofón.
- MAQUIAVELO, Nicolás  
2012 *El príncipe. El manga* [cómics de Kasuke Maruo]. Madrid: Herder.  
2007 *Epistolario privado*. Edición y traducción de Juana Manuel Forte. Madrid: La Esfera de los Libros.  
2006 [1532] *Il principe*. Colección Edizione Nazionale delle Opere I/1. Edición de Mario Martelli, corrección filológica de Nicoletta Marcelli. Roma: Salerno Editrice.  
1991 *Escritos políticos breves*. Estudio preliminar, traducción y notas de María Teresa Navarro Salazar. Madrid: Tecnos.  
1969a «La mandragola». En: *Opere scelte*. Edición de Gianfranco Berardi, introducción de Giuliano Procacci. Roma: Editori Riuniti.  
1969b «Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, e il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini». En: *Opere scelte*. Roma: Editori Riuniti, pp. 487-494.

- 1955 *La mandrágora*. Traducción de Álvaro Arauz. México: Ediciones ITA.
- MARLOWE, Christopher  
1997 [1590] *The Jew of Malta*. Manchester: Manchester University Press.
- MARTELLI, Mario  
1999 *Saggio sul Principe*. Roma: Salerno Editrice.
- MARTINES, Lauro  
2004 *Sangre de abril. Florencia y la conspiración contra los Médicis*. México: FCE / Turner.
- MAUGHAM, William Somerset  
1946 *Now and Then*. Londres: Vintage.
- PÉREZ, Antonio  
1969 [1594] *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores [sic] y advertencias políticas sobre lo público y particular de una monarquía*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PISTONI, Sergio  
2007 «Machiavellismo». En: BOBBIO, Norberto; Nicola MATTEUCI y Gianfranco PASQUINO. *Il dizionario di politica*. Turín: UTET.
- PUZO, Mario  
2005 [1969] *El padrino*. Barcelona: Ediciones B.
- QUEVEDO, Francisco de; Diego de SAAVEDRA FAJARDO; Antonio PÉREZ *et al.*  
2008 *El arte de gobernar. Antología de textos filosófico-políticos. Siglo XVI-XVII*. Edición de J. A. Santos Herrán y M. Santos López. Barcelona: Anthropos / UAM / Cuajimalpa.
- RIDOLFI, Roberto  
1954 *Vita di Niccolò Machiavelli*, 2ª ed. Roma: Angelo Belardetti Editore.
- RIBADENEIRA, Pedro  
1952 [1595] *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, Contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, t. LX, Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas.
- RUBINSTEIN, Nicolai  
1972 «Machiavelli and the World of Florentine Politics». En: GILMORE, Myron P. (ed.). *Studies on Machiavelli*. Florencia: Sansoni Editore, pp. 3-28.
- RUSSO, Luigi  
1994 *Machiavelli*. Roma: Laterza.



TARANTINO, Mauricio

2013 «Quando è stato scritto *Il principe*? Le polemiche sulla data di composizione». En: *Il principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo, 1513-2013*. Roma: Trecani, pp. 108-113.

## ***Marea roja* y los límites del poder ejecutivo**

Maxwell A. Cameron

*Marea roja* (Scott; 1995) es una película dramática y cargada de tensión que presenta un amotinamiento a bordo de un submarino nuclear como una alegoría de la naturaleza y los límites del poder, las fuentes personales e institucionales de autoridad y las virtudes y peligros de la obediencia dentro de un Estado. «Los tres hombres más poderosos del mundo», de acuerdo con el lema de la película, son «el presidente de los Estados Unidos de América; el presidente de la República de Rusia; y el capitán de un submarino de los Estados Unidos con misiles balísticos». Como pista a lo que vendrá, se iguala en un solo nivel al capitán de un submarino nuclear con su comandante en jefe. Un comandante subordinado tiene solamente un poder comparable al de un oficial superior si es puesto en una situación en la cual tiene cierto margen de autonomía para actuar al momento de tomar decisiones de vida y muerte. Esa es, desde ya, la premisa de la película.

Para crear la situación en la cual la decisión de lanzar bombas nucleares recae en un capitán de submarino, la película imagina un escenario complicado. En primer lugar, la cadena de mando se rompe en Rusia: un oficial militar rebelde toma el control sobre parte del arsenal militar de la nación y amenaza con lanzar un golpe nuclear contra los Estados Unidos; entonces, se declara la ley marcial en Rusia y Estados Unidos moviliza sus Fuerzas Armadas para lanzar un posible ataque preventivo. En medio de las tensiones, un submarino norteamericano recibe la orden de lanzar bombas nucleares. Antes de poder hacerlo, es atacado por un submarino de los rebeldes rusos y las comunicaciones con la cadena de mando quedan deshabilitadas justo antes de que un mensaje con nuevas órdenes pueda ser recibido. El disenso estalla dentro del submarino contra los oficiales que se aferran a la decisión de lanzar las bombas nucleares. Las líneas de falla del conflicto civil e internacional se replican dentro del submarino, convirtiéndolo en el microcosmos de un Estado que se enfrenta a la cuestión de mayor envergadura de la política: orden y supervivencia.

### **De la paz a la guerra**

La película comienza contrastando escenas de tranquilidad doméstica con tensiones internacionales que van escalando. Ron Hunter, interpretado por Denzel Washington, está en su casa disfrutando de la celebración del cumpleaños de su

hija cuando lo llaman para una entrevista con el capitán Frank Ramsey, interpretado por Gene Hackman, el comandante oficial del submarino estadounidense Alabama, quien necesita reemplazar a último minuto a su oficial ejecutivo. Ramsey tiene una extensa experiencia en combate y exhibe gran presencia de mando. Es un guerrero inteligente, intuitivo, duro, decisivo, combativo y de mente práctica; mientras tanto, Hunter, quien ha sido educado en la Ivy League<sup>1</sup>, es sofisticado, meditativo pero inexperto. Ramsey es una reliquia de la Guerra Fría —«uno de los pocos comandantes que han visto la acción en combate y quedan en servicio»— y parece la personificación de la guerra: se vanagloria del poder de fuego de su submarino («[...] capaz, le dice a su tripulación, de lanzar más poder de fuego de lo que alguna vez se haya lanzado en la historia de la guerra»), tiene el porte de un hombre de temer y demanda respeto absoluto a su autoridad. «Todo lo que pido es que estén a mi altura, dice, y si no pueden, la extraña sensación que van a sentir en la parte trasera de su pantalón es mi bota en su culo».

Ramsey personifica al poder ejecutivo: el poder de pensar y actuar con decisión cuando hay peligro y bajo presiones de tiempo, en un mundo dividido entre amigos y enemigos. Como arquetipo del ejecutivo, también representa el peligro inherente a un poder concentrado. El ejercicio del poder ejecutivo entraña opciones duras —incluso la disposición sobre la vida de los hombres—, buen juicio y habilidad para obtener resultados, pero eso es solamente una parte de él.

Ramsey está conduciendo a sus marineros hacia una batalla donde se supone que ejecutarán las órdenes que podrían resultar en la muerte de millones de personas, quizá cientos de millones. Hacer que sus hombres sigan sus órdenes será su principal problema. «Mantén tus prioridades claras: tu misión y tus hombres», le aconseja a Hunter. Él sabe que sus poderes descansan no solamente en la descomunal capacidad de fuego a su disposición, sino también en su credibilidad y legitimidad en los ojos de sus hombres. No puede pelear sin ellos. Sus activos más importantes en tal sentido son sus oficiales superiores, cuya devoción hacia él está basada tanto en el respeto por su jerarquía como en la admiración de sus cualidades. Para asegurar el apoyo de sus oficiales, y a través de ellos de toda la tripulación, necesita la colaboración de Hunter. Pero Ramsey comete el típico error de aquellos que están en una posición de poder casi absoluto: descansa demasiado en el acoso, las amenazas, la intimidación y la humillación. No busca el buen juicio razonado de sus oficiales superiores, sino la obediencia sin cuestionamientos. Hunter prueba ser un raro ejemplo de persona capaz de enfrentar a ese tipo de autoridad.

«Estamos aquí para preservar la democracia, no para practicarla», dice Ramsey en un momento, pero eso no es óbice para que sus oficiales puedan discutir la naturaleza y las implicancias de la misión. Ellos tienen noción de lo que está en juego en esa situación, así como de los precedentes históricos. En el primer día

---

1 Apelativo que recibe el grupo de las más prestigiosas universidades estadounidenses.

en el mar, en el comedor de los oficiales, los hombres hablan acerca de la decisión de usar armas nucleares en Japón durante la Segunda Guerra Mundial. Entonces, Ramsey le pregunta a Hunter si pensaba que haber soltado la bomba en Hiroshima y Nagasaki fue un error, desencadenando el siguiente diálogo:

Hunter: Bueno, si yo pensara así, señor, no estaría aquí.

Ramsey: [risas] Interesante la forma en que ha puesto eso.

Hunter: ¿Cómo es que lo puse, señor?

Ramsey: De manera muy cuidadosa. Usted califica sus dichos. Si alguien me pregunta sobre la cuestión... un simple «Sí, de todas maneras, señor. Lance esa maldita bomba, dos veces». No quiero sugerir que usted es indeciso, señor Hunter. De ninguna manera. Sino... un poco, complicado. Hoy en día, esa es la forma que la marina lo quiere a usted. A mí me querían simple.

Hunter: Bueno, usted ciertamente los ha engañado, señor.

Ramsey: [risas] Tenga cuidado, señor Hunter. Eso es todo lo que tengo para confiar: ser un hijo de perra de mente simple. Rickhover<sup>2</sup> me otorgó el comando... una lista de prioridades, un blanco y un botón para apretar. Todo lo que tenía que saber era cómo apretarlo. Te dirían cuándo hacerlo. Parece que ellos quieren que sepas por qué.

Hunter: Yo esperararía que ellos quisieran que todos nosotros sepamos por qué, señor.



Foto 1. *Marea roja*

2 Hyman G. Rickhover fue un almirante cuatro estrellas que ayudó a desarrollar la flota nuclear de los Estados Unidos.

La conversación gira a una discusión sobre el aforismo de Von Clausewitz: «La guerra es la continuación de la política por otros medios». Hunter argumenta que «el propósito de la guerra es servir un fin político... pero que la verdadera naturaleza de la guerra es servirse a sí misma». Ramsey reacciona y dice que «el marinero con mayores probabilidades de ganar la guerra es el que está más dispuesto a alejarse de los políticos e ignorar todo excepto la destrucción del enemigo». Hunter no está de acuerdo, por lo que argumenta que «en la era nuclear el verdadero enemigo no puede ser destruido... En mi humilde opinión, en el mundo nuclear, el verdadero enemigo es la guerra misma».

Aunque estas deliberaciones suenan como un seminario de posgrado conducido por un particularmente cascarrabias profesor, son actuadas con mucho brillo por Hackman y Washington en sus personajes y tienen un propósito crítico en la película. La trama del largometraje es poner a estos marinos en situaciones en las cuales van a tener que sopesar la decisión de lanzar o no misiles nucleares. Por lo tanto, es importante ver lo que pasa por la mente de los oficiales. En el curso de estas discusiones, de manera cuidadosa y no confrontacional, Hunter le hace saber a Ramsey que tiene su propio juicio. Ramsey, evidentemente, no está impresionado.

Un evento que endurece la enemistad que se va desarrollando entre Ramsey y Hunter es la decisión del capitán de hacer un simulacro de lanzamiento de misiles después de que un incendio se desata en la cocina, incendio que Hunter ayuda a contener. Ramsey utiliza el caos para probar cuán alerta están sus hombres. El tono de voz que Hunter utiliza a través del sistema de comunicación denota inconformidad y Ramsey utiliza esto para llamar la atención de su oficial ejecutivo y recordarle que cualquier desacuerdo se ventila en privado o que debe comerse la lengua. Ramsey insiste en que sus hombres precisan una creencia a toda prueba en la cadena de mando unificada: «Oír tu voz después de la mía sin vacilación», dice, revelando su buen sentido de la comunicación verbal y no verbal.

El poder ejecutivo tiene una afinidad con lo oral. No se expresa en la elaboración de normas generales sino en la ejecución de decisiones particulares. Encontrar el tono y hacer llegar el mensaje correcto es absolutamente crucial. Un momento de duda, un pequeño quiebre en el tono de voz, la falta de habilidad para hacer contacto visual, pueden ser fallas críticas para aquellos que ejercitan el poder ejecutivo. Es un aspecto de este poder que resulta difícil teorizar o explicar, pero una película es un excelente vehículo para su ilustración. Hay una cualidad animal y visceral en lograr la dominación a través de la voz de mando y la presencia física que Gene Hackman desarrolla en su personaje con gran estilo.

Pero no solamente es la fuerza bruta la que se despliega: hay una expresividad extraordinaria que puede lograrse a través de la comunicación verbal y no verbal. Nada la iguala con expresar las intenciones específicas de un agente. Ramsey usa el lenguaje con gran ironía y mucha sutileza para humillar y degradar a Hunter,

que resiste con paciencia. En contraste con el sesgo hacia la oralidad del poder ejecutivo, la defensa de los principios generales usualmente encuentra un aliado en la escritura. Los textos escritos no tienen la flexibilidad y la expresividad de la comunicación oral, pero se fijan y materializan en formas que permiten sostener el poder en el tiempo y en el espacio. De todas maneras, deben también ser interpretados. Con seguridad, la disputa acerca de lanzar misiles se transforma en un asunto de interpretación del sentido de instrucciones escritas.

Ejemplo de ello es el Mensaje de Acción de Emergencia (MAE) recibido por el submarino donde se ordena el lanzamiento de misiles en respuesta a la puesta a punto de los misiles en los silos por parte de los rebeldes en Rusia. Hay un complicado proceso de verificación del mensaje, que es necesario realizar antes de lanzar los misiles nucleares. Hunter se alinea con el capitán y la preparación para el lanzamiento de los misiles comienza. En medio de los preparativos, el submarino norteamericano confirma la presencia cercana de un submarino ruso, presumiblemente leal a los rebeldes. Mientras Ramsey y su tripulación navegan en modo ultraquieto para evitar al submarino enemigo, otro MAE llega a través de la baja frecuencia de radio, pero no logra ser recibido debido a la profundidad en la que se encuentran.

Hunter persuade al capitán de hacer flotar una boya para restablecer la comunicación, pero el cabestrante se atora y el ruido alerta al submarino enemigo de la presencia del Alabama. Una batalla comienza y el submarino ruso es destruido, pero la radio de comunicación del Alabama sufre daños. Y el MAE se corta. Con el primer MAE completo en mano y sin forma de poder recibir el segundo, Ramsey decide proceder con el lanzamiento de misiles. Hunter objeta eso, alegando que el segundo mensaje podría contrarrestar la primera orden e insiste en dar un espacio de tiempo para restaurar la comunicación de la radio. Argumenta también que si las órdenes de lanzamiento no hubieran sido cambiadas, otros submarinos estarían lanzando los misiles nucleares contra las instalaciones rusas. Ramsey dice que no hay tiempo para debatir y que si los misiles no son lanzados inmediatamente el ataque preventivo podría fallar.

Algo más que un poco de artificio fue necesario de parte de los cineastas para colocar al comandante de un submarino y su tripulación en una situación en la cual se podrían seguir dos cursos de acción alternativos, ambos legalmente legítimos, y entre los cuales una de esas acciones es el lanzamiento de armas nucleares. Pero el mérito de esta película es quizá presentar la situación como una decisión de vida o muerte, la cual debe tomarse bajo presión de tiempo y donde el riesgo no podría ser mayor, presentando a los espectadores a dos decisores con diferentes entendimientos del mejor curso de acción a seguir. La lucha de poder que sigue es convulsiva y violenta, aunque contenida en el marco de un fuerte sentido de la disciplina militar y del deseo por parte de todas las partes de cumplir con su deber de la mejor manera posible.

## De la guerra al motín

El momento culminante de la película tiene lugar cuando Ramsey reinicia los procedimientos para el lanzamiento de las armas nucleares. Hunter le muestra al capitán el fragmento del MAE:

Hunter: ¿Qué piensa?

Ramsey: Creo que no hay nada aquí.

Hunter: Sí señor. Se cortó durante el ataque.

Ramsey: Entonces no tiene ningún significado.

Hunter: El mensaje podría tener cualquier significado. Es exactamente por eso que necesitamos confirmarlo, señor. Todo lo que estoy solicitando es el tiempo que necesitamos para estar nuevamente conectados.

Ramsey: Tenemos las órdenes en nuestras manos y esas órdenes dicen que debemos hacer un ataque preventivo. Cada segundo que perdemos incrementa las posibilidades de que, en el momento que nuestros misiles lleguen, sus silos podrían estar ya vacíos porque hicieron volar sus pájaros y nos atacaron primero.

Hunter: Sí señor.

Ramsey: Tú sabes al igual que yo que cualquier orden de lanzamiento recibida sin confirmación no es un orden.

Hunter: Capitán... el Centro Nacio...

Ramsey: Esa es nuestra regla número uno. Esa regla es la que conforma la base del escenario que hemos entrenado una y otra vez.

Hunter: Sí señor.

Ramsey: Es una regla que seguimos sin excepción.

Hunter: Capitán, el Centro Nacional del Comando Militar sabe en qué sector estamos. Tienen satélites mirándonos para ver si nuestros pájaros están en vuelo. Y si no lo están, entonces tendrán que darle la orden a alguien más. Es por eso que tenemos más de un submarino. Es lo que ellos denominan como «redundancia».

Ramsey: Conozco eso, señor Hunter.

Hunter: Lo que quiero decir, capitán, es que estamos cubiertos. Ahora, es nuestro deber no lanzar hasta que podamos confirmar.

Ramsey: Estás presumiendo que hay otros submarinos por allí listos para lanzar. Pero como capitán debo asumir que nuestros submarinos pueden haber sido eliminados por otros Akulas. Podemos jugar estos juegos toda la noche señor Hunter pero no puedo darme el lujo de sus presunciones.

Hunter: Señor...

Ramsey: Señor Hunter, tenemos reglas que no están abiertas a la inter-

pretación, intuición personal, corazonadas, pelos en la nuca, ángeles o demonios sentados sobre tus hombros.

Hunter: Capitán...

Ramsey: Todos sabemos perfectamente cuáles son nuestras órdenes y lo que significan. Vienen desde el comandante en jefe. No tienen ambigüedad alguna.

Hunter: Capitán, señor...

Ramsey: Señor Hunter, he tomado la decisión. Soy el capitán de este bote. ¡Cierre ahora la maldita boca!

En ese momento, el capitán se vuelve a enfocar en los procedimientos de lanzamiento. De todas maneras, para dar la orden de lanzamiento Ramsey debe tener la concurrencia de Hunter, y Hunter objeta eso.

Hunter: Capitán, no hay concurrencia de mi parte.

Ramsey: Repita mi orden.

Hunter: Señor, no sabemos lo que esto significa. Nuestros blancos podrían haber cambiado.

Ramsey: ¡Repita esta orden o encontraré a alguien que lo haga por usted!

Hunter: De ninguna manera, usted no lo hará, señor.

Ramsey: Está relevado de su posición. Cob [jefe del submarino], remueva al señor Hunter de la sala de control.

La pelea entre Ramsey y Hunter captura la esencia del poder ejecutivo, así como también sus límites. El poder ejecutivo toma una dimensión diferente en situaciones de emergencia, cuando hay una necesidad para la acción enérgica bajo presiones de tiempo y ante un peligro existencial. Ramsey insiste en que la estructura de comando esté unificada, entonces sus órdenes no son ambiguas, no hay tiempo para la deliberación, y la acción es imperativa. Pero ese tipo de poder que tiene también contiene un elemento peligroso, aunque inevitable, de discreción. Si Ramsey estuviera simplemente ejecutando acciones preprogramadas, no estaría ejercitando de manera alguna el poder ejecutivo; sería un administrador antes que un decisor. Su insistencia acerca de que no hay ambigüedad alguna en las órdenes es claramente falaz. Al rechazar un MAE no confirmado, cierra la puerta a un curso de acción que la prudencia recomienda. Este es un ejercicio discrecional del poder y es un poder que Ramsey debe compartir con Hunter, aunque no quiera admitirlo. La concurrencia de Hunter es requerida para salvaguardar una adherencia al debido proceso, de modo tal que un loco en la cúspide de un submarino nuclear no haga simplemente lo que se le ocurra. La concurrencia de Hunter es necesaria para brindar legitimidad a las órdenes del capitán y para asegurar el apoyo de su tripulación.





Foto 2. *Marea roja*

La cruda y dura confrontación entre Ramsey y Hunter es el momento cúlmine de la película y el momento de verdad: aun las formas más absolutas de poder demandan colaboración de los otros. Ramsey no entiende esto. No tolera la negativa de Hunter a brindar su consentimiento para que se produzca el lanzamiento nuclear e intenta despedirlo de su puesto en ese mismo instante. Su temperamento explosivo revela una debilidad crucial: que no está totalmente en dominio de la situación o de su persona. En ese momento, Hunter hace visible una profundidad y determinación de carácter que la película ha sugerido indirectamente, pero ahora muestra:

Hunter: No señor. No voy a confirmar y no reconozco su autoridad para relevarme de mi comando bajo las regulaciones de la Armada.

Ramsey: ¡Cob, arreste a este hombre y lléveselo!

Hunter: Bajo los procedimientos operativos que gobiernan el uso de armas nucleares no podemos lanzar nuestros misiles a menos que usted y yo estemos de acuerdo. Ahora esto es más que una formalidad, señor. Es por eso que su orden debe ser repetida. ¡La orden requiere de mi consentimiento! No le estoy dando a usted ese consentimiento y, más aun, usted insiste en este curso de acción e insiste en lanzar sin confirmar primero el mensaje...

Ramsey: Hijo de perra.

Hunter: Me veo forzado, bajo las reglas precedentes, a relevarlo del comando...

Al reconocer que cualquier irrupción en la cadena de mando requerirá de una reparación inmediata, Hunter amenaza con arrestar al capitán y tomar el control. Pero de nuevo, esto no puede hacerlo solo. La pelea de poder entre Ramsey y Hunter coloca a Cob, interpretado por George Dzundza, en la posición de árbitro. Cob decide que el capitán no puede de manera arbitraria remover a su oficial ejecutivo y que de esa manera se ha excedido en su poder. Entonces, ordena el arresto del capitán.

Aquí yace una de las lecciones cruciales del film acerca de la naturaleza del poder. El motín y el caos que se desatan a bordo son consecuencia directa de la falla del capitán en respetar los límites de su poder. Al excederlo desata un motín que transforma su submarino de un instrumento letal de poder ejecutivo en un lugar de disputa entre facciones, en el cual cada miembro de la tripulación tendrá que tomar partido. Esto significa que cualesquiera que sean las conclusiones a las que hayan llegado a través de sus deliberaciones acerca de la ética en el uso de un arma nuclear, ellas serán la base para decidir cómo proceder. No pueden simplemente decir: «Estoy ejecutando órdenes». Tienen que decidir qué tipo de órdenes ejecutar y eso requiere deliberación y buen juicio; requiere aquello que Aristóteles denominó sabiduría práctica: la habilidad para hacer lo que es correcto, en el momento correcto y por las razones correctas (Aristóteles 2006; Schwartz y Sharpe 2010).

El capitán Ramsey es ágil y astuto y tiene inteligencia maquiavélica, pero no es prudente ni sabio; es intuitivo y estratégico, pero no empático o imaginativo; dirige a través de la fuerza de su personalidad o simplemente por la fuerza. Hay algo de psicópata en su personalidad por su comportamiento manipulador y la falta de empatía en sus emociones. Es el tipo de persona que muchas veces se eleva a posiciones de liderazgo dentro de grandes organizaciones porque es, a la vez, encantador y despiadado (uno tiene solamente que pensar en personas como Dick Cheney y Donald Rumsfeld<sup>3</sup> para ejemplos reales).

Hunter prueba ser un par de Ramsey como estrategia y comandante. De manera exitosa, se defiende del ataque de un submarino ruso al momento de asumir el mando y esto lo ayuda a unir a la tripulación detrás de sí. Pero no todos lo siguen. Hay un «motín dentro del motín», buscando restaurar al capitán y se forma una pequeña fuerza de seguridad para retomar el control del centro de comando del submarino. Ramsey indica que el apoyo del teniente Peter *Weps* Ince, personificado por Viggo Mortensen, es crucial porque es un amigo de la familia

3 Dick Cheney fue vicepresidente y Donald Rumsfeld fue ministro de defensa durante la administración de George W. Bush.

de Hunter y como oficial a cargo de las armas es la última persona en la cadena de mando cuya colaboración es necesaria para soltar los misiles. *Weps*, bajo la intensa presión de sus camaradas y habiendo sido avisado de que su capitán ha solicitado explícitamente su apoyo, se une al motín en apoyo a Ramsey. El capitán asalta el centro de comando, arresta a Hunter y a los confederados y les confina al comedor. Sin embargo, *Weps* no puede apretar el gatillo cuando recibe la orden de disparar los misiles –aun cuando el capitán pone una pistola en su cabeza, se niega a disparar–. Pero accede cuando el capitán amenaza con matar a otro marinero. Antes de que el capitán pueda lanzar los misiles, Hunter logra retomar el comando. En este punto, las comunicaciones de radio están casi restauradas y el capitán está de acuerdo en conceder tres minutos para el restablecimiento del contacto por radio. Entonces, se logra retomar comunicación justo a tiempo y se lee un MAE, el cual, para alegría de la mayoría de la tripulación, aborta el lanzamiento: los rebeldes rusos se han rendido y la guerra es evitada.

### **Del motín a la justicia**

En la resolución de la trama, Hunter y Ramsey están ante un tribunal especial en el cuartel de la Armada en Pearl Harbor, reunido para juzgar sus acciones. El tribunal absuelve a los dos hombres, aunque los critica por haber fallado en resolver sus diferencias sin un quiebre en la cadena de mando. De todas maneras, también reconoce que el sistema falló.

Almirante Anderson: Mi principal preocupación aquí es el quiebre del sistema. En esta instancia, el sistema falló porque los dos oficiales superiores no hicieron nada para resolver sus diferencias mientras preservaban la cadena de mando. Usted puede haber probado que tenía razón, señor Hunter, pero hasta donde la letra de la ley concierne los dos estaban en lo correcto. Y los dos estaban equivocados. Este es el dilema que ocupará este panel, a la Armada y a las Fuerzas Armadas de este país en conjunto mucho después de que dejen este cuarto. Fuera del registro oficial, ustedes dos han creado un enorme lío: un motín a bordo de un submarino nuclear, una violación del protocolo nuclear de lanzamiento. Para el registro, es la conclusión de este panel que sus acciones a bordo del *Alabama* fueron consistentes con las mejores tradiciones de la Armada y de los intereses de Estados Unidos.

Una primera lección que podemos aprender de *Marea roja* es que la ética es algo más que seguir reglas. Las reglas y procedimientos de la Armada no anticiparon una situación en la cual la decisión de lanzar o de no lanzar armas nucleares

serían ambas legalmente permitidas –entonces el poder discrecional para tomar la decisión final recaería en el comandante del submarino–. En algunas situaciones, la justicia demanda un conjunto de reglas generales, describiendo cómo aplicarlas en situaciones particulares, para luego hacerlo de una manera racional e imparcial. Hay, de todas maneras, muchas situaciones en las cuales la regla general es poco clara o ambigua. Las reglas no pueden anticipar cada contingencia, y consecuentemente los decisores usualmente tienen que improvisar. Ramsey estaba equivocado cuando dijo que sus órdenes no eran ambiguas o que las reglas son para ser seguidas sin excepción. Entonces, su intolerancia hacia la ambigüedad y su rechazo a ver la complejidad se transformaron en un problema que impactó en su habilidad para ejercer el comando.

Todas las reglas tienen excepciones, así como todos los textos demandan interpretación. Hacer lo correcto en política demanda juicio y deliberación. Requiere el entendimiento no solamente del «qué» de las reglas sino del «por qué». Sin la apreciación de una razón para la acción, es duro conseguir la acción correcta. «Ninguna orden es válida si está mal», dice Hunter. Para saber cuándo una orden es equivocada, se requiere de la habilidad de evaluar una acción en relación al resultado que se intenta lograr. La obediencia ciega no es suficiente. Un agente moralmente responsable obedecerá una regla por las razones correctas. Esto es, desde ya, extremadamente difícil. Hace cincuenta años, el psicólogo Stanley Milgram (1974) demostró que sujetos en situaciones experimentales estarían preparados para administrar lo que creían eran niveles fatales de *electroshock* hacia otros sujetos cuando los científicos les ordenaran hacerlo. Este hallazgo pareció sostener conclusiones pesimistas acerca de la capacidad humana para resistir a la autoridad. ¿Por qué los sujetos de Milgram no podían percibir su dilema moral o, si lo hacían, no podían hacer lo correcto y negarse a hacer daño a otra persona?

La dificultad de ellos es la misma por la cual era tan difícil prevenir que Ramsey lanzara las bombas nucleares. En primer lugar, la obediencia es invaluable en un militar y considerada como una de sus mejores virtudes. El capitán manifestó en repetidas ocasiones la necesidad de obedecer la cadena de mando, algo que se replicó hacia abajo de la misma. La obediencia y la disciplina fueron reforzadas porque eran esenciales para el éxito de la misión y la supervivencia del grupo. El argumento de *Marea roja* no es que la obediencia esté mal; en realidad, el argumento es que la obediencia tiene límites. La obediencia puede estar limitada, por ejemplo, por la necesidad de mantener otras virtudes de igual importancia (o, en algunos casos, más importantes [ver Berryman 2011]).

Por ejemplo, la obediencia debe balancearse contra la necesidad de seguir reglas. La obediencia no se da sin cuestionar a un comandante que las ha quebrado. Es por eso que Cob apoya a Hunter y arresta al capitán. La obediencia tiene que estar también balanceada con la prudencia. Un comandante que se está compor-

tando de manera descabellada no puede lograr el mismo nivel de cumplimiento, especialmente cuando mil millones de vidas están en juego. Es por eso que *Weps* se niega a proveer la combinación del candado que contiene la llave para lanzar los misiles. Negar la obediencia demanda recursos emocionales y cognitivos que no todos poseen. Cob tenía que saber las reglas lo suficiente para entender que el capitán estaba desubicado; *Weps* tenía que estar preparado a dar su vida para evitar que el capitán prosiguiera en su curso de acción descarriado. Contar con estos recursos requiere coraje. El coraje de Hunter provino de su convencimiento de que el poder de Estados Unidos debería ser utilizado como un disuasivo y que un ataque preventivo generaría el riesgo de un holocausto nuclear.

En tiempos normales, a la gente no se le llama a ejercitar el tipo de carácter o virtud que despliega Hunter. Esto se debe principalmente a que en una democracia diseñamos instituciones para asegurar que todos los ingredientes necesarios para las buenas decisiones estén contenidos dentro del proceso político. Creamos cuerpos legislativos que deliberan acerca del bien público. Creamos cortes que evalúan las acciones privadas y públicas de los individuos y los hacemos responsables. Insistimos en que aquellos que ejercitan el poder ejecutivo lo hagan dentro de un marco de reglas legales que gobiernan el uso de la coerción y el poder burocrático. La separación de poderes mediante una Constitución está diseñada para asegurar que los oficiales públicos piensen antes de actuar, ejecuten decisiones de manera efectiva y rindan cuentas y evalúen los resultados para remediar errores y hacer mejoras.

La separación de poderes mediante una Constitución provee el marco dentro del cual, por ejemplo, el submarino Alabama fue diseñado para operar. De hecho, la alegoría de *Marea roja* habla acerca del problema de la ley marcial, las reglas de emergencia y la suspensión de las instituciones parlamentarias y las garantías constitucionales, así como de los peligros de una excesiva concentración de poder en manos del poder ejecutivo (Cameron 2013: 38-39). De manera contraria a los apologistas de un poder ejecutivo sin límites —aquellos que piensan que una cadena de mando unificada releva a los oficiales de la rendición de cuentas de sus acciones y los dispensa de cualquier vigilancia, ya sea judicial o legislativa, en el interés de un derecho de hacer la guerra—, la separación de poderes no es una inconveniencia que puede ser fácilmente pasada por alto. Es una reflexión institucional de la manera en que la mente humana funciona, de hecho es una propiedad emergente de la mente humana, la cual se reproduce allí donde hombres y mujeres, actuando en conjunto, buscan lograr objetivos que atañen deliberación, ejecución y juicio, lo cual significa que se busca eso cada vez que existen agentes que actúan de manera responsable.

## Conclusión

El poder ejecutivo siempre tiene un fuerte elemento de discreción. Su ejercicio es necesario cuando no hay reglas claras y hay que tomar decisiones bajo amenazas existenciales y presiones de tiempo. Películas como *Marea roja* tienen la virtud de permitirnos imaginar situaciones que requieren acción ejecutiva y participar, de manera vicaria, en la toma de decisiones vinculadas a la vida y la muerte. Nos prepara para situaciones difíciles, o por lo menos nos ayuda a entender lo difíciles que son las situaciones que exigen obediencia cuando no es claro qué es lo que se debe hacer. Tales situaciones ocurren, generalmente, en momentos de caos y confusión, cuando hay poco tiempo para la deliberación. Las películas son buenas para conjurar tales situaciones porque comparten con el ejercicio de poder ejecutivo un sesgo a favor de las imágenes y la oralidad.

El poder ejecutivo tiene un sesgo hacia la oralidad porque se basa en órdenes específicas, frecuentemente expresadas de manera verbal. Ese sesgo tiene que ver con su contenido. Desde que Marshall McLuhan (1994) acuñó la frase «el medio es el mensaje», académicos estudiosos de la comunicación han entendido que las características de la comunicación mediática –aun cuando el medio sea liviano o pesado, caliente o frío, visual u oral– influyen sobre lo que se dice. Como medio que transmite inmediatez e imagen visual, la película está bien armada para explorar la acción ejecutiva. Más aun, es, quizá, cómplice en la elevación del poder ejecutivo que observamos en el mundo, un proceso que comenzó en el siglo XIX con la radio y el telégrafo y que se expandió en el siglo XX con el cine, la televisión y la computadora.

Las películas son instrumentos poderosos de propaganda precisamente porque la experiencia de inmersión debilita nuestro juicio crítico y nuestra capacidad de deliberación (Bell 1976). Pero esta razón es la que quizá hace interesante a una película como *Marea roja*. No solamente nos pone en una situación dramática en la cual las decisiones de vida y muerte deben hacerse rápidamente, sino que muestra también los tipos de recursos necesarios para tomar esas decisiones. En el proceso, se revela el carácter y las virtudes que son necesarias para hacerlo bien. Resulta que estas son el tipo de virtudes que todos debemos cultivar: conciencia sobre nuestros objetivos, reconocimiento acerca de que seguir reglas no es siempre un sustituto para el buen juicio, coraje para desafiar a una autoridad cuando está equivocada y autoconocimiento para tomar decisiones con las que podemos convivir sin arrepentimientos. En este sentido, aun una película que glorifica la acción ejecutiva puede, curiosamente, ayudarnos a ser más dialogantes y más deliberantes.

**Bibliografía**

ARISTÓTELES

2006 *The Nichomachean Ethics*. Londres: Penguin.

BELL, Daniel

1976 *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nueva York: Basic Books.

BERRYMAN, Sylvia

2011 «Practical Wisdom and the Challenge to Virtue Ethics». Ponencia en: el seminario *Between Rules and Practice: Why We Need Practical Wisdom in Politics*. Vancouver: Peter Wall Institute for Advanced Studies-University of British Columbia, 29 de setiembre.

CAMERON, Maxwell A.

2013 *Strong Constitutions: Social-Cognitive Origins of the Separation of Powers*. Nueva York: Oxford University Press.

MCLUHAN, Marshall

1994 *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts: Institute of Technology Press.

MILGRAM, Stanley

1974 *Obedience to Authority: An Experimental View*. Nueva York: Harper & Row.

SCHWARTZ, Barry and Kenneth SHARPE

2010 *Practical Wisdom: The Right Way to do the Right Thing*. Nueva York: Penguin / Riverhead Books.

## El dilema del duelo

Simón Pachano

En memoria de Eduardo Archetti

Puede parecer extraño hacer una interpretación política de una película que trata de la persecución de un camión a un automóvil sin un motivo aparente. Decenas o centenas de películas nos han acostumbrado a suponer que las persecuciones son el medio para lograr un objetivo. Dinero, amor, venganza, patriotismo, traición, sadismo y un sinnúmero de sentimientos son los motivos de escenas, e incluso de películas completas, en las que dos o más vehículos recorren largos trechos en duelos que generan tensión en el espectador y han sido una fuente inagotable para perfeccionar el arte de los efectos especiales. Puede parecer algo obvio, pero cabe señalar que usualmente suponemos que la política puede tener un espacio en ellas si la acción está determinada por un objetivo político, esto es, si expresa la búsqueda de poder o el control de unas personas sobre otras. Debido a que en *Duel* (Spielberg; 1971), una película de los primeros años de Steven Spielberg, no está presente ese motivo —y, aparentemente, ningún otro—, entonces dicho film no debería tener cabida en un texto como este, que forma parte de una reflexión sobre la relación entre cine y política. Sin embargo, considero que es un buen material para reflexionar sobre la política o acerca de la manera en que la entendemos, y eso es lo que me propongo hacer aquí.

Este texto consta de cuatro secciones. En la primera hago una breve reseña de la película, en la que me veo obligado a revelar parcialmente el desenlace contenido en la escena final, porque es necesario para el análisis y en especial para la conclusión. Me disculpo por esto ante los futuros espectadores por erosionar en parte el suspenso, la tensión y la incertidumbre que deben sentir si se animan a verla. En la segunda sección presento algunos elementos conceptuales o instrumentos propios del estudio de la acción social y política que me sirven de marco para la interpretación del film. En la tercera propongo una interpretación política de la película (o la película como metáfora de la política) por medio de la aplicación de esos instrumentos. Finalmente, en la última sección formulo algunas conclusiones.

### ¡Cámara, acción!: el estímulo y la reacción

*Duel*, filmada originalmente para la televisión en 1971, fue la segunda película de Steven Spielberg, en ese entonces un joven y desconocido director que daba sus



primeros pasos en el cine (la fama le llegaría cuatro años más tarde, con *Tiburón* [1975]). Fue traducida al castellano como *Reto a muerte* en América Latina y como *El diablo sobre ruedas* en España. Está basada en un relato corto del escritor Richard Matheson, a quien pertenece también el guión, y fue rodada en trece días, con un presupuesto que no alcanzaría para una sola escena de las películas posteriores del «Rey Midas» de Hollywood.

El argumento gira en torno a David Mann, un hombre tan común y corriente como lo sugiere su apellido, fonéticamente similar a la palabra hombre en inglés. Él viaja por una carretera secundaria, a través de un paisaje desértico en su Plymouth Valiant rojo para concretar un negocio. Dennis Weaver, en el papel de Mann, es prácticamente el único actor principal de un elenco restringido (todos los demás son secundarios y no hay más de diez diálogos a lo largo de todo el film). El motivo del viaje se deduce de una breve conversación telefónica con su esposa (Jacqueline Scott), desde el teléfono público de una gasolinera a través de una llamada de cobro revertido, y constituye la única pista para conocer algo del personaje. Por ese diálogo –y por la escena de la esposa en la casa, al otro lado de la línea– se sabe que tiene dos hijos pequeños, que la noche anterior un amigo o vecino asedió a la esposa de Mann, que él no reaccionó como ella consideraba que debía hacerlo, que el retorno del viaje estaba previsto para esa misma tarde y que la madre de Mann irá esa noche de visita. En fin, nada fuera de lo cotidiano en la vida de una apacible familia norteamericana de clase media.



Foto 1. *Duel*

Previamente a esa llamada, Mann había rebasado a un envejecido camión tanquero, un Peterbilt, con su color original escondido bajo una capa de óxido y de suciedad, y que arroja fuertes bocanadas de humo. En la parte trasera anuncia con grandes letras rojas el carácter inflamable de su contenido y en el parachoques delantero exhibe seis placas de diversos estados (Nevada, Montana, Wyoming, Arizona, Nuevo México y una ilegible). Minutos después, el camión rebasa al automóvil, se coloca delante de este, reduce la velocidad y le dificulta el paso. El automóvil logra pasar nuevamente al camión, que manifiesta con fuertes pitazos la molestia que esto le produce. Unos kilómetros más adelante, el automóvil entra a una gasolinera (desde donde hace la llamada a la esposa) y el camión hace lo mismo pocos segundos después. Mann intenta identificar al conductor del camión, pero solamente puede ver una mano sobre el volante y unas botas vaqueras cuando él camina detrás del camión. Esas son las únicas referencias que puede obtener a lo largo de todo el film (y que, en el caso de las botas, le llevan a identificar equivocadamente a otra persona cuando posteriormente se detiene en una cafetería). Desde el momento en que el automóvil abandona la estación de servicio se inicia la persecución. Esta incluye una salida del camino —que está a punto de convertirse en un accidente— y la resistencia ante los empujones del camión para estrellarle contra un tren.

La tensión y la desesperación de Mann, expresadas en las constantes miradas directas o por el retrovisor a la amenaza permanente del camión, se trasladan al espectador que, con la misma ansiedad del personaje, espera inútilmente contar con algún indicio de las causas que mueven al conductor del camión a actuar de esa manera. La explicación no llega ni siquiera con el desenlace que se produce en la escena final. La sensación que queda es que no hay relación entre el estímulo y la reacción o que en general se trata de una acción sin sentido. Es una sensación que abre paso a la interpretación que pretendo hacer.

### ***Flashback: de la carretera a la política***

Es evidente que una situación de esa naturaleza choca con la visión generalizada acerca de las relaciones entre personas (o, en términos más acotados, de la acción social), que supone que las decisiones de las personas y los actos que se derivan de ellas obedecen a motivaciones claras, que pueden ser conocidas, o intuitas, por los otros actores y/o por los observadores externos. El desconcierto —y, se puede decir, la angustia del espectador y del personaje— frente a la acción del conductor del camión se deriva precisamente de la ausencia de motivo. *Duel* nos coloca en la incómoda situación de enfrentar la acción sin sentido.

Importantes corrientes de las ciencias sociales contemporáneas se han construido en torno a la búsqueda de explicaciones para la relación entre actores so-

ciales. Esas perspectivas de análisis han tomado a la acción social (en tanto esta tiene un sentido) como el elemento central y explicativo de la estructura y de la dinámica social. El aporte de Max Weber puede ser considerado como el planteamiento original en este aspecto. Este autor define a la acción social como

[...] una conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción **enlacen** a ella un **sentido** subjetivo. La «acción social», por tanto, es una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de **otros**, orientándose por esta en su desarrollo (Weber 1984: 5).

Es conocida la propuesta de Weber de considerar al sentido de la acción —o la **conexión de sentido**— como el factor básico de la interpretación sociológica y como el elemento que determina la condición científica de esta última. Por ello, sostiene que «comprensión equivale [...] a captación interpretativa del sentido o conexión de sentido» (1984: 9). Más adelante, Weber pone énfasis en que una «interpretación causal **correcta** de una acción concreta significa que el desarrollo externo y el motivo han sido conocidos de un modo certero y al mismo tiempo **comprendidos** con sentido en su conexión» (1984: 11). En consecuencia, esta interpretación descansa en el sentido o el motivo de la acción, que es entendido como «la conexión de sentido que para el actor o el observador aparece como el “fundamento” con sentido de una conducta» (1984: 10).

Por su capacidad explicativa, la perspectiva de Weber tuvo rápida acogida en el campo de las ciencias sociales. Una expresión de ello se encuentra en su aplicación a la vida cotidiana, especialmente por la obra de Erving Goffman (1970, 1971, 1980) y la de Howard Becker (1971). Pero, alcanzó su mayor esplendor en la economía y más adelante en la ciencia política con la teoría de la elección racional. Cada una de esas perspectivas aborda el problema de la interacción social de una manera diferente y con premisas específicas, pero ambas comparten la importancia del sentido para comprender el carácter de la acción social.

Así, en la visión de Goffman, cuando

[...] un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen. Les interesará su status socioeconómico general, su concepto de sí mismo, la actitud que tiene hacia ellos, su competencia, su integridad, etc. Aunque parte de esta información parece ser buscada casi como un fin en sí, hay por lo general razones muy prácticas para adquirirla. **La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera**

**de ellos y lo que ellos pueden esperar de él.** Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada (Goffman 1971: 13)<sup>1</sup>.

Esa identificación del sentido de la acción lleva a «una especie de *modus vivendi* interaccional» que establece «un verdadero acuerdo en lo referente a la conveniencia de evitar un conflicto manifiesto de definiciones de la situación» (Goffman 1971: 20). Ese *modus vivendi* está condicionado, como lo señala el mismo autor, por los valores, las normas y las pautas culturales del entorno en el que el individuo desarrolla su acción.

Lo destacable en esta perspectiva es la construcción de una situación a partir del sentido de la acción de cada uno de los actores. Se trata, al igual que en Weber, de un sentido establecido por el actor o supuesto por los otros actores. Cuando el sentido dado por el actor no se corresponde con el que suponen u observan los otros actores, se produce una disrupción, que incluso puede derivar en situaciones conflictivas (de lo que se ocupa largamente Goffman con una larga y rica lista de ejemplos concretos). Pero, aun en ese caso, se configura una situación que puede ser manejada dentro de los cánones establecidos en la sociedad en que ella ocurre. Algo muy distinto sucede cuando los otros desconocen el sentido de la acción de uno de los actores o ese sentido choca frontalmente con los cánones predominantes. Aparte de la conflictividad que conlleva, en este caso se configura una situación de desequilibrio, ya que solamente uno de los actores define el sentido y termina por apropiarse de la situación. Los otros se encuentran en condición de inferioridad y pierden el control de la misma.

La perspectiva de la elección racional tiene como base también el sentido de la acción, pero añade el principio de la optimización. La acción social se guía por el equilibrio entre las preferencias de los individuos (o el sentido de su acción) y las oportunidades para satisfacerlas. Los actores buscan maximizar la utilidad, minimizar los costos o ambos objetivos a la vez<sup>2</sup>. Para ello requieren comprender el sentido de la acción de los otros actores, de la misma manera que en la perspectiva iniciada por Weber. La diferencia con aquella corriente es que el interés del observador externo no se centra en los motivos de la acción o, dicho de otra manera, en el origen de las preferencias. Por ello, dentro de esa perspectiva es posible plantear que «las preferencias son uno de los hechos dados de una situación y, para los propósitos de nuestro análisis, suponemos que no cambian mucho en el corto plazo. En resumen, tomamos a las personas como las encontramos» (Shepsle y Bonchek 2005: 22).

---

1 Énfasis mío.

2 Dentro de la abundante bibliografía sobre la elección racional, aquí me guío fundamentalmente por Downs (1957), Arrow (1986), Olson (1992), Shepsle y Bonchek (2005), Mari-Klose (2000) y, para una versión crítica, Green y Shapiro (1994).

Para el objetivo del presente texto no es necesario desarrollar todos los principios básicos compartidos por las diversas interpretaciones de la elección racional<sup>3</sup>. Es suficiente la comprensión del principio de optimización, que es el que otorga el carácter racional de la acción, en tanto esta se deriva de un conjunto de preferencias que están condicionadas por las circunstancias y las oportunidades (véase Mari-Klose 2000: 16 y ss). Entre estas circunstancias y oportunidades se encuentran las acciones de los otros actores, ya sea las efectivamente realizadas por ellos o las que el actor –de acuerdo a la información de que dispone– supone que se producirán. Esta interacción (preferencias-circunstancias-oportunidades) constituye el núcleo de la política, ya que cada actor político actúa en función de lo que hacen o se supone que harán los otros actores.

Por consiguiente, desde cualquiera de estas perspectivas de análisis, la acción con sentido es el elemento explicativo central, tanto para el observador externo como para los propios actores. No puede existir política basada en una acción que carezca de sentido. La política viene a ser, entonces, el resultado de los cálculos que hace cada actor a partir de las acciones (previstas o efectivas) de los otros y de las condiciones marcadas por el contexto en el que se desempeña. Se trata, en realidad, de una visión que antecede largamente a la formulación académica weberiana y a la elección racional. Por lo menos desde Maquiavelo se impuso el análisis de la política como una acción que se deriva de decisiones tomadas por unos actores que persiguen fines claramente determinados y que calculan sus probabilidades de acuerdo a las condiciones en que se insertan y al sentido de la acción de los otros actores<sup>4</sup>. Este tipo de reflexión se encuentra incluso en el marxismo, una visión que privilegia las condiciones estructurales como elemento explicativo de última instancia. Así, Marx, en su texto más político, el que analiza el golpe de Estado de Luis Bonaparte del 2 de diciembre de 1851, acude a la interacción entre las condiciones estructurales y las decisiones de los actores (individuales y colectivos) para explicar los hechos y las consecuencias del juego

---

3 Esos principios básicos pueden sintetizarse en la «maximización de la utilidad, la estructura de las preferencias, la decisión hecha en condiciones de incertidumbre y, más ampliamente, la centralidad de los individuos en la explicación de los resultados colectivos» (Green y Shapiro 1994: 13; traducción mía).

4 Entre los muchos pasajes de *El príncipe*, es ilustrativo el que describe y analiza la campaña de Alejandro Borgia para apropiarse de la Romaña, basada en complejas alianzas, enfrentamientos y traiciones (como la que se consumó con la matanza de Sinigaglia). Finalmente, su error de cálculo con respecto al papel del sucesor de su padre en el Vaticano definió su derrota (Maquiavelo 1971: 48-52). Todo ello ocurría en una situación de relativo equilibrio de fuerzas, de manera que el resultado final dependía casi exclusivamente de la capacidad que tuviera uno de los actores para interpretar el sentido de la acción de los demás e imponerse sobre ellos. No es casual la apelación a la *fortuna* y a la *virtù*, como elementos centrales de la acción del príncipe (el actor).

político<sup>5</sup>. Se trata, por tanto, de una interpretación de larga trayectoria en el pensamiento político.

Un último acercamiento teórico es el que proviene del análisis de la guerra, que además tiene el atractivo de que una de sus definiciones más conocidas mantiene estrecha cercanía con lo que sugiere el título original de la película: «la guerra no es otra cosa que **un duelo** en una escala más amplia» (Clausewitz 1972: 37)<sup>6</sup>. Al contrario de la política —especialmente de la que ocurre en democracia—, que elimina el uso de la fuerza y de la violencia física de un actor sobre otros, la guerra es «un acto de fuerza para imponer nuestra voluntad al adversario» (1972: 38)<sup>7</sup>. Esta concepción sostiene que el objetivo de la guerra es el desarme total y la eliminación del enemigo y añade que «no es la acción de una fuerza viva sobre una masa inerte [...] sino que es siempre el choque entre sí de dos fuerzas vivas» que actúan recíprocamente (1972: 41). Por consiguiente, incluso en la guerra se configura un campo común en torno a reglas de juego —cada vez más explícitas, como lo reitera el mismo Clausewitz a lo largo de su texto— que marcan los límites para todos los actores. Su similitud con el duelo se encuentra no solo en el enfrentamiento entre dos actores, sino sobre todo en el ritual al que ellos están sujetos. Las rigurosas normas que rigen sobre esa ya obsoleta modalidad de dirimir conflictos (y sobre los deportes que la emulan, como el boxeo, la lucha, las artes marciales) son elementos constitutivos de ella y por tanto no pueden estar ausentes de su definición ni pueden ser soslayados en el análisis.

Para finalizar esta breve revisión, a continuación la sintetizo en dos afirmaciones, que pueden parecer perogrulladas. La primera es que, si la política es básicamente un juego de cálculos, ella requiere por lo menos de dos actores. Incluso en el caso de los regímenes totalitarios, que por definición buscan eliminar la política (y por tanto a los demás actores), siempre existirá algún otro actor discrepante, al que incluso convenientemente se aludirá como un peligro cuando se juzgue necesario. La segunda afirmación es que ambos (o todos los) actores deben compartir ciertos elementos comunes. Para decirlo de manera algo pedante, deben compartir un campo semántico o simbólico. Este es el que permite la interacción. Por ello, cuando las cosas no funcionan de esa manera, específicamente cuando uno de los actores no

---

5 A pesar de que en el prólogo a la segunda edición (de 1869), Marx cuestiona la interpretación de Víctor Hugo por el papel que le asigna a Luis Bonaparte y en las primeras páginas destaca el rol de las condiciones externas a los actores —los «hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias directamente elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado» (Marx 1968: 11)—, la explicación de los hechos a lo largo de todo el texto se basa en las estrategias de actores que prevén las decisiones de los otros (o que reaccionan ante estas).

6 Énfasis mío.

7 Cabe señalar, de paso, la confusión a la que induce el conocido pasaje de Weber acerca del monopolio del uso de la fuerza por parte del Estado, cuando se lo traduce equivocadamente como uso de la violencia.

está dentro de ese campo, los otros caen en el desconcierto y siguen un curso errático en su acción. Y desde el punto de vista del observador se tiende a abandonar el esfuerzo interpretativo y se deja muchas preguntas sin respuesta.

Eso es lo que sucede con esta obra de Spielberg, porque la situación se define a partir de una acción cuyo sentido no puede ser interpretado por el otro actor y mucho menos por el espectador. Términos como locura o absurdo se asocian sin esfuerzo a la sucesión de hechos que han elevado la tensión durante los 91 minutos que dura el film. Pero esas calificaciones impiden entrar en el análisis, de manera que es mejor dejarlas de lado. Incluso se podría intentar una explicación por el lado psicológico, aludiendo por ejemplo al temor a lo desconocido. Pero con ello no se avanzaría mucho en la explicación –o más bien en la interpretación– de la acción, ya que solamente se haría referencia a uno de los actores (Mann, el del automóvil), que expresaría ese temor como respuesta a la ausencia de sentido (o a un sentido desconocido u oculto) de la acción del otro actor.

### ***Flashforward: de la política a la carretera y de vuelta a la política***

Abandonando la carretera y llevándola al campo que interesa en este texto, a primera vista la situación planteada en la película constituiría la negación de la política. Si se considera a Mann como un actor político (un partido, un dirigente, un mandatario, un ciudadano) que debe tomar decisiones frente a una situación dada, nos encontraríamos ante un imposible. Él desconoce totalmente la intención del camionero y por tanto no puede intuir el sentido de su acción. Es más, ignora quién es el conductor, hasta el punto de que el instrumento, el camión, se transforma en el actor a enfrentar. En definitiva, no tiene un rival al frente. Únicamente sabe que ese desconocido es mucho más poderoso que él y apenas puede intuir que está movido por la intención de eliminarlo. Por tanto, sería muy difícil aplicar la noción de política señalada en la sección anterior e incluso habría mucha dificultad para calificarla, en los términos del título original, como un duelo.

Pero, ya que mi interés es encontrar una interpretación para una situación política similar a la que enfrenta Mann, es necesario ir más allá de esa primera vista. Con ese fin, es conveniente considerar las posibilidades que él tendría como actor político. Una alternativa, que está presente para el espectador a lo largo de gran parte de la película, pero que Mann nunca considera, es la retirada. Él podría emprender el camino de regreso y, de ese modo, abandonar el espacio en el que se encuentra la amenaza. Como actor político podría hacer lo mismo, un ejercicio de **salida**, como fue denominado por Hirschman (1977)<sup>8</sup>. En el caso de la película, con ello conclui-

8 Cabe recordar que la opción de *salida* propuesta por Hirschman difiere sustancialmente de la elección de un sustituto (un producto, un partido, un candidato) que la teoría de la elección

ría todo y se eliminaría la tensión que busca provocar en el espectador. Simplemente, no habría película y nadie pagaría por ver un corto de unos pocos minutos en el que la acción se disuelve porque el sujeto escogió el curso de acción que, en aras de su supervivencia, aparece como el más aconsejable. En el caso del actor político ocurriría algo similar, y la conclusión sería la negación de la política<sup>9</sup>.

Entonces, si la **salida** no ofrece una solución, Mann y el actor político deben considerar las otras opciones que están a su disposición. Básicamente, tienen una sola alternativa: la aceptación de la situación establecida por el otro actor. Por consiguiente, deben entrar en el terreno planteado por este último, tratar de desentrañar las reglas (o, lo más probable, comprobar su inexistencia) y anticipar sus próximos movimientos. Pero, en realidad, esta alternativa presenta dos variantes. La primera consiste en evadir el enfrentamiento directo y la segunda en asumirlo. Obviamente, esta última queda descartada por el desequilibrio de fuerzas (la mayor potencia del camión o del contendiente), pero también porque ni Mann ni el actor político disponen de medios para obtener información acerca del sentido de la acción del camionero, en el primer caso, y del contendiente, en el otro (todo lo cual hace imposible que los dos actores enfrentados actúen –según los términos de Clausewitz– de manera recíproca). El automovilista y el actor político deben empeñarse, entonces, en evitar el enfrentamiento directo.

Eso es precisamente lo que hace Mann a lo largo de la película. Una vez que ha comprendido que el camionero no cesará en su empeño de acabar con él, intenta compensar la fuerza del camión con la velocidad del automóvil<sup>10</sup>. El actor político deberá encontrar también su propia cualidad que compense la mayor fuerza del otro o que por lo menos reduzca la ventaja que se deriva de ello y configure una situación diferente a la que busca su oponente, esto es, que le permita evadir el enfrentamiento directo.

Esto obliga, en primer lugar, a buscar la mejor manera para establecer una situación propicia para alcanzar su nuevo objetivo, que es precisamente rehuir el combate, frustrando el objetivo del contendiente, que es la materialización del

---

racional considera prácticamente como única opción. Sin embargo, ambas posibilidades se encuentran dentro del campo de los cálculos estratégicos de los actores.

- 9 En ambos casos cabe la posibilidad de que el actor amenazante decida continuar con la persecución en la retirada, lo que marcaría una diferencia muy clara entre la película y la política. En la primera continuaría la acción (y la tensión), mientras que en la segunda no se reestructuraría una situación propiamente política, ya que no existiría interacción.
- 10 La película minimiza la utilización de esta posible ventaja de Mann cuando le otorga al camión una velocidad superior a la que verdaderamente posee. La máxima velocidad para el Peterbilt 351 fabricado entre 1955 y 1960 es de 90 millas por hora (m/h, es decir, 144 kilómetros por hora [km/h]) y para el fabricado entre 1962 y 1969, de 95 m/h (152 km/h); mientras que el Plymouth Valiant de 1970 puede alcanzar 116 m/h (185 km/h). Ver: <<http://davidmann.tripod.com/main.html>>. La ficción en este aspecto, al fin y al cabo, puede tomarse como una *licencia filmica*.



combate. En segundo lugar, lleva a que su cálculo estratégico no se concentre en los elementos que determinan la fuerza de los contendientes, sino en otros factores que puedan alterar por lo menos parcialmente la situación configurada por ellos. La *virtù* de Maquiavelo puede sintetizar esos factores, pero siempre traducida en elementos concretos (el equivalente de la velocidad del automóvil) y que se encuentren al alcance del conductor o del actor político.

Sin embargo, cuando Mann ha logrado obtener una pequeña ventaja gracias a ese factor, se presenta algún elemento externo que actúa como obstáculo para que logre alcanzar plenamente su objetivo. Un cruce de tren, la responsabilidad de atender a un bus escolar detenido en la carretera y la presencia de una empinada cuesta son factores del entorno que limitan el alcance de sus oportunidades. Se trata de elementos imponderables, que no pueden entrar en el cálculo estratégico del actor, los que hacen imposible su consideración previa. Son factores que están fuera de la interacción de ambos y no pueden ser previstos a menos que se conozca a la perfección la posible sucesión de hechos, como la hora de paso del tren por el cruce. Deberán entonces ser sorteados en el momento de su aparición. La presencia de estos elementos es un imponderable que puede anular los cálculos más precisos y requerir, para seguir con Maquiavelo, de una buena dosis de **fortuna**.

### ***The End: ganar perdiendo o perder ganando***

La escena final de la película constituye el desenlace del enfrentamiento entre dos estrategias radicalmente diferentes (nuevamente me disculpo por revelarla parcialmente, aunque hay la posibilidad de suspender aquí la lectura y continuarla después de mirar el film). La única solución posible es el triunfo de una de ellas y, por consiguiente, la derrota de la otra. No es posible un término medio que pueda provenir de algún tipo de acuerdo (un armisticio o un pacto de no agresión). El espectador sabe tanto como Mann y como el actor político que ello no es posible por el punto al que ha llegado el enfrentamiento, y se apresta a ver –y a ser parte de– un final dramático. Pero, como se verá de inmediato, el desenlace es algo más complicado.

Cuando el automóvil de Mann alcanza la cumbre de una colina con el último aliento (para decirlo con una catacrexis), se sabe que el final ha llegado. Mann y el actor político tienen tres opciones frente a ellos. La primera es ceder al enfrentamiento directo, que habían evitado a lo largo de todo el proceso, pero que puede ser un heroico recurso de último momento (una inmolación tipo kamikaze). Al fin y al cabo, «morir de pie» y «llegar hasta las últimas consecuencias» son frases que han obtenido carta de naturalización en la política. La segunda opción consiste en entregarse al oponente y dejar que sea este quien tome la decisión final. Es una variante de la anterior, pero incluye la leve esperanza de que la vida del conductor sea respetada o, vale decir, que se preserven algunos de los derechos

básicos del actor político. Ciertamente, es poco probable que el camionero y el oponente acepten esta opción y se muestren dispuestos a conceder una derrota honrosa, si todas sus actitudes se encaminaban a acabar con Mann, o con el actor político. La tercera es buscar algún tipo de refugio, lo que resulta imposible para Mann en una zona desértica y lo sería también para el actor político en una condición (metafóricamente) similar.



Foto 2. *Duel*

Mann escoge la primera opción. De acuerdo a lo visto hasta ahora, constituye el triunfo de la estrategia del camionero o del oponente. Es la imposición del enfrentamiento, precisamente la opción que Mann y el actor político debían evitar para obtener un triunfo. Pero lo hace de la única manera que le puede beneficiar. Coloca el automóvil en el borde del abismo, a la espera de la embestida del camión. Este, impedido por su propia proa de ver todo el panorama se lanza contra el vehículo y se lo lleva con él. Previamente, Mann ha abandonado el automóvil y se convierte en espectador del desenlace. El camionero tiene unos pocos segundos –mientras cae– para sentirse triunfante por haber impuesto el enfrentamiento directo y por arrastrar con él al automóvil. Mann y el actor político pueden respirar aliviados porque han eliminado la amenaza, pero el costo ha sido muy alto y seguramente preferirían no haber pasado por esa situación. Para los espectadores y los observadores de la política queda la tarea de desarrollar esta situación, que podría denominarse el **dilema del duelo**, en la que un actor pierde ganando y el otro gana perdiendo.

## Bibliografía

- ARROW, Kenneth  
1986 *Opciones sociales y toma de decisiones mediante criterios múltiples*. Madrid: Alianza Editorial.
- BECKER, Howard  
1971 *Los extraños. Sociología de la desviación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CLAUSEWITZ, Karl von  
1972 *De la guerra*. Barcelona: Editorial Mateu.
- DOWNS, Anthony  
1957 *An Economic Theory of Democracy*. Nueva York: Harper Collins.
- GOFFMAN, Erving  
1980 *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.  
1971 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.  
1970 *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- GREEN, Donald P. e Ian SHAPIRO  
1994 *Pathologies of Rational Choice Theory*. Binghamton: Yale University Press.
- HIRSCHMAN, Albert  
1977 *Salida, voz y lealtad*. México: FCE.
- MAQUIAVELO, Nicolás  
1971 *El príncipe*. Buenos Aires: Editorial Tor.
- MARI-KLOSE, Pau  
2000 *Elección racional*. Madrid: CIS.
- MARX, Karl  
1968 [1869] *El dieciocho de brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Ariel.
- OLSON, Mancur  
1992 *La lógica de la acción colectiva: bienes públicos y la teoría de grupos*. México: Limusa.
- SHEPSLE, Kenneth y Mark BONCHEK  
2005 *Las fórmulas de la política*. México: Taurus / Cide.
- VON CLAUSEWITZ, Karl  
1972 *De la guerra*. Barcelona: Editorial Mateu.
- WEBER, Max  
1984 *Economía y sociedad*. México: FCE.

# Batman y las manos sucias. A propósito de la trilogía de Batman de Christopher Nolan<sup>1</sup>

Martín Tanaka

Batman siempre fue mi héroe de ficción favorito: no solo por los recuerdos de infancia que evoca (la serie de televisión<sup>2</sup> de los años 1960 con Adam West, el batimóvil, las historietas que de vez en cuando podía encontrar), sino también porque, a diferencia de la mayoría de superhéroes, Batman no tiene superpoderes. No es un extraterrestre, no sufrió ningún accidente durante algún experimento científico o fenómeno físico irreplicable, tampoco es un mutante. Es un ser humano como cualquiera de nosotros. Claro, no es como cualquiera de nosotros: pero lo que lo distingue es su inteligencia (es el «más grande detective del mundo»), astucia, preparación física, concentración, disciplina, y el uso de la tecnología. Es, por así decirlo, el superhéroe más «cercano» que uno pueda imaginar. En 1989 todos los fans quedamos muy entusiasmados con el Batman de Tim Burton, interpretado por Michael Keaton (*Batman* [1989] y *Batman regresa* [1992]). Me parece que el mérito principal de Burton fue la dirección artística: lograr una imagen memorable de Batman y de Ciudad Gótica en la pantalla grande (y permitirnos incluir en su universo a Kim Basinger, Michelle Pfeiffer y Jack Nicholson).

En la década de 1990, volví a leer la historieta atraído por la saga de Batman titulada *Knighfall*: un nuevo villano, Bane, quiere destruir a Batman, pero empieza por liberar a todos los malvados recluidos en el hospital psiquiátrico de Arkham. Batman tiene que volver a capturar a todos los prófugos, uno por uno. Después de semanas de peleas, que lo debilitan física y mentalmente, Bane lo busca en la mansión Wayne. Lo derrota, pero no lo mata: le rompe la columna vertebral, lo deja discapacitado, para que sufra en la impotencia de una silla de ruedas. La historia continúa con Azrael, un aprendiz de Batman, que lo sustituye, mientras Bruce Wayne se va al lejano oriente a buscar paz espiritual y rehabilitación; allí logra recuperar lentamente sus destrezas, algo como lo que se ve en *Batman inicia* (Nolan; 2005), con la formación de Bruce Wayne por Henri Ducard.

Mientras tanto, Azrael se vuelve cada vez más violento y descontrolado, pero aun así derrota a Bane y retoma el control de Ciudad Gótica. Sin embargo, sus violaciones al código del encapotado (una suerte de lógica de minimalización de

---

1 Un primer esbozo de estas ideas puede verse en Tanaka (2008a).

2 *Batman* (Dozier; 1966-1968).

la violencia y de colaboración con la justicia formal) hacen que Bruce Wayne se vea obligado a luchar con él para recuperar la identidad de Batman. Al final de la saga, Bruce derrota a Azrael sin violar el código.

Así que en la década de 1990 redescubrí mi afición por Batman, al punto que vi y hasta culposamente disfruté el Batman de Joel Schumacher; este era como una vuelta al Batman de la televisión de los años 1960 (*Batman eternamente* [1995] y *Batman y Robin* [1997]). ¡Qué quieren que les diga! Reconozco además cierta debilidad por Nicole Kidman y Alicia Silverstone. Pero sería recién con la trilogía de Christopher Nolan (*Batman inicia*; *Batman. El caballero de la noche* [2008]; *Batman. El caballero de la noche asciende* [2012]) que Batman como personaje tiene la estatura para convertirse (¿por qué no?) en un referente para la ciencia política (como puede verse, soy un fan).

### La trilogía de Nolan

El Batman de Nolan parte de «tomar en serio», por así decirlo, al personaje. No más el Batman de Adam West o George Clooney. Nolan leyó las historietas más profundas sobre Batman, de la década de 1980: *The Dark Knight Returns* (1986) y *Year One* (1987) de Frank Miller; *Batman: The Killing Joke*, de Alan Moore, y la saga *Knightfall* (1993) que acabo de comentar, de Chuck Dixon *et al.* Sobre esa base construyó un Batman conflictuado: un niño que presenció el asesinato de sus padres; un joven que busca un sentido para su vida; un hombre atormentado entre el deseo de venganza y la necesidad de justicia, en la encrucijada entre ser un héroe o un nuevo criminal<sup>3</sup>. El joven Bruce recibe un adiestramiento en las artes necesarias para el combate dentro de La Liga de las Sombras, una secta fanática que se arrogó la función de «depuración» de la sociedad, mediante exterminios masivos, cada vez que llegara a un punto de no retorno de corrupción y envilecimiento. Bruce opta por el camino de la luz, decide combatir el crimen con las artes aprendidas, pero dentro de un estricto código de conducta (el código del encapotado) y aprovechando los recursos de Empresas Wayne, heredadas de su padre. Batman se enfrenta, entre otros, a su mentor de La Liga de las Sombras, Henri Ducard (Liam Neeson), en *Batman inicia*; a su archirrival, el Joker (un extraordinario Heath Ledger), en *Batman. El caballero de la noche*; y finalmente a Bane (Tom Hardy) en *Batman. El caballero de la noche asciende*, convertido en nuevo líder de La Liga de las Sombras.

En este trayecto, Batman enfrenta varios dilemas. Se gana la confianza del jefe de la policía, James Gordon, y trabaja con él, pero se trata de un trato informal, clandestino; es una suerte de fuerza paramilitar, paralegal, de lo que se aprovecha el Joker. Batman se ve presionado a retirarse, a revelar su identidad y entregarse

---

3 Referencia por supuesto a Joseph Campbell (1949).

a la justicia, confiando en que su papel ya no es más necesario; la justicia está en manos del incorruptible, eficaz y carismático fiscal Harvey Dent. Pero la justicia formal no logra lidiar con la amenaza de villanos dispuestos a todo, especializados en aprovechar las grietas del sistema. El Joker quiebra moralmente a Dent, lo convierte también en un criminal cuando buscaba venganza por el asesinato de su novia. Para el Joker, esa hubiera sido su victoria: el triunfo del cinismo, la desesperanza. Batman y Gordon derrotan al Joker y a Dent, pero deciden culpar a Batman de los crímenes de este, para mantener intacta su imagen. Así, Batman se sacrifica por la ciudad; es el caballero oscuro, no el brillante.

En la culminación de la trilogía, *Batman. El caballero de la noche asciende*, Gordon está atormentado por la mentira que tuvo que construir, aunque ella permitió recuperar el orden en Ciudad Gótica, y no necesitar a Batman. Sin embargo, si bien la criminalidad está controlada, no la codicia y la desigualdad, que corroen las bases de la legitimidad de la comunidad política. Bane reconstituye La Liga de las Sombras, revela la verdad sobre Dent, destruye el imaginario sobre el que se construyó el orden post-Joker, hace de Ciudad Gótica un territorio liberado e implanta una suerte de comuna popular, un régimen totalitario y populista, en el que los ricos, poderosos, corruptos y mentirosos aparecen como enemigos del pueblo. Así, Bane es retratado como un demagogo liderando turbas que buscan «limpiar» Ciudad Gótica destruyéndola, «purificándola». Al final Batman la salva nuevamente del desastre, pero inmolándose en el camino. Batman es reivindicado como héroe, pero una vez muerto.

Este no ha sido por supuesto un resumen propiamente dicho de las tres películas, sino apenas un bosquejo que nos permite abordar los temas que nos interesan en este texto.

### **Batman desde la ciencia política**

Hay muchos temas de interés en la trilogía de Batman para quien tiene la deformación de la ciencia política: podría escribir un texto y titularlo: «Batman y Hobbes: el miedo y la demanda de orden como fundamento del orden social», argumentando que Ciudad Gótica, como en el estado de naturaleza, sobrevive sin ley ni orden: «Fuera del estado civil, hay siempre guerra de cada uno contra todos [...], cada hombre es enemigo de los demás [...], existe continuo temor y peligro de una muerte violenta; y la vida del hombre es solitaria, pobre, tosca, embrutecida y breve» (Hobbes 1660: cap. XIII). Batman es un personaje a medio camino entre el estado de naturaleza y la autoridad del Estado. Actúa por su cuenta, siguiendo su propio código de conducta: impone el orden infundiendo el terror y recurriendo a la violencia. Pero lo hace no para construir un poder personal, sino para ayudar a construir un orden público. Actúa coordinadamente con el jefe de

la policía, pero al margen de la misma. Si el miedo a la violencia motiva la conformación de una comunidad política, Batman no puede ser parte de la misma; por eso él es también un perseguido por el orden.

Otro artículo podría plantear el tema de la racionalidad que funda el orden político y el desafío de enfrentar la irracionalidad. En las relaciones internacionales se ha escrito mucho sobre cómo la destrucción mutua asegurada, paradójicamente, podría verse como una de las claves que explica la relativa paz durante la Guerra Fría<sup>4</sup>. Pero, ¿qué pasa con las nuevas amenazas, que ya no vienen de Estados, sino de grupos fundamentalistas y del terrorismo internacional? La figura del Joker como enemigo por ello es tan inquietante: «Los criminales en esta ciudad solían creer en cosas, como el honor, el respeto; pero luego emergieron *freaks* como el Joker, quienes piensan que todo aquello que no te mata, te hace más... extraño»<sup>5</sup>. El Joker es descrito así por Alfred (Michael Caine): «Algunos no persiguen nada en particular y no pueden ser comprados o amenazados, con ellos no se puede razonar o negociar; algunos simplemente quieren ver el mundo en llamas».



Foto 1. *Batman. El caballero de la noche*

Otro artículo podría tratar el carácter político del Batman de Nolan: ¿Es Batman un «neocon»? ¿*Batman. El caballero de la noche asciende* plantea que quienes cuestionan al sistema en realidad quieren la pura violencia y destrucción, que son demagogos que no hacen sino desatar la furia irracional de masas manipulables?

4 Ver por ejemplo Schelling (1966).

5 Todas las citas de diálogos de las películas son traducciones mías.

Si bien puede decirse que Batman es conservador (finalmente, defiende el orden y Bruce Wayne es un multimillonario, propietario de un conglomerado empresarial dedicado a muchas cosas, entre ellas la investigación en tecnologías avanzadas con aplicaciones industriales y militares), no asume los límites del sistema, viola constantemente sus reglas, no respalda el statu quo sin más, se alía a sectores «sanos» a los que evalúa por su desempeño y no por su origen social. De esta manera, si bien Batman no es para nada un revolucionario, tampoco es un defensor sin más del sistema; podría decirse que es una suerte de burgués reformista, con algunos tintes anarquistas, por ponerlo de alguna manera<sup>6</sup>.

Pero no serán esos los temas de este trabajo, por más interesantes que parezcan. Aquí quiero discutir lo que en la literatura especializada llamaríamos el problema de las manos sucias<sup>7</sup>. Según algunos autores, en la acción política, los líderes políticos pueden llegar a enfrentar situaciones excepcionales en las cuales, para evitar catástrofes o grandes males, se ven obligados a tomar decisiones moralmente condenables, que violan los derechos de las personas. La decisión «correcta», evitar ensuciarse las manos, es vista no solo como una cobardía, sino también como una decisión ética y políticamente censurable: uno espera de sus líderes el valor para tomar decisiones difíciles y asumir sacrificios, de ser necesario. Al mismo tiempo, violar derechos ciudadanos siempre estará mal. ¿Cómo se supera este dilema? ¿Qué debe hacer un líder político responsable? ¿Cómo evaluar cuán «catastrófica» y «excepcional» es la situación que se enfrenta para que pueda justificar la violación de derechos o acciones inmorales? ¿Cómo se distingue el ejercicio de una ética de la responsabilidad de la pura arbitrariedad? Y luego, ¿qué debe hacer una comunidad política frente a estos líderes una vez pasada la emergencia?, ¿premiarlos?, ¿castigarlos?, ¿condenarlos moral pero no penalmente?, ¿o penal pero no moralmente?

### «Las manos sucias»

El tema de las manos sucias me ha interesado desde hace tiempo. Como politólogo me he sentido siempre muy atraído por visiones «realistas» de la política: Maquiavelo aconsejaba por ejemplo:

Trate [...] un Príncipe de vencer y conservar el Estado: los medios siempre serán juzgados honrosos y encomiados por todos, pues el vulgo siempre se deja llevar por la apariencia y el resultado final de las cosas, y

6 Ver al respecto, entre muchos otros: Ackerman (2008); Douhat (2012); Spross y Beauchamp (2012); Žižek (2012).

7 Una descripción general de esta temática puede verse en Coady (2014).



en el mundo no hay más que vulgo, careciendo los pocos de sitio donde la mayoría tiene dónde apoyarse (Maquiavelo 1531: cap. XVIII).

Y Max Weber decía:

Los cristianos primitivos sabían también, ni más ni menos, que los demonios gobernaban el mundo. Asimismo estaban convencidos de que todo aquel que se daba a la política, mejor dicho que se valía del poder y la violencia, lo hacía porque tenía un pacto con el diablo. Por consiguiente, la realidad es que en su dinamismo ya no es lo bueno lo que solo produce el bien y lo malo, el mal, sino que, a menudo, suele ocurrir a la inversa. No darse cuenta de esto en el plano de la política es pensar puerilmente (Weber 1919)<sup>8</sup>.

Para un peruano, estas consideraciones no son meramente abstractas. La primera vez que trabajé este tema se dio a propósito del estudio de la manera en que la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) evaluó el funcionamiento del Poder Judicial durante los años del fujimorismo. Como se sabe, el país enfrentaba la amenaza de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y la legislación existente no contaba con los mecanismos que hubieran permitido al Poder Judicial colaborar eficazmente con la derrota de los grupos terroristas. Por el contrario, estaba llena de lagunas que eran aprovechadas por estos para lograr absoluciones, condenas benignas y beneficios penitenciarios, con lo que, aun encarcelados, podían continuar con sus actividades. Además, los jueces eran objeto de amenazas y presiones, que incluso terminaron con el asesinato de algunos de ellos, especialmente en el ámbito local. Esto llevó a que durante el primer gobierno de Alberto Fujimori, después del golpe de Estado de abril de 1992, se diera una legislación antiterrorista muy dura, que incluía juicios sumarios a cargo de jueces sin rostro. ¿Que esto limitaba el derecho a la defensa y el debido proceso? Sin duda. Pero también era cierto que la inoperancia del Poder Judicial era clamorosa y que había urgencia por actuar al respecto. Por supuesto, la solución ideal es respetar el debido proceso y al mismo tiempo ser eficaz en la defensa del Estado de derecho frente al terrorismo; eso es fácil de decir, pero difícil de hacer. Así, cuando la CVR habla del funcionamiento del Poder Judicial, reconoce:

La ineficiencia o inoperancia del sistema judicial en la represión del fenómeno del terrorismo durante los años ochenta fue un problema

---

8 Las «manos sucias» tienen también una importante tradición literaria. No pueden obviarse las referencias a las obras de teatro de Jean Paul Sartre, *Las manos sucias* (1948), y de Albert Camus, *Los justos* (1949).

mayor. Ello no obstante, se dejó pasar y agravar la situación durante varios años. Entre los indicadores más alarmantes y que ofuscaban a las fuerzas del orden se encontraba la constatación de una gran desproporción entre el número de detenidos y el número de procesados; y entre estos y el número de condenados. Sin contar el grave problema del elevado número de condenados que eran liberados por beneficios penitenciarios. El «coladero» sería una de las expresiones acuñadas para dar cuenta, gráficamente, de las continuas liberaciones por el Poder Judicial de senderistas y emerretistas que habían logrado ser capturados por las fuerzas policiales (CVR 2003: 84).

El informe de la CVR critica, como es esperable, las normas antiterroristas posteriores al golpe de Estado de 1992, «que ampliaron el margen de discrecionalidad de las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales, otorgándoles facultades excesivas en la investigación de casos de terrorismo, sin ofrecer garantías mínimas del debido proceso de los detenidos» (CVR 2003: 85) y señala, basándose en un trabajo de Ernesto de la Jara (2001; que luego no aparece en la bibliografía):

Cierto era que frente a la alarmante ineficiencia del sistema de administración de justicia resultaba imperativo tomar medidas concretas, considerando la situación de excepcionalidad que la guerra interna planteaba. Se pudo, y era indispensable, adecuar (flexibilizar) las normas y procedimientos legales a la situación excepcional para combatir eficazmente el terrorismo, sin que ello significara ir en contra de las garantías esenciales del debido proceso y el respeto de principios jurídicos generales y penales. Es decir, sí había otra alternativa, una alternativa intermedia a la que finalmente fue adoptada luego del golpe (CVR 2003: 85).

En otras palabras, la CVR adopta el punto de vista de De la Jara y aboga por la viabilidad de una «tercera vía» entre un camino formalista e ineficaz en el combate a la subversión y una salida autoritaria. No podemos dejar de simpatizar con esa tercera vía, pero lamentablemente en el informe su existencia y viabilidad no quedan en absoluto demostradas. Si el camino existía y era viable, ¿por qué nunca se puso en práctica? ¿Hasta qué punto se están juzgando las medidas tomadas por el fujimorismo con una sabiduría retrospectiva? La diferencia es importante: si la tercera vía no aparecía como viable, las medidas tomadas por el fujimorismo, equivocadas, tienen circunstancias atenuantes; si por el contrario sí existía y era viable, las medidas del fujimorismo han de ser vistas como parte de un plan represivo y dictatorial. Las respuestas no son sencillas; estas terceras vías tienen en realidad que construirse, trabajosamente, y no están naturalmente al alcance.

Esa a mi juicio es la lección que debería haberse extraído del examen de los años del fujimorismo: que si los actores políticos y sociales democráticos fracasan en una construcción como esa, desgraciadamente dejan al país en la terrible opción entre la ineficiencia y el autoritarismo. Y ya podemos imaginarnos qué camino se seguirá<sup>9</sup>.

### **Al margen de la ley**

Quien conoce al Batman de los cómics de Frank Miller o Alan Moore, cuyo espíritu está recogido por Nolan, sabe que tiene muchos detractores. Bien visto, Batman es una suerte de paramilitar. No rinde cuentas ante nadie; usa ampliamente el terror y la violencia; utiliza la tortura como método; viola constantemente el Estado de derecho y el debido proceso; interfiere en el trabajo policial y en el de la fiscalía; viola la intimidad y las comunicaciones; y causa grandes daños colaterales cada vez que actúa. Batman aparece para cubrir de manera individual las deficiencias del sistema de justicia. En *Batman. El caballero de la noche*, Bruce Wayne tiene problemas morales incluso con sus socios o «cómplices», como Lucius Fox (Morgan Freeman). Para rastrear al Joker, que amenaza con hacer explotar dos *ferries* llenos de personas, Batman implementa un gigantesco aparato de interceptación y monitoreo de información de todos los celulares de la ciudad. Fox menciona que esa máquina no es ética, es peligrosa, equivocada y nadie debería tener el poder de usarla. Dice que mientras la máquina esté en Empresas Wayne, él no podrá trabajar allí y presenta su renuncia. Digamos que Batman no duda en ensuciarse las manos en este tipo de circunstancias; es más, genera una espiral de violencia de la que es parcialmente responsable. Entonces, Alfred le recuerda a Bruce, refiriéndose al Joker: «Usted cruzó primero la línea; los estrujó [a los criminales], los machacó y en su desesperación apoyaron a alguien a quien no comprenden del todo». Por eso, la ciudadanía en Ciudad Gótica tiene una relación siempre ambigua con él: lo ama y lo odia. Confía en él y le teme; es la solución y la causa de sus problemas.

La tenue línea que hace de Batman un héroe y no un villano es su código de ética, que implica no matar, no usar armas de fuego y entregar siempre los criminales a la justicia, no hacer justicia por sus propias manos; así como la aceptación consciente de su destino y su naturaleza «trágica», una suerte de «capacidad auto-crítica». Esto se expresa por ejemplo en la disposición a aceptar sus responsabilidades y entregarse a la justicia de ser necesario: en *Batman. El caballero de la noche* lo iba a hacer, pero Dent se lo impidió; y también cuando, en la misma película, le deja a Lucius Fox la labor de vigilancia e interceptación de comunicaciones, consciente de que no debe disponer de tanto poder. Batman está jalonado entre

---

9 Sobre estos temas, ver Tanaka (2008b).

retirarse y dejar a la justicia ordinaria hacer su trabajo y violar su código para ser más «eficaz» en su lucha contra el crimen. Se aferra al código para no perder su alma ni el alma de Ciudad Gótica.



Foto 2. *Batman. El caballero de la noche asciende*

\* \* \*

Quien planteó más claramente el problema de las manos sucias dentro de la filosofía política es Michael Walzer<sup>10</sup>. Para este, algunas situaciones justifican implementar acciones moralmente censurables, como la tortura, en contextos de emergencia; pero una vez que esta pasa lo que corresponde es aceptar una sanción legal por salvar la comunidad política. Walzer comenta lo siguiente en una entrevista de 2003:

A inicios de los años 1970s, publiqué un artículo titulado «Manos sucias» referido a la responsabilidad de los líderes políticos en situaciones extremas, en las que la seguridad de su pueblo parecía requerir de actos inmorales [...], debemos ver esto como una paradoja moral, en la que hacer lo correcto está mal al mismo tiempo. El líder debe soportar la culpa y el oprobio de los actos incorrectos que ordenó, y deberíamos desear líderes preparados tanto para dar la orden como para soportar la culpa [...]. Quiero líderes políticos que acepten las reglas, que entiendan sus razones, que las internalicen. También quiero que sean lo suficientemente inteligentes como para saber cuándo violarlas. Finalmente, porque ellos creen en las reglas, quiero que se sientan culpables

10 Ver Walzer (1973), donde se formula por primera vez el asunto.

de violarlas, la única garantía que hay de que no serán violadas muy a menudo (Walzer 2003).

El filósofo español Fernando Savater, en un artículo en el que llama a tomar en serio e investigar denuncias de tortura a miembros de ETA, frasea el asunto de las manos sucias de la siguiente manera:

Hace un cuarto de siglo, entre los casos prácticos que abundaban en los manuales de ética aplicada –sobre todo anglosajones– nunca faltaba el del terrorista que ha puesto una bomba en alguno de los treinta colegios de la ciudad, para que estalle dentro de un cuarto de hora. ¿Debe la policía torturarlo para que confiese cuál es el colegio amenazado y así poder salvar a los niños? Siempre contesté que yo, puesto en tal brete, probablemente destriparía al criminal con mis propias manos para sacarle la verdad (y luego, ya metido en faena, al inquisidor que me planteaba la cuestión de marras). Pero eso sí, acto seguido me presentaría al juez e iría muy orgulloso a la cárcel para cumplir la condena que merecía. Lo que de ningún modo estaba dispuesto a admitir es que la ley que castiga la tortura como un delito grave fuese abolida o matizada con un «según las circunstancias», ya que entonces siempre podrían encontrarse justificaciones para torturar. Y nunca, nunca, nunca la tortura puede ser justificable o legal (Savater 2008)<sup>11</sup>.

En *Batman. El caballero de la noche asciende*, Gordon se enfrenta al idealista policía John Blake, decepcionado por la mentira de la idealización de Harvey Dent. Gordon le espetta:

Hay un punto, ahora lejano, en el que las estructuras te fallan, y las reglas no sirven más como armas..., ellas resultan grilletes que dejan a los malos libres... Algún día... enfrentarás un momento de crisis y en ese momento ¡espero que tengas un amigo como lo tuve yo, que sumergió sus manos en la inmundicia para que las puedas tener limpias!

Blake le responde: «Sus manos me parecen bastantes sucias, comisionado».

El tema de las manos sucias no tiene una solución clara: no es evidente qué califica como una situación verdaderamente excepcional, y el propio Walzer ha ido cambiando de posición a lo largo del tiempo<sup>12</sup>. Tampoco queda claro qué tipo de sanción correspondería para quien ha actuado con la lógica de las manos sucias:

11 Agradezco a Raúl Hernández Asensio por sugerirme la lectura de este artículo.

12 Comparar el artículo de 1973 con los compilados en Walzer (2004).

¿hay espacio para atenuantes y penas reducidas? ¿Estamos ante temas penales o ante temas éticos? La discusión sigue y en los últimos años ha sido animada por los excelentes trabajos de C. A. J. Coady (2008a y 2008b). Los desafíos que enfrentan los Estados ante la amenaza del terrorismo internacional también ponen el tema de las manos sucias en el centro del debate.

## La respuesta de Batman

En la trilogía de Nolan, Batman acepta, en la lógica de quien tiene las manos sucias, que no puede ser considerado un héroe. Así, en *Batman. El caballero de la noche*, James Gordon dice de él: «No es un héroe. Es un guardián silencioso, un protector vigilante... un caballero oscuro»; «Es el héroe que Ciudad Gótica merece, pero no el que necesita ahora». En ese momento, Ciudad Gótica necesita vivir la ficción del Caballero Blanco; creer que la ley y el derecho funcionan, aunque sea una mentira; del mismo modo en que Alfred decide que Bruce necesita creer que su amada Rachel prefirió su amor al de Harvey Dent, cosa que no era cierta.

El heroísmo de Batman implica aceptar su villanía: en la misma película, Harvey Dent, admirado por Bruce Wayne, comenta: «O mueres como héroe o vives lo suficiente para verte convertido en villano». En esa conversación, Dent menciona cómo en la Roma antigua, en contextos de guerra, la democracia se suspendía [las instituciones de la república, en realidad] y se nombraba un dictador para proteger la ciudad, aunque César no estuviera después dispuesto a dejar el poder. Acaso por ello Dent añade que Batman no puede existir indefinidamente, que se necesita alguien que lo reemplace, acaso él mismo en su papel de fiscal. Lo que se necesita son instituciones.

Al final de la trilogía, en *Batman. El caballero de la noche asciende*, la verdad sobre el quiebre moral de Dent se abre paso y Batman nuevamente salva la ciudad, pero inmolándose en el proceso. Una vez considerado muerto, Batman es reconocido como héroe. Claro que siempre se necesitará de un Batman; por ello, al final se insinúa que Robin John Blake seguirá siendo el encapotado, después de entender la necesidad de contar con alguien dispuesto a ensuciarse las manos por los demás, y a no perderse en la oscuridad del camino.

Spencer Ackerman, en el artículo citado más arriba, dice que todo esto funciona en la ficción, pero no en la realidad: el líder que se ensucia las manos por el bien común, pero que se pone límites y acepta las consecuencias de sus actos, solo es posible en el mundo de los cómics. En la vida real, el argumento de las manos sucias llevaría a una suerte de justificación de la violación a las leyes; en el mundo actual, de «lucha contra el terrorismo», los derechos civiles corren peligro y este tipo de posturas sería peligroso. ¿O tendrá razón Walzer cuando dice, en la entrevista citada anteriormente, «me inclino a pensar que el mundo moral es

mucho menos pulcro que lo que la mayoría de filósofos morales están dispuestos a admitir»?

Para terminar. En la película *Kill Bill. Volumen 2* (2004), de Quentin Tarantino, Bill dice que Superman es singular porque es Superman, y se disfraza de Clark Kent, mientras que, en otros casos, el Hombre Araña es el disfraz de Peter Parker y Batman, el de Bruce Wayne. En realidad se equivoca: Superman no es tan singular (La Mujer Maravilla, Thor y otros son ellos mismos cuando son superhéroes) y en cuanto a Batman, el comentario pierde de vista la complejidad del personaje. Ocurre que Bruce Wayne es también un impostor: el millonario frívolo que todos conocen es también un disfraz (a diferencia del millonario Tony Stark, que se mete en una armadura para convertirse en Iron Man como quien sube a un auto o a un avión). El disfraz de Bruce Wayne no se usa para encubrir a Batman, aunque Batman es prácticamente una entidad en sí, regida por un código de conducta, independientemente de quien vista el uniforme. Tanto Batman como la figura pública de Bruce Wayne son usadas por el verdadero Bruce, del que realmente no sabemos casi nada, a quien solamente Alfred y muy pocos conocen. Incluso él mismo no sabe quién es. Al final de la trilogía, el Batman de Bruce Wayne muere (aunque puede reaparecer encarnado en John Blake); también muere Bruce Wayne, el millonario que le servía de cubierta. El verdadero Bruce, que hasta ese momento seguía siendo básicamente el huérfano atrapado entre el deseo de venganza y la necesidad de justicia, se libera. ¿Es un guiño para los politólogos que Alfred lo encuentre al final en Florencia, la ciudad de Maquiavelo?

## Bibliografía

ACKERMAN, Spencer

2008 «Batman's *Dark Knight* reflects Cheney Policy. Joker's Senseless, Endless Violence echoes Al Qaeda». En: *The Washington Independent*, 21 de julio.

CAMPBELL, Joseph

1949 *The Hero with a Thousand Faces*. Nueva York: Pantheon Books.

COADY, C. A. J.

2014 «The Problem of Dirty Hands». En: ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 27 de enero (en prensa). Fecha de consulta: 8/9/2014. <<http://plato.stanford.edu/entries/dirty-hands/>>.

2008a *Messy Morality. The Challenge of Politics*. Oxford: Oxford University Press.

2008b *Morality and Political Violence*. Cambridge: Cambridge University Press.

CVR, COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe final*, t. III, *Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

DOUTHAT, Ross

2012 «The Politics of *The Dark Knight Rises*». En: *The New York Times*, 23 de julio. Fecha de consulta: 8/9/2014. <[http://douthat.blogs.nytimes.com/2012/07/23/the-politics-of-the-dark-knight-rises/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_r=0](http://douthat.blogs.nytimes.com/2012/07/23/the-politics-of-the-dark-knight-rises/?_php=true&_type=blogs&_r=0)>.

HOBBS, Thomas

1660 *Leviatán*.

MAQUIAVELO, Nicolás

1531 *El príncipe*.

SAVATER, Fernando

2008 «Lo inaceptable». En: *El País*, 14 de enero. Fecha de consulta: 8/9/2014. <[http://elpais.com/diario/2008/01/14/opinion/1200265204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/14/opinion/1200265204_850215.html)>.

SCHELLING, Thomas

1966 *Arms and Influence*. New Haven: Yale University Press.

SPROSS, Jeff y Zach BEAUCHAMP

2012 «Liberalism's Dark Knight and Christopher Nolan's Defense of Civil Society». En: *Think Progress*, 26 de julio. Fecha de consulta: 8/9/2014. <<http://thinkprogress.org/alyssa/2012/07/26/581591/dark-knight-christopher-nolan/>>.

TANAKA, Martín

2008a «The Dark Knight...». En: *Virtù e Fortuna*, 30 de julio. Fecha de consulta: 8/9/2014. <<http://martintanaka.blogspot.com/2008/07/dark-knight.html>>.

2008b «El informe de la CVR y los partidos políticos en el Perú». En: *Virtù e Fortuna*, 22 de diciembre. Fecha de consulta: 8/9/2014. <<http://martintanaka.blogspot.com/2008/12/el-informe-de-la-cvr-y-los-partidos.html>>.

WALZER, Michael

2004 *Arguing about War*. New Haven: Yale University Press.

2003 «The United States in the World. Just Wars and Just Societies: An Interview with Michael Walzer». En: *Imprints*, vol. 7, N° 1. Fecha de consulta: 8/9/2014. <<http://eis.bris.ac.uk/~plcdib/imprints/michaelwalzerinterview.html>>.

1973 «Political Action: The Problem of Dirty Hands». En: *Philosophy and Public Affairs*, vol. 2, N° 2, p. 160-180.

WEBER, Max

1919 «La política como vocación». En: *El político y el científico*. Fecha de consulta: 19/3/2014. <<http://www.hacer.org/pdf/WEBER.pdf>>.

ŽIŽEK, Slavoj

2012 «The Politics of Batman». En: *New Statesman*, 23 de agosto. Fecha de consulta: 8/9/2014. <<http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-politics-batman>>.



**La construcción de lo político:  
Estado, nación y partidos políticos**



## **El cine y la visión cínica de las campañas electorales**

Martín D'Alessandro

En términos generales, los ciudadanos están disconformes con la política actual. No aprueban sus resultados, sus métodos o ambas cosas. Por otro lado, los cambios que se registran en la política suelen ser vistos como degradaciones de una actividad que en un tiempo pasado fue más noble que en la actualidad.

El cine —preponderantemente el cine estadounidense— se ha hecho eco de este malestar, en particular con el modo en que se llevan adelante las campañas electorales, una de las dimensiones de la política en la que los cambios de época se advierten más claramente. Este ensayo se ocupa del tratamiento cinematográfico de ese malestar, y está dividido en cuatro secciones. En la primera se revisan los cambios en la política, realizando a partir de ellos una tipología de campañas electorales. En la segunda sección se aborda el debate acerca de los efectos que producen las campañas en los votantes y sobre la utilidad de la información que circula en ellas. La tercera contextualiza los cambios en las campañas en su relación con los partidos políticos. Y, finalmente, la cuarta establece algunas particularidades de las campañas en la región latinoamericana.

### **Las campañas electorales y su periodización**

En los últimos cien años, las formas de experimentar la política sufrieron dos cambios fundamentales. En primer lugar, la ampliación del sufragio y la aparición de los partidos de masas en la primera mitad del siglo XX permitieron que los no ricos también tuvieran la posibilidad de canalizar sus demandas y hasta pudieran acceder al gobierno. Pero esa masificación de la política a través de partidos políticos de gran tamaño impidió una relación personal con los representantes, por lo que la brecha existente entre los dirigentes y las bases no se redujo como se esperaba. Luego, en segundo lugar, a partir de los años 1980 se produce un nuevo cambio en el que las divisiones de la sociedad parecen impuestas no por los efectos de la industrialización o de la ampliación de la ciudadanía, tampoco por las diferencias ideológicas entre los partidos políticos, sino por las meras estrategias electorales de partidos y candidatos. Ello se debió básicamente al auge de la televisión y, simultáneamente, a la complejidad creciente de la actividad gubernamental que lleva a los candidatos a no realizar promesas detalladas (Manin 1998).

En ese contexto, los políticos buscan —o producen cuando no las hay— divisiones en los diferentes temas de la opinión pública. Así, gana terreno la idea de un «mercado electoral» en el que la demanda depende de la oferta. A través de las campañas electorales y los medios de comunicación social se le presenta al electorado una cantidad de propuestas e imágenes en competencia, lo que consecuentemente otorga a los triunfantes mayor independencia respecto de sus promesas electorales.

Estos cambios en la política han sido en general vistos negativamente. A principios del siglo XX se pronosticaba que la política y las campañas dependerían de las «máquinas» facciosas en las que se habían convertido los partidos y que el debate y la búsqueda de mejores decisiones se habían perdido para siempre. A fines de siglo, el segundo gran cambio también tuvo una desaprobación generalizada. Se aducía que la política y las campañas habían sido sustituidas por la «técnica» de la publicidad y el *marketing* modernos. Así, las máquinas y la técnica triunfantes en el siglo XX habrían subvertido también a la política, despojándola de sus cualidades más democráticas y humanas: la reflexión, la propuesta honesta de caminos alternativos y la decisión consciente del *demos*. A pesar de lo anterior, en la medida en que los líderes se preocupan por conseguir el favor de los ciudadanos, podría decirse que las campañas electorales son los momentos más democráticos de las democracias<sup>1</sup>. Allí se pone en juego el poder. Sin embargo, no por ello desaparece el poder que algunos pocos ejercen sobre la mayoría, lo cual constituye una de las críticas más duras que toda democracia debe enfrentar. A fin de cuentas, los líderes y los especialistas se esmeran para manipular, o al menos moldear, el poder del pueblo.

La evolución de las campañas políticas tiene que ver con los cambios en su organización, en el uso que se hace de la comunicación y, consecuentemente, en la relación que se establece entre candidatos y electores. La literatura especializada entiende esta evolución como un proceso de modernización, que va desde un periodo premoderno hasta uno posmoderno (Mancini 1995; Farrell 1996; Norris *et al.* 1999; Norris 2002), delineando modelos típicos que, como tales, nunca se dieron del todo ni en todo lugar de una manera pura, pero sirven como orientadores de la observación y como clasificadores útiles de campañas electorales (Waisbord 1996).

En la etapa premoderna, las campañas eran cortas y se basaban en la comunicación interpersonal y directa entre los candidatos y los ciudadanos en el nivel local e incluso barrial. Dado que se trataba de una actividad territorial, el comien-

---

1 Una buena definición es la que han dado Mancini y Swanson (1996: 1): «Las campañas electorales son periodos críticos en la vida de las democracias: seleccionan gobernantes, delinean políticas, distribuyen poder, [y] proveen espacio para el debate y para la expresión de conflictos socialmente aceptados sobre agravios sectoriales y asuntos políticos, sobre problemas y horizontes nacionales, y sobre agendas y actividades internacionales».

zo de las campañas electorales en la segunda mitad del siglo XIX trajo los viajes como el modelo de pedido del voto, en un contacto cara a cara en diversas localidades en las que se organizaban actos y mítines. Los candidatos eran propuestos por personas influyentes y «partidos de notables» y viajaban acompañados de una comitiva y de periodistas que recogían información diaria para sus lectores a través de crónicas, entrevistas y, más tarde, conferencias de prensa (Rospir 2003; D'Adamo *et al.* 2005). Esto puede observarse en la película *El estado de la Unión* (Capra; 1948), donde se ve la campaña de un precandidato a presidente (Spencer Tracy) en los años 1940: un empresario seducido por algunos líderes del Partido Republicano y por la dueña de un diario (que es en verdad su amante). También en *El político* (Rossen; 1949), film en el que se muestran las recorridas *amateurs* en tren por el territorio que realiza un candidato a gobernador (Broderick Crawford) de un estado en los años 1930<sup>2</sup> –aunque también se advierte un cambio de escala a medida que los candidatos tienen más posibilidades de ganar–; o en *Pandillas de Nueva York* (Scorsese; 2002), en el que los partidos oligárquicos hacen acuerdos con las pandillas de la ciudad (los nativos liderados por Daniel Day-Lewis enemistados con los inmigrantes irlandeses capitaneados por Leonardo Di Caprio) que pueden movilizar votantes a cambio de retener el control mafioso del territorio en la década de 1860.

En la etapa moderna, con el advenimiento de los partidos de masas, el modelo de pedido de voto se hace fuertemente dependiente de los medios de comunicación. La prensa, la radio y el cine fueron actores estratégicos para la realización de los objetivos políticos durante la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el fascismo y el nazismo (Rospir 2003). Pero el cambio comienza con la irrupción de la televisión en la política norteamericana en la campaña electoral de 1952<sup>3</sup>. La territorialidad no desaparece, pero la televisión significó la primera modernización tecnológica de las campañas y el paso de los medios impresos a los electrónicos, convirtiéndose en el principal objetivo y foro de campaña (Semetko 1996). Ello contribuyó a la centralización de las actividades, a la nacionalización de los mensajes y a un contacto más directo con el electorado (Farrell 1996). Cuando son de carácter nacional, las campañas se hacen más largas y en ellas predomina la organización partidaria y su liderazgo central. Los líderes políticos y sus consultores profesionales, encuestadores, especialistas en avisos y en *marketing*

2 «El tren electoral –tantas veces fotografiado y filmado como símbolo de la campaña– perdurará con este significado hasta 1948. Fue el presidente Harry Truman, en Estados Unidos, el último en recorrer 48.000 kilómetros en tren cumpliendo todos los ritos electorales de la época. Después vendrán las comitivas de autobuses y los desplazamientos en avión» (Rospir 2003: 32).

3 Para esta época, aproximadamente 45% de los hogares estadounidenses tenía un televisor (contra menos de 10% en Inglaterra y Francia y casi 5% en Alemania). El pionero en usar la televisión con fines electorales fue Harry Truman, quien en 1948 ya había grabado un *spot* dirigido al 3% de los hogares que entonces tenían televisor (Rospir 2003; Gerstlé 2005).

conducen las reuniones, diseñan las publicidades, y diagraman el tema del día, así como las conferencias, y seleccionan las fotos más oportunas. Para los ciudadanos, la experiencia electoral pasa a ser una actividad más pasiva, dado que el foco de la campaña se ubica en los estudios de la televisión nacional. La transición hacia esta nueva etapa es claramente ilustrada en *El último hurra* (Ford; 1958), película en la que un buen y honesto alcalde (Spencer Tracy), que conocía perfectamente su ciudad y su gente, pierde frente a un candidato que es una verdadera marioneta estúpida, pero sale en televisión.

Una buena semblanza de la época moderna es *El candidato* (Ritchie; 1972), film en el que un asesor del Partido Demócrata (Peter Boyle) convence a un abogado de pueblo (Robert Redford) de competir en una primaria demócrata para el senado a principios de la década de 1970. Si bien la campaña comienza con actos pequeños en pueblitos, pronto surge la necesidad de entrenar al candidato novato en el formato de los discursos políticos y en las respuestas a dar en las entrevistas y los debates. Pero, sobre todo, se muestra cómo se va construyendo una imagen y un discurso de campaña a través de *spots* televisivos orientados por las encuestas en los distintos momentos de una campaña. Los operadores y expertos en comunicación política moldean a un candidato en los formatos de campaña comercial habitual en la política, con menos contenido que al principio, pero con buenos resultados en las encuestas de opinión.



Foto 1. *Colores primarios*

Otra buena pintura de este tipo es *Colores primarios* (Nicols; 1998), donde el gobernador demócrata de un estado del sur de Estados Unidos (John Travolta) se

lanza a la carrera presidencial a principios de la década de 1990; y, a pesar de que al comienzo el protagonista y su círculo íntimo actúan en soledad y con una organización muy poco profesional y en la que es importante el contacto cara a cara con gente común, muy pronto se ve la centralidad de la televisión y las estrategias mediáticas sobre el contenido de los *spots* televisivos, sobre todo en cuanto al uso de operaciones de prensa maliciosas y difamantes para debilitar al oponente.

En la etapa posmoderna, las campañas son puramente capital-intensivas: centralizadas en profesionales y consultores y onerosas a causa del uso de las «tres t» –tecnología, tecnócratas y técnicas– (Farrell 1996). A partir de una segunda modernización tecnológica (internet, cable y satélites), se intensificó la profesionalización, que incluye la separación de los mensajes de acuerdo a un público sociológica y territorialmente segmentado (*targeting*) y a la direccionalización de esos mensajes a través de canales específicos que son consumidos por los segmentos determinados –*narrow-casting*– (Ranney 1990).

Este tipo de comunicación más estratégica y sus «técnicas de racionalización» de las prácticas políticas (Gerstlé 2005) conllevan un profundo proceso de profesionalización de las campañas políticas, en el que los asesores profesionales en publicidad, opinión pública y *marketing*, que no tienen incentivos políticos sino exclusivamente económicos, encarecen notablemente la política y se vuelven importantísimos en la organización personal de los candidatos (Ceaser 1990), asumiendo un rol más influyente incluso en los gobiernos, ya que las estrategias comunicacionales gubernamentales son caracterizadas como «campañas permanentes» (Norris *et al.* 1999). La mejor representación de esta nueva época es *Los idus de marzo* (Clooney; 2011). Esta película muestra el mundo de los jefes y los *staffs* de campañas en una primaria presidencial del Partido Demócrata: sus problemas, su forma de trabajar, las disputas internas, las relaciones entre los encargados de campañas rivales, su relación con la prensa, etc. Estos nuevos protagonistas de la política no tienen casi ningún compromiso ideológico o partidario. De hecho, el nudo de la película se produce a partir de que uno de ellos (Ryan Gosling) es tentado a trabajar para el candidato rival. Se advierten el juego sucio, las trampas y las traiciones, pero sobre todo, se aprecia que para los encargados de las campañas lo más importante, incluso más que el triunfo electoral, es su propia reputación como consultores. Estos nuevos personajes tienen una vinculación estratégica con la prensa y el diseño comunicacional, pero también un tremendo poder en las decisiones políticas que toman los candidatos, como por ejemplo la elección de quien postulará a vicepresidente.

Este punto en particular es muy gráfico en *El juego del cambio* (Roach; 2012). Si bien es una película producida para la cadena HBO de televisión, vale la pena mencionarla porque se ve la impactante influencia y un funcionamiento muy profesional y con muchos expertos en el equipo de campaña del candidato John McCain (Ed Harris) en la elección presidencial de 2009, cuando se selecciona a Sarah

Palin (Julianne Moore) para la candidatura a la vicepresidencia. También se ven las estrategias diferenciadas para provocar una mejor impresión de la nueva candidata tanto en las bases de su partido como en la opinión pública americana en general<sup>4</sup>.



Foto 2. *Los idus de marzo*

### **La calidad de la información y los efectos de las campañas**

Más allá de las características de las campañas electorales a lo largo del tiempo, hay una discusión relevante sobre la calidad de los mensajes que llevan a la ciudadanía. En realidad, esa discusión excede a las campañas y se cierne sobre los medios de comunicación en general: el efecto que los medios masivos producen sobre la sociedad, ¿es nocivo o saludable para la democracia? A grandes rasgos, el debate es si los medios contribuyen o no a formar ciudadanos que piensan y razonan y pueden por lo tanto participar conscientemente de la vida democrática.

Hay básicamente tres teorías sobre los efectos que las campañas electorales mediáticas modernas producen en las democracias. En primer lugar, la teoría de los

<sup>4</sup> De manera irónica, Shea y Burton (2001) sostienen que, en la realidad, las campañas no están centradas en los candidatos sino en los consultores, porque toda la estructura de estrategias y tácticas está armada por ellos (la recaudación de fondos, los *spots*, el correo electrónico directo, etc.).



efectos mínimos establece que en las campañas electorales los medios solo refuerzan identidades preexistentes, dado que tanto la exposición como la atención de los votantes a la información de campaña son selectivas. Así, las campañas solo reactivan las predisposiciones políticas y las identidades partidarias de los individuos. Esta teoría parece adecuarse más a los países europeos, en los que hay tradiciones ideológicas y partidarias más fuertes y arraigadas que en Estados Unidos. En la película *Abril* (Moretti; 1998), una especie de autobiografía de los tiempos en los que nace su primer hijo, el director italiano (y también protagonista del film) Nanni Moretti, simpatizante de la izquierda, se desespera al ver un programa de televisión en la campaña de 1994 en el que Silvio Berlusconi domina la situación y en una famosa escena le grita a la pantalla: «¡D'Alema, di algo de izquierda!»

En segundo lugar, la teoría de la movilización sigue la idea kantiana de una relación positiva entre la publicidad y el ejercicio de la razón pública. Sugiere que los medios de comunicación de masas modernos tienen un impacto positivo sobre el público, puesto que sostienen y promueven la participación democrática, proveen grandes cantidades de información útil y generan un electorado más informado y más comprometido que nunca antes con los asuntos públicos (Norris *et al.* 1999; Norris 2001; Corner y Pels 2003). Para esta visión, la función primaria de las campañas es no solo legitimar el proceso democrático contribuyendo a la ritualización de las elecciones, sino, en términos operativos, disseminar información de manera directa, a través de los avisos de campaña, o bien de manera indirecta a través de la cobertura de los medios (Holbrook 1996).

Las campañas influyen entonces porque dan información sobre los planes de gobierno y sobre los candidatos, es decir, tienen una función «cognitiva». Varios trabajos insisten en que en las campañas presidenciales circula una gran cantidad de información, las personas saben más de las propuestas de las diferentes opciones políticas al final que al inicio de las campañas y estas ofrecen a los votantes la oportunidad de aprender y de contrastar sus propios conocimientos con otras fuentes (Ansolabehere e Iyengar 1995; Just *et al.* 1996; Scammell 1999; Schmitt-Beck y Farrell 2002; Simon 2002; Cho 2008).

Para el caso de Estados Unidos, muchas veces se argumenta que esta información está demasiado sesgada hacia las características personales y la vida privada de los candidatos. Por ejemplo, en *Mi querido presidente* (Reiner; 1995), la información mediática es positiva desde el momento en que un presidente viudo (Michael Douglas) desafía los prejuicios y las supuestas conveniencias políticas esgrimidas por sus asesores al poner en la luz pública su historia de amor romántico con una *lobbista* profesional (Annette Bening). En la ya mencionada *Colores primarios*, toda la trama de la película gira sobre la idoneidad moral de los candidatos, pero con una mirada negativa sobre todo hacia la manipulación de esa información. En *El candidato* la campaña es también muy personalizada, y aunque también hay diferencias políticas claras entre los candidatos, la apariencia y la

trayectoria personal resultan determinantes, como también ocurre en *Taxi driver* (Scorsese; 1976), cuando una colaboradora (Cybill Shepherd) en la campaña de un precandidato a presidente le dice al taxista (Robert De Niro): «Primero está el hombre, después las políticas». Y esta centralidad en la persona, a diferencia de otros países, es una característica tradicional de la política estadounidense: en *El estado de la Unión* se advierte la temprana relevancia de las cualidades personales de los candidatos: la esposa del protagonista (Katherine Hepburn) desencadena el final al no poder tolerar más el simulacro de una ordenada vida familiar.

Finalmente, la teoría de la enfermedad o de la *videomalaise* sostiene que los valores dominantes y los sesgos estructurales de los medios son responsables del declive de la esfera pública. Dado que solo les interesa quién va a ganar, los medios producen coberturas de campaña que enfatizan los escándalos y una visión cínica de la política, con elementos melodramáticos que la convierten en un ritual lleno de clichés, a expensas de información detallada y de un debate informado y serio sobre política (Habermas 2004; Nimmo y Combs 1990; Ansolabehere e Iyengar 1995).

Esta visión negativa es la que parece predominar en el cine. Los personajes ligados al periodismo y a la propiedad de los medios son más bien negativos; la cobertura de las campañas centrándose más en sus estrategias que en las propuestas y las políticas son retratadas con desaprobación; y la lógica habitual del tratamiento de las campañas por parte de los medios es denunciada como nociva para las características más democráticamente profundas de los sistemas representativos. Se pueden mencionar tres claros ejemplos de ello.

En *Bulworth* (Beatty; 1998), un senador demócrata (Warren Beatty) va por la reelección en 1996. En plena campaña y económicamente en bancarrota, sufre una profunda depresión que lo lleva a contratar sicarios para que lo maten. De pronto, sumergido en esa desesperación y para sorpresa de todos (asesores, periodistas y simpatizantes), tiene un colapso intelectual y empieza a decir las verdades ocultas detrás de las campañas. Así, descoloca a todos al romper la lógica tradicional de las campañas y de los medios, diciendo la cruda verdad sin ningún tipo de filtro, tanto en reuniones de recaudación de fondos y en entrevistas con posibles aportantes a su campaña, como en un debate televisivo y en una entrevista también en televisión. Las consecuencias son, por supuesto, positivas.

*Ciudadano Bob Roberts* (Robbins; 1992) muestra, en tono de parodia y denuncia, el seguimiento por parte de los medios de una campaña a senador en Estados Unidos en 1990 que no se distingue del espectáculo de un cantante folk —que es a la vez un inescrupuloso *yuppie*—. Aquí, el protagonista (Tim Robbins) apela exclusivamente a movilizar emociones (nacionalismo, racismo, sexismo, xenofobia) en sus potenciales votantes.

El tercer caso proviene del cine español. En *El disputado voto del señor Cayo* (Giménez Rico; 1986), un candidato a diputado del PSOE (Juan Luis Galiardo)

en las primeras elecciones de la actual democracia española tiene un equipo provincial muy reducido y poco profesional que se concentra más en las recorridas por el territorio y la publicidad gráfica que en los medios masivos. Al visitar un pueblito perdido en la montaña en el que quedan solo dos habitantes, la charla con el viejo Cayo (Francisco Rabal) muestra muchas de las cosas que la modernidad mediática desterró de la política y del proselitismo: la charla personal, la comprensión del otro, la escucha y los valores auténticamente humanos.

Desde este punto de vista, la tendencia en las campañas actuales –con una orientación excesiva al *spin control* y a proveer *photo-opportunities*– y en la televisión –que privilegia la imagen sobre el argumento y la sustancia, el uso de *sound-bites* y oraciones de nueve palabras– reduce el contenido intelectual de lo que se presenta a los votantes y hace desaparecer la elaboración de argumentos políticos, minando así el proceso democrático (Kavanagh 1995). En efecto, los medios se fascinan con las predicciones de las encuestas (las famosas *horse races*), en lugar de transmitir noticias más sustantivas. Por otro lado, durante las campañas electorales actuales se recurre muy comúnmente a la fabricación artificial de pseudoacontecimientos, es decir, a generar un «espectáculo» político con acontecimientos prefabricados y preparados para ejercer efecto a través de los medios. Desde el humor, *En campaña todo vale* (Roach; 2012) es una descarnada sátira de las campañas electorales actuales en Estados Unidos que muestra el supuesto caso de un candidato (Will Ferrell) para la cámara de representantes. Es una brutal pero muy graciosa burla de los poderes fácticos que financian las campañas, la poca capacidad de los candidatos, el papel excesivamente protagonista de los jefes de campaña y los asesores de imagen, los debates con poco contenido e información sustantiva y todos los clichés de las campañas.

A pesar de esta visión preponderante, no debe olvidarse que algunos aspectos de las campañas modernas no son desdeñables desde el punto de vista democrático: las encuestas dan más información a las elites y a las personas sobre las opiniones de los otros, se pueden segmentar los mensajes dando información que resulte de interés a diferentes públicos y, además, la televisión permite a los líderes llevar su mensaje más directamente y a los votantes ver la cara a sus futuros representantes. Pero fundamentalmente, la cobertura continua de las campañas da más información y oportunidades a los votantes de hacer juicios informados (Kavanagh 1995).

## **El declive de los partidos**

Los cambios más recientes en el formato de las campañas electorales son producto también de las alteraciones que en los últimos treinta años han afectado la vida social y política en Occidente: las mutaciones tecnológicas y las transformaciones en los partidos políticos cambiaron tanto los incentivos y las estrategias de candi-

datos y votantes en el momento de la elección como las posibilidades de control democrático de los representados hacia los representantes.

Anteriormente a los años 1960, los candidatos no tenían más alternativa que usar la organización de los partidos para acceder a los puestos de gobierno. No existía la tecnología mediante la cual un individuo, más allá de su reputación y sus cualidades personales, pudiera organizar una campaña personal. El caso de la campaña a gobernador en 1916 del protagonista de *El ciudadano Kane* (Welles; 1941), un excéntrico millonario, dueño de un diario y *bon vivant* (Orson Wells), es una excepción. La regla era más bien la dependencia de los líderes del partido y de la política tradicional. Frente a esto, las presiones, recomendaciones y acuerdos necesarios para triunfar en la campaña terminan sofocando al candidato de *El estado de la Unión*, que finalmente renuncia a su candidatura denunciando la metodología de la política, que le impedía expresar con sinceridad sus ideas de libertad y solidaridad. A diferencia de ese caso, el protagonista de *El político*, un campesino de buenas y honestas intenciones (Broderick Crawford<sup>5</sup>), no renuncia sino que llega a ser gobernador aceptando los compromisos necesarios para financiar sus campañas y las limitaciones de acción que esos compromisos generan luego en el poder, convirtiéndose en un gobernante tramposo y autoritario. En otras palabras, estas películas muestran que el dinero, la tecnología y las comunicaciones no podían reemplazar al partido, ya que el partido monopolizaba los recursos de capital, trabajo e información necesarios para una campaña (Aldrich 1995).

En nuestros días, las campañas se centran más en los candidatos que en los partidos, son los propios candidatos los que delinean su propia coalición electoral y son menos dependientes de la dirección del partido. Los candidatos y sus organizaciones personales lanzan sus candidaturas y consiguen el financiamiento para la campaña a través de distintos tipos de actividades, incluidas las cenas de recaudación de fondos, como aquella en la que un psicópata asesino (John Malkovich) pretende matar a un presidente en campaña por su reelección en *En la línea de fuego* (Petersen; 1993)<sup>6</sup>.

La declinación de los partidos fuertemente organizados está íntimamente relacionada a la erosión de las identidades partidarias e ideológicas, sobre todo en los centros urbanos. Los indicadores tradicionales de la preferencia partidaria eran antes las características sociodemográficas y los clivajes socioculturales, en los que confiaba el candidato perdedor de *El último hurra*. Pero a medida que nuevos conflictos y valores también se volvieron influyentes, con el debilitamiento de los

---

5 Sean Penn hace este papel en el *remake* de 2006: *Todos los hombres del rey* (Zaillian; 2006).

6 Ese proceso ocurrió primero en Estados Unidos por la existencia de las elecciones primarias y las encuestas de opinión como instrumento decisivo de orientación estratégica de las decisiones y de la comunicación del partido con el público, rol previamente llevado a cabo por los militantes del partido, que lo mantenían actualizado en cuanto a las preferencias del electorado (Fabbrini 2009).

lazos partidarios y el retraimiento del voto cautivo, las campañas posmodernas se volvieron más importantes y con ellas un tipo de decisión electoral basado en las propuestas, en el castigo al gobierno de turno o en el carácter de los candidatos. El desalineamiento<sup>7</sup> no implica el rechazo sino la indiferencia hacia los partidos, sobre todo, pero no solamente, en cerca de un tercio del total de los votantes de Estados Unidos, los famosos «votantes flotantes» de la política norteamericana. Si hay política centrada en los candidatos, la información de campaña está entonces orientada hacia la performance de los presidentes en ejercicio (o hacia la expectativa de los aspirantes a la presidencia) y/o hacia la resolución de problemas de corto plazo, sobre todo de índole económica. El paroxismo del votante flotante (no definido previamente) aparece en la película *El último voto* (Stern; 2008): la elección presidencial empata y se dirime por el voto de una sola persona, un hombre común (Kevin Costner) a quien la máquina de votar le reportó error en su voto y debe votar de nuevo para desempatar la elección, por lo que los candidatos deben convencerlo solo a él, llegando a dirimir la cuestión en un debate televisado a nivel nacional que en realidad tiene un único destinatario.

Desde el punto de vista de los partidos políticos, esta situación es un círculo vicioso que consiste en la caída del alineamiento y la afiliación partidaria en casi todos los países, lo que los lleva a tratar de compensar la falta de apoyo e identificación del electorado con estrategias de medios profesionales, lo que a su vez contribuye al debilitamiento de la base propia de votantes en la medida en que los medios técnicos suplantán la anterior organización intensiva en trabajo militante de la campaña (Plasser y Plasser 2002).

## Las particularidades de América Latina

En la historia de la región, la presencia de regímenes autoritarios, las tradiciones corporativas de intermediación de intereses y las prácticas populistas han dificultado el fortalecimiento de los partidos políticos, los cuales, por esa razón, han sido más coaliciones de grupos e intereses particulares que proyectos políticos de un modelo de sociedad (Paramio 1999).

Tener en cuenta estos elementos resulta fundamental para pensar con detenimiento acerca de la representación política y sus modalidades de campaña en la región. A estas dificultades históricas se agregaron espasmódicos redimensionamientos de las funciones estatales, la complejidad de los problemas sociales, el

---

7 El politólogo estadounidense Martin Wattemberg (1994) utiliza el concepto de desalineamiento (*dealignment*) para ilustrar el alejamiento de la gente de los partidos políticos. Este concepto fue introducido por Ronald Inglehart y Avram Hochstein (1972), variando el ya conocido de realineamiento (*realignment*), que suponía movimientos de gente y de votos de un partido a otro.

aumento de la diversificación social y la consecuente fragmentación de los actores sociales (Suárez 1998; Tokman y O'Donnell 1999). Y es en ese contexto de crisis que los partidos políticos de América Latina han visto la declinación de su aparato, su base social y su militancia a favor de quienes ocupan cargos públicos electivos y de profesionales, técnicos y expertos.

Paralelamente, en las últimas décadas la política latinoamericana se modernizó, y esto trajo cierta «norteamericanización»: se consolidó la democracia, los partidos se convirtieron en instrumentos atrapados, los grupos especializados ligados a intereses comerciales reemplazaron a las redes interpersonales ligadas a los partidos y, fundamentalmente, los medios se volvieron un poder autónomo y la televisión personalizó la política (Mancini 1995; Waisbord 1996; Plasser y Plasser 2002). Sin embargo, el uso de novedades tecnológicas y de *marketing* no supone per se una modernización integral de las campañas: varios países latinoamericanos las incorporan, pero sus campañas no son más profesionales en términos del uso de las estructuras territoriales a nivel local y, sobre todo, en cuanto a su organización (Espíndola 2002).

En efecto, si bien es cierto que en América Latina hay un creciente proceso de profesionalización de las campañas, de volatilidad de la opinión pública, de personalización de la política y de contratación de consultores estadounidenses<sup>8</sup>, ello se combina con un estilo más tradicional basado en las costumbres partidarias. En efecto, la interacción cara a cara sigue teniendo vigencia, sobre todo a nivel local y barrial; las decisiones finales en las campañas no tienen fundamentos exclusivamente tecnocráticos, sino que la instancia político-partidaria sigue teniendo un papel; los militantes mantienen cierto peso; la construcción estética y personalizada de los contenidos de campaña –incluso aquella destinada a elaborar un acontecimiento para la televisión, como la inclusión de *shows* musicales y sistemas de iluminación y audio– no los exime de su orientación político-ideológica (Lorenc Valcarce 1998; Adrogué y Armesto 2001; Levitsky 2005; Crespo *et al.* 2008).

Estos desfases se muestran con gran verosimilitud en la película *No* (Larraín; 2012), que muestra las típicas tensiones de las campañas en la década de 1980 en la región: problemas políticos poco modernos (como las dificultades de la transición a la democracia) combinados con medios tecnológicos y técnicas publicitarias modernas. El film reproduce la elaboración de la campaña de los partidos políticos agrupados en la opción No para el plebiscito chileno de 1988. Las tensiones surgen entre el jefe de una agencia de publicidad (Alfredo Castro) que trabaja para la opción Sí y su empleado (Gael García Bernal) que trabaja para el

---

8 Plasser y Plasser (2002) sostienen que 57% de los consultores norteamericanos ha trabajado en otros países, la mayoría de ellos en América Latina, región del mundo que más cantidad de técnicas norteamericanas de campaña ha adoptado. Según los consultores mismos, Argentina es el país de la región en el que más peso tienen frente a los dirigentes políticos (ver también: Martínez Rodríguez y Méndez Lago 2003; Crespo *et al.* 2008).

No. Pero sobre todo, se recrean las tensiones entre el protagonista y los miembros de los partidos que forman parte del conglomerado por el NO, que quieren una campaña de fuerte denuncia de las atrocidades cometidas por el régimen de Pinochet en el pasado, mientras que el joven publicista insiste con el lenguaje de la publicidad televisiva y la necesidad optimista de prometer un futuro mejor, espíritu fundamental de toda campaña electoral.



Foto 3. *No*

### **A modo de cierre**

La industria cinematográfica ha tratado temas políticos en innumerables ocasiones y ha tomado posiciones políticas muy diversas a lo largo de las décadas. En contraste, son muy pocas las películas que tocan el tema de las campañas electorales, ya sea de manera abierta o tangencial; y en general comparten un diagnóstico negativo sobre el tema. A pesar de que las campañas son momentos importantísimos para las democracias y cumplen funciones positivas para la salud del régimen, el cine ha puesto el acento más en sus defectos que en sus virtudes. En nuestra interpretación, ello se ha debido a que las campañas electorales, al ser tan visibles para la totalidad de la ciudadanía y por depender de la tecnología disponible para la transmisión de los mensajes políticos, son muy sensibles a los

cambios que se producen en la política –sea a causa de las innovaciones tecnológicas, los cambios en la estructura económico-social de los países, los cambios en las ideologías o ideas imperantes o el declive de los partidos políticos–. La rapidez de esos cambios y la consecuente profesionalización de las campañas, si bien no alteran las principales funciones que cumplen las campañas electorales en los regímenes democráticos, sí hacen que se lleven adelante de una manera más estratégica y profesional, y por lo tanto más regida por el cálculo y la instrumentalidad para ocupar los cargos gubernamentales que por el espíritu del debate democrático de encontrar soluciones y resultados alternativos para los problemas comunes del *demos*. Pero en cualquier caso, ello evidencia un problema serio de la política, no del cine.

## Bibliografía

- ADROGUÉ, Gerardo y Melchor ARMESTO  
 2001 «Aún con vida. Los partidos políticos argentinos en la década del noventa». En: *Desarrollo Económico*, vol. 40, N° 160, pp. 619-652.
- ALDRICH, John H.  
 1995 *Why Parties? The Origin and Transformation of Political Parties in America*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- ANSOLABEHERE, Stephen y Shanto IYENGAR  
 1995 *Going Negative. How Political Advertisements Shrink and Polarize the Electorate*. Nueva York: The Free Press.
- CEASER, James W.  
 1990 «Political Parties. Declining, Stabilizing, or Resurging?». En: KING, A. (ed.). *The New American Political System*. Washington: American Enterprise Institute, pp. 78-124.
- CHO, Jaeho  
 2008 «Political Ads and Citizen Communication». En: *Communication Research*, vol. 35, N° 4, pp. 423-451.
- CORNER, John y Dich PELS  
 2003 «Introduction: The Re-styling of Politics». En: CORNER, John y Dich PELS (eds.). *Media and the Restyling of Politics*. Londres: Sage, pp. 1-19.
- CRESPO, Ismael; Antonio GARRIDO y Mario RIORDA  
 2008 *La conquista del poder. Elecciones y campañas presidenciales en América Latina*. Buenos Aires: La Crujía.



- D'ADAMO, Orlando; Virginia GARCÍA BEAUDOUX y Gabriel SLAVINSKY  
 2005 *Comunicación política y campañas electorales. Estrategias en elecciones presidenciales*. Barcelona: Gedisa.
- ESPÍNDOLA, Roberto  
 2002 «Political Parties and Democratization in the Southern Cone of Latin America». En: *Democratization*, vol. 9, N° 3, pp. 109-130.
- FABBRINI, Sergio  
 2009 *El ascenso del príncipe democrático. Quién gobierna y cómo se gobiernan las democracias*. Buenos Aires: FCE.
- FARRELL, David  
 1996 «Campaign Strategies and Tactics». En: LEDUC, Lawrence; Richard G. NIEMI y Pippa NORRIS (eds.). *Comparing Democracies. Elections and Voting in Global Perspective*. Thousand Oaks: Sage, pp. 160-183.
- GERSTLÉ, Jacques  
 2005 *La comunicación política*. Santiago de Chile: LOM.
- GRABER, Doris  
 1976 «Press and TV as Opinion Resources in Presidential Campaigns». En: *Public Opinion Quarterly*, vol. 40, N° 3, pp. 285-303.
- HABERMAS, Jürgen  
 2004 [1962] *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HOLBROOK, Thomas M.  
 1996 *Do Campaigns Matter?* Thousand Oaks: Sage.
- INGLEHART, Ronald y Avram HOCHSTEIN  
 1972 «Alignment and Dealignment of the Electorate in France and the United States». En: *Comparative Political Studies*, vol. 5, N° 3, pp. 343-372.
- JUST, Marion R.; Ann N. CRIGLER; Dean E. ALGEER; Timothy E. COOK y Montague KERN  
 1996 *Crosstalk. Citizens, Candidates and the Media in a Presidential Campaign*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KAVANAGH, Dennis  
 1995 *Election Campaigning. The New Marketing of Politics*. Oxford: Blackwell.
- LEVITSKY, Steven  
 2005 [2003] *La transformación del justicialismo. Del partido sindical al partido clientelista, 1983-1999*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LORENC VALCARCE, Federico  
 1998 *La crisis de la política en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Octubre / Ediciones de la Flor.

MANCINI, Paolo

1995 «Americanización y modernización. Breve historia de la campaña electoral». En: MUÑOZ-ALONSO, Alejandro y Juan Ignacio ROSPIR (dirs.). *Comunicación política*. Madrid: Universitas, pp. 141-168.

MANCINI, Paolo y David L. SWANSON

1996 «Politics, Media, and Modern Democracy: Introduction». En: SWANSON, David L. y Paolo MANCINI (eds.). *Politics, Media, and Modern Democracy*. Westport: Praeger, pp. 1-26.

MANIN, Bernard

1998 *Los principios del gobierno representativo*. Madrid: Alianza.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Antonia y Mónica MÉNDEZ LAGO

2003 «Las campañas de los partidos». En: CRESPO, Ismael (ed.). *Partidos, medios de comunicación y electores. Los efectos de la campaña electoral de 2000 en España*. Buenos Aires: Planeta, pp. 73-117.

NIMMO, Dan y James E. COMBS

1990 *Mediated Political Realities*. Nueva York: Longman.

NORRIS, Pippa

2002 «Campaign Communications». En: LEDUC, Lawrence; Richard G. NIEMI y Pippa NORRIS (eds.). *Comparing Democracies 2. New Challenges in the Study of Elections and Voting*. Londres: Sage, pp. 127-147.

2001 «¿Un círculo virtuoso? El impacto de las comunicaciones políticas en las democracias postindustriales». En: *Revista Española de Ciencia Política*, Nº 4, pp. 7-33.

NORRIS, Pippa; John CURTICE; David SANDERS; Margaret SCAMELL y Holli A. SEMETKO

1999 *On Message. Communicating the Campaign*. Londres: Sage.

PARAMIO, Ludolfo

1999 «La democracia tras las reformas económicas en América Latina». Documento de Trabajo 9903. Madrid: Instituto de Estudios Sociales Avanzados-CSIC.

PLASSER, Fritz y Gunda PLASSER

2002 *La campaña global. Los nuevos gurús del marketing político en acción*. Buenos Aires: KAS Temas.

RANNEY, Autin

1990 «Broadcasting, Narrowcasting, and Politics». En: KING, Anthony (ed.). *The New American Political System*, 2ª ed. Washington: The AEI Press, pp. 213-248.

ROSPIR, Juan Ignacio

2003 «Introducción a la comunicación política». En: BERROCAL, Salomé (coord.). *Comunicación política en televisión y nuevos medios*. Barcelona: Ariel, pp. 21-54.

SCAMMELL, Margaret

1999 «Political Marketing: Lessons for Political Science». En: *Political Studies*, vol. 47, pp. 718-739.

SCHMITT-BECK, Rüdiger y David M. FARRELL

2002 «Do Political Campaigns matter? Yes, but it depends». En: FARRELL, David M. y Rüdiger SCHMITT-BECK (eds.). *Do Political Campaigns Matter? Campaign Effects in Elections and Referendums*. Londres: Routledge, pp. 183-193.

SEMETKO, Holli A.

1996 «The Media». En: LEDUC, Lawrence; Richard G. NIEMI y Pippa NORRIS (eds.). *Comparing Democracies. Elections and Voting in Global Perspective*. Thousand Oaks: Sage, pp. 254-279.

SHEA, Daniel M. y Michael John BURTON

2001 *Campaign Craft. The Strategies, Tactics, and Art of Political Campaign Management*. Westport: Praeger.

SIMON, Adam F.

2002 *The Winning Message. Candidate Behavior, Campaign Discourse, and Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.

SUÁREZ, Eduardo

1998 «Impactos de la videopolítica en los partidos políticos». En: *Debates*, N° 17, pp. 25-52.

TOKMAN, Víctor E. y Guillermo O'DONNELL (comps.)

1999 *Pobreza y desigualdad en América latina. Temas y nuevos desafíos*. Buenos Aires: Paidós.

WAISBORD, Silivo

1996 «Secular Politics: The Modernization of Argentina Electioneering». En: SWANSON, David L. y Paolo MANCINI (eds.). *Politics, Media, and Modern Democracy*, Westport: Praeger, pp. 190-226.

WATTEMBERG, Martin P.

1994 *The Decline of American Political Parties, 1952-1992*. Cambridge: Harvard University Press.

1991 *The Rise of Candidate-Centered Politics. Presidential Elections of the 1980s*. Cambridge: Harvard University Press.

## Partidos políticos y selección de candidatos: una visita cinematográfica

Miguel De Luca

Entre las funciones que desempeñan los partidos políticos en las democracias representativas, la selección de candidatos a cargos públicos es considerada como una de las más relevantes. Algunos especialistas (Sartori 1976; Schlesinger 1991) la juzgan incluso como esencial o definitoria de las organizaciones partidarias. En un estudio clásico sobre la política estadounidense se afirma categóricamente: «[...] las nominaciones se han convertido en la característica distintiva de los partidos políticos modernos; si un partido no puede nominar, deja de ser partido» (Schattschneider 1942: 64). Sin embargo, hasta hace unos años se sabía poco sobre el tema, principalmente por las dificultades para acceder a las fuentes de datos, la generalizada práctica de procedimientos informales para confeccionar las listas de postulantes, las decisiones «a puertas cerradas» y la escasa predisposición de las organizaciones partidarias a ventilar sus asuntos internos. De hecho, uno de los pioneros y escasos estudios comparados relativos al proceso de selección de candidatos lo denominaba «el jardín secreto de la política» (Gallagher y Marsh 1988).

En los últimos años el conocimiento en esta área del saber politológico ha progresado considerablemente (Freidenberg y Alcántara Sáez 2009; Hazan y Rahat 2010; Siavelis y Morgenstern 2008), pero todavía permanecen inexploradas varias dimensiones relevantes de la agenda de investigación.

Este artículo tiene como objetivo contribuir a la reflexión y el debate sobre este tema. Para ello, propone una visita cinematográfica al mundo de las organizaciones partidarias y a los métodos que adoptan para seleccionar a sus candidatos a puestos de gobierno. La revisión comprende cuatro películas filmadas entre fines de los años 1930 y mediados de la década de 1960: *El señor Smith va a Washington*, de Frank Capra (1939); *El último hurra*, dirigida por John Ford (1958); *El candidato*, de Fernando Ayala (1959); y *El mejor hombre* (1964), rodada por Franklin J. Schaffner. Estos filmes, claro está, abordan una amplia variedad de cuestiones propias del campo político, tales como la lucha por el poder, el liderazgo, el funcionamiento de las instituciones democráticas, los valores en pugna, la cooperación y el conflicto, entre otras; pero en este texto el foco de interés se posará únicamente en la función de selección de candidatos de los partidos.

El texto examina a las películas desde una perspectiva politológica, prescindiendo de consideraciones artísticas o propias de la industria del entretenimiento, y tiene como destinatarios principales a estudiantes de ciencia política y a

interesados en el abordaje de la actividad y los fenómenos políticos por el cine. Puede también resultar útil para los profesores como fuente de ejemplos o como material para actividades de ejercitación o trabajos prácticos.

Una selección de cuatro películas rodadas hace más de cincuenta años, en blanco y negro y con una duración promedio que supera los 110 minutos, seguramente no provocará la súbita atención de todo tipo de público. Conviene, pues, adicionar al tema anticipado algunos otros motivos de interés para revisar estos filmes, como que entre sus directores se encuentran dos de los grandes maestros del séptimo arte (Frank Capra y John Ford), que en dos guiones han intervenido destacados escritores involucrados en la política de su tiempo (Gore Vidal [*El mejor hombre*] y David Viñas [*El candidato*]) y que los elencos reúnen a notables intérpretes (Henry Fonda [*El mejor hombre*], James Stewart, Claude Rains, Jean Arthur [*El señor Smith va a Washington*], Spencer Tracy, Lee Tracy [*El último hurra*], Alfredo Alcón, Iris Marga y Olga Zubarry [*El candidato*], entre otros).

Tras esta introducción, el ensayo presenta una breve revisión general sobre esta crucial función de las organizaciones partidarias y los conceptos básicos empleados para analizarla; luego reseña cada una de las películas mencionadas; y finaliza con un comentario en clave comparada.

## Partidos políticos y selección de candidatos

La selección de candidatos es «el proceso predominantemente **extralegal** por el cual un partido político decide cuál o cuáles de las personas legalmente elegibles para un cargo electivo será designada en la lista, y en las comunicaciones proselitistas, como el candidato o lista de candidatos recomendados y apoyados por el partido» (Ranney 1981: 75). Este proceso supone la existencia de alguien facultado para escoger, cuyo número puede variar desde una sola persona hasta la totalidad del electorado de un país. En efecto, la decisión sobre la o las candidaturas puede recaer en el líder del partido, en un grupo informal de dirigentes o en una comisión ad hoc; en un órgano colegiado designado –tal como una junta ejecutiva– o elegido, como es el caso de una convención o congreso partidario; o bien en una elección primaria reservada exclusivamente a los miembros de la organización, abierta a estos y a los no afiliados a otros partidos o convocada para la participación de todo el electorado. Por otra parte, los partidos pueden ser nada, poco o muy estrictos para admitir postulantes como propios (Hazan y Rahat 2010): todo aquel habilitado para votar, solo los afiliados a la organización o bien exclusivamente miembros con cierta antigüedad, son algunos ejemplos de un continuo de condiciones más o menos incluyentes para acceder a una candidatura. A su vez, los partidos también pueden recurrir a métodos centralizados o descentralizados de nominación, según una decisión tomada exclusivamente por

líderes políticos, órganos colegiados o votantes en el nivel nacional o por cualquiera de estos, pero en algún nivel subnacional (como una provincia, municipio o distrito electoral) y sin que autoridades nacionales de la organización puedan rechazar o vetar tales candidaturas. Además de la descentralización territorial, puede darse una descentralización funcional cuando ciertos grupos del partido, como sindicatos, mujeres o minorías de distinto tipo, poseen algunos «puestos reservados» que les aseguran una cantidad mínima o una cuota de lugares en la lista (Hazan y Rahat 2010). Por fin, la confección de las candidaturas puede resolverse mediante votación, designación o algún método mixto.

En la práctica, los procedimientos de selección partidaria admiten múltiples combinaciones: puede tratarse de decisiones tomadas por la cúpula de la organización (o por convenciones o vía primarias), en forma territorialmente centralizada (o descentralizada), con (o sin) puestos reservados para grupos funcionales; y, si las candidaturas son resueltas por el liderazgo (o por un congreso) partidario, pueden considerar (o no), en forma plena o parcial, una votación por los afiliados. Incluso en un mismo partido pueden acumularse e interactuar dos o más modelos con lógicas diferentes.

Sobre la configuración del método de nominación pueden incidir factores tales como la arquitectura constitucional del país (parlamentaria, presidencial o semipresidencial y, también, federal o unitaria), el sistema electoral, el tipo de cargo en juego (ejecutivo o legislativo), la posición institucional del partido (gobierno u oposición), la naturaleza de la organización partidaria (tamaño, orientación ideológica, grado de institucionalización), la estructura de la competencia partidaria (concentrada o fragmentada) y las características político-electorales del distrito en pugna (bastión, hostil o de resultado abierto) (De Luca *et al.* 2002; Gallagher y Marsh 1988; Siavelis y Morgenstern 2008).

En las democracias, la selección de candidatos reviste una serie de características comunes: 1) suele ser considerada una cuestión estrictamente partidaria y, por ende, no está regulada por la legislación; 2) alcanza un alto grado de informalidad incluso cuando la ley o los estatutos de la organización estipulan detalladamente un mecanismo de nominación; 3) representa el punto más alto de tensión intrapartidaria, sobrepasando a la discusión sobre propuestas electorales o políticas de gobierno; 4) finalmente, en las últimas décadas, la convocatoria a primarias es la respuesta cada vez más común que los partidos políticos ensayan frente a las demandas crecientes de transparencia y democratización, o a la necesidad de movilizar a la base de votantes, promover candidatos o forjar coaliciones electorales.

¿Por qué examinar los procesos de selección de candidatos? Los especialistas coinciden en dos motivos fundamentales. Primero, porque proporcionan excelente información sobre cómo operan los partidos por dentro y dónde reside el poder en la organización (Duverger 1951; Hazan y Rahat 2010; Ranney 1981; Schattschneider 1942). Segundo, porque las peculiaridades que asumen estas decisiones partidarias

ejercen una gran influencia sobre las cualidades personales y políticas de los electos y sobre su desempeño en sus puestos (Gallagher y Marsh 1988; Siavelis y Morgenstern 2008). En efecto, los procedimientos de selección revelan la naturaleza del partido: quien los controla domina a la organización, puesto que los nominados responderán, de algún modo, a aquel que los ha escogido. Y también funcionan como filtros al incidir sobre las características demográficas (edad, género, etnia, religión, formación), la experiencia política (tipo, cantidad de años) y la orientación ideológica de los postulantes. Así, las consecuencias de estos procesos se verifican antes, durante y después de la elección.

**«El hombre que ahora vaya al Senado en lugar de Sam Foley no puede hacer preguntas o hablar fuera de orden»<sup>1</sup>**

Estados Unidos, fines de la década de 1930. A dos meses de culminar su mandato, fallece el senador nacional Sam Foley. Como estipula la Constitución, el gobernador Hubert Hopper debe cubrir el cargo vacante en forma temporaria, hasta la próxima elección popular. Así comienza *El señor Smith va a Washington*, siempre presente en cualquier listado de los mejores filmes políticos de todos los tiempos.

El reemplazo de Foley funciona como una magistral clase introductoria sobre actores y métodos en los procesos de selección de candidatos dominados por una dirigencia partidaria y territorialmente descentralizados. En un estado ubicado en el oeste del país y con una imaginaria Jackson City como ciudad capital, las palancas del poder las maneja el temible *Boss* James *Jim* Taylor (Edward Arnold). A él responden, entre otros, el falto de carácter Hopper (Guy Kibbee) y Joseph *Joe* Paine (Claude Rains), el otro senador del estado, experimentado y de buena reputación pública. Para Taylor, la persona adecuada para el puesto disponible es Horace Miller, un hombre del aparato partidario que «sabe seguir órdenes» o, como lo define un colaborador del *Boss*, «un títere nato» que «se desempeñará en el cargo como una foca amaestrada». Pero diferentes comités de ciudadanos movilizadas por la inminente decisión del gobernador rechazan a Miller por sus vínculos con Taylor y proponen a Henry Hill. Desesperado, Hopper nombra sorpresivamente a un tercero: Jefferson Smith (James Stewart), ídolo de miles de jóvenes en el estado, instructor de una organización de niños exploradores y editor de una revista para chicos. Mientras Taylor recrimina al gobernador por no haberle consultado, Payne reconoce que la maniobra puede resultar doblemente provechosa: en Jackson City y sus alrededores el partido saldrá beneficiado por el amplio reconocimiento de la ciudadanía y en Washington un inexperto como

1 «*The man who goes to the Senate now in Sam Foley's place can't ask any questions or talk out of turn*» (traducción propia).

Smith será fácil de controlar. Con Payne confiado en manejar la situación, Taylor ordena lanzar el nombramiento con bombos y platillos, organizar un banquete y declarar un feriado.

Tras estos primeros quince minutos de película, la clase sobre selección de candidatos deja atrás la descripción de los actores y las prácticas usuales en procesos concentrados en la cúpula de la organización partidaria estadual para revelar las consecuencias políticas de estos métodos. La lección puede seguirse a través de dos personajes clave, *Jim Taylor* y *Joe Paine*.

Por medio de Taylor, el filme retrata tamaño, engranajes y objetivos de la máquina partidaria. El *Boss* manda sobre las nominaciones de la organización y pretende igualmente controlar el comportamiento de los que han sido electos con su apoyo. La influencia sobre estos funcionarios públicos facilita la extensión del poderío del partido en diferentes ámbitos políticos y sociales, lo que, a su vez, acrecienta la fuerza del *Boss*. En efecto, Taylor cuenta con ingentes recursos humanos y materiales para promover temas en la agenda pública, para «construir» la opinión ciudadana y para destruir en cada periódico y radio del estado la reputación de quien se atreva a desafiar sus designios. Así es como el *Boss* maneja la carrera política del gobernador Hopper («Te he comprado y regalado tu futuro político, pero puedo arrebatártelo tan rápido que te marearías»), la de tres miembros de la Cámara de Representantes («No se preocupan por ser reelectos... Toman mi consejo y van a llegar incluso más lejos») y la de Payne («Hace veinte años... desde que te saqué de ese insignificante agujero en la pared y agrandé hasta que parecieras un senador»). La importancia del *Boss* trasciende incluso las fronteras del estado: en vista de la próxima convención nacional del partido, Taylor ha desplegado una campaña regional para que Payne integre la fórmula presidencial. Ello, siempre y cuando el senador siga –como desde hace dos décadas– los dictados de Taylor. El comportamiento legislativo y la trayectoria política de Payne descubren, a su vez, la característica esencial de la organización partidaria nacional: un conjunto de maquinarias estaduales unidas tras la conquista de la presidencia.

¿Y qué papel desempeña el protagonista principal, Jefferson Smith? Él señalará el carácter invisible u oculto de los procedimientos de selección de candidatos y descubrirá sus efectos. Cuando parte hacia la capital del país, Smith ignora los pormenores de su designación como senador, el poder del *Boss* Taylor y la relación política y los compromisos entre este y su admirado Payne. En Washington reconocerá paulatinamente los entresijos de la organización partidaria y del Senado tras punzantes lecciones a cargo de periodistas parlamentarios y distintos miembros y colaboradores de la Cámara. La primera se la brinda el pequeño Richard, su guía y asistente en sus pasos iniciales dentro del recinto. Asombrado por el imponente marco de la sesión que está por comenzar, Smith le confiesa al niño que solo piensa sentarse y escuchar. Y Richard le responde: «Es el modo de conseguir la reelección».





Foto 1. *El señor Smith va a Washington*

### «Hay una sola forma de describirlo: era victorioso en la derrota»<sup>2</sup>

*El último hurra* es la adaptación cinematográfica de la novela homónima publicada en 1956 por Edwin O'Connor. De amplia repercusión en su época, la trama de O'Connor guarda varios puntos de coincidencia con los tiempos, la actividad pública y la vida de James Michael Curley (1874-1958), político de ascendencia irlandesa católica y extensa trayectoria en el Partido Demócrata, alcalde de Boston durante cuatro periodos (1914-1918, 1922-1926, 1930-1934, 1946-1950), tres veces miembro de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos (1911-1913, 1913-1914, 1943-1947) y gobernador de Massachusetts entre 1935 y 1937.

Ambientado en la década de 1950, el filme es protagonizado por Frank Skeffington (Spencer Tracy), veterano y carismático político, alcalde de una indeterminada metrópoli en Nueva Inglaterra. Astuto, diestro para ejercer el poder con puño de hierro, pero también respetuoso, cordial y compasivo, Skeffington mantiene siempre presentes sus orígenes humildes y sus esfuerzos en el gobierno municipal están orientados hacia las personas más necesitadas. Su estilo de gestión combina liderazgo fuerte y centralizado, disposición al acuerdo y los compromisos, una acitada maquinaria partidaria, trato directo con los votantes y política de pequeños favores personales para atender a los reclamos cotidianos.

2 «*There's only one way to describe him: That he was victorious in defeat*» (traducción propia).

Con tales métodos, Skeffington ha forjado una extendida y continua sucesión de victorias electorales. Pero sabe que los tiempos están cambiando, que el uso generalizado de la televisión terminará en breve con el proselitismo tradicional y que su retiro político se avecina. Por ello, decide competir por un «último hurra» y, con el triunfo, despedirse de la función pública.

La postulación de Skeffington para un nuevo mandato constituye una situación habitual en los procesos partidarios de selección de candidatos, la del *incumbent*. En el mundo anglosajón el término *incumbent* se aplica tanto a quien ocupa un cargo público electivo, como al que está habilitado y aspira a reelegirse en ese puesto compitiendo en comicios contra uno o varios desafiantes o *challengers*. Tanto para cargos ejecutivos como legislativos y en cualquier tipo de partido, los *incumbents* suelen exhibir un desempeño electoral mucho más competitivo que los retadores, sea en votaciones primarias o en comicios generales. Esta primacía de los *incumbents* está basada en una serie de ventajas resultantes de la conquista o del ejercicio del cargo: experiencia en victorias electorales, «nombre conocido», más oportunidades de aparecer en los medios masivos de comunicación, puestos públicos o nombramientos a disposición, influencia sobre las políticas públicas y posibilidad de adjudicarse el mérito por beneficios o mejoras conseguidas para su electorado, entre otras. Por tal motivo, ante una nueva elección y tras el objetivo de maximizar el apoyo entre los votantes, salvo en casos de indisciplina o de pronóstico negativo, los partidos acostumbran nominar automáticamente o promover en forma abierta a los *incumbents*. En ciertas circunstancias, en general cuando se trata de cargos ejecutivos, los *incumbents* suelen controlar la política intrapartidaria y, por tanto, la nominación consiste sencillamente en una autoselección o se dirime en una votación primaria poco competitiva. La participación de *incumbents* en la contienda electoral también impacta sobre la cantidad y el perfil de los competidores, sea promoviendo la concentración o la dispersión de las fuerzas opositoras, sea ejerciendo un efecto disuasivo sobre potenciales rivales. Los *incumbents* poderosos no solamente se aseguran con facilidad la candidatura por su partido, sino que pueden incluso brindar colaboración material y logística a contendientes de otras organizaciones partidarias para aumentar su margen de triunfo.

En campaña, Frank Skeffington domina con maestría todas y cada una de las ventajas del cargo de alcalde. Diariamente rubrica una infinidad de cartas destinadas a responder pedidos o a devolver saludos, dándoles incluso un toque personal. Atiende en persona a todos los que se encuentran en la extensa fila que se forma frente al despacho ubicado en su propia casa (asegurándose antes de que todo entrevistado se encuentre inscripto en el padrón electoral). Así, por ejemplo, consigue, bajo la amenaza de una inspección municipal, que un encargado de funerales cobre una módica suma por brindar un servicio que excede las posibilidades económicas de los deudos; y le arranca a un poderoso banquero un crédito para

financiar obras y viviendas en una zona pobre de la ciudad, tan solo con deslizar el inminente nombramiento de su alelado hijo como comisionado de incendios y encargado del cuerpo de bomberos.

Desde sus primeras secuencias, el filme muestra a Frank Skeffington, *El Jefe* para sus acólitos, lanzado a la competencia por un quinto mandato. Nada se informa sobre los procedimientos partidarios por los que logró la nominación. Queda en claro que el alcalde es el candidato nato, como también su ventajosa posición de *incumbent* en el juego electoral: ante sus colaboradores más cercanos, el propio Skeffington reconoce que existe un único rival de peso, Frank Collins, pero inmediatamente les comunica que ha acordado su retiro de la liza a cambio de apoyarlo en la próxima competencia por el Senado. Para *El Jefe*, la victoria está fuera de discusión, el resto de los contendientes son *nebbishes*, perdedores.

El modo en que son descriptos los medios y las formas de respaldo de los contendientes funciona como recurso narrativo, pero también expresa las diferencias entre ellos. En el *incumbent*, la presentación directa y compacta remarca las perspectivas electorales favorables. En la oposición, la información proporcionada en forma fragmentaria refleja tanto la voluntad de mantener en secreto su estrategia como la complejidad de coordinar esfuerzos contra un *incumbent*.



Foto 2. *El último hurra*

Los principales referentes de la oposición revelan la dimensión de los recursos y las fuerzas que deben reunirse para desafiar, con cierta expectativa de éxito, a un *incumbent*. Allí están, Amos Force, miembro de la elite de origen inglés y protestante y editor del influyente diario local *Morning News*; Norman Cass, poderoso banquero dispuesto a financiar a toda costa la campaña electoral que termine con

el alcalde; y «Su Eminencia», el cardenal católico Martin Burke, vecino y amigo de la infancia de Skeffington.

Esta coalición de intereses, sin embargo, enfrenta otro problema típico de la pugna contra *incumbents*: el desistimiento de rivales con trayectoria. El contrincante a disposición es Kevin McCluskey, un joven abogado de ascendencia irlandesa y católica y destacada actuación militar en la Segunda Guerra Mundial, pero con nula experiencia política. Y en la evaluación, no sale favorecido. «Para ser honesto, preferiría un pillo encantador antes que un tonto», sentencia el obispo protestante Gardner; «evasivo» y «manipulable», asesta el cardenal católico, para luego preguntarse: «¿Es lo mejor que podemos hacer?»

### «Hagan de mí lo que quieran»

La película argentina *El candidato* está ambientada en Buenos Aires a mediados del siglo XX. Los personajes, las organizaciones partidarias y los acontecimientos que retrata son imaginarios, pero las referencias a la política de la época son abiertas. La migración de la población rural hacia los centros urbanos, las tensiones entre «el interior» y los «porteños», la aprobación del sufragio femenino y la adopción de un sistema electoral mayoritario y por distritos uninominales son algunas de las tantas alusiones directas a los primeros gobiernos peronistas (1946-1955). Además, el ficticio Partido Republicano está inspirado en la Unión Cívica Radical (UCR), por esos años aglutinante del electorado no peronista, mientras que los cánticos de sus adversarios, «¡Bazán!, ¡Bazán!», suenan como los clásicos de «¡Perón!, ¡Perón!»

La trama de *El candidato* es similar a la de *El señor Smith va a Washington*: un cargo político vacante, una designación sorpresiva y una revelación. Son las vísperas de las elecciones para la Cámara de Diputados de la Nación en la metrópoli porteña. En la circunscripción electoral 12, Belgrano, el comité del Partido Republicano se traba en largos debates para escoger un postulante, sin lograr tomar una decisión. Finalmente, una propuesta de un representante de la rama juvenil obtiene buena acogida: el médico Mariano Torres Ahumada (Alberto Candéau). Se trata de un partidario con vasta trayectoria política: inscripto en 1912 en las filas de la organización como joven estudiante, más tarde vocal en el comité de distrito, en 1927 concejal, luego secretario en el comité nacional y, finalmente, diputado nacional en 1935. Tres años después de asumir este cargo, dimite para «no renunciar a su honor» y se aleja de la política activa. Retirado, es alguien «sin enemigos» y con un nombre «intachable».

Sin embargo, Torres Ahumada no está convencido de regresar al ruedo («A la gente no le interesan los resucitados políticos»). Pero la insatisfacción con la vida que lleva, la influencia de su hijo mayor, Ernesto —el representante juvenil que

lanzó su nombre en el comité (Duilio Marzio)—, y los pedidos de una delegación del partido que lo visita en su propia casa, terminan por arrancarle un: «Hagan de mí lo que quieran» (expresión que, en la convención partidaria de 1916, se le adjudica a Hipólito Yrigoyen, líder histórico y presidente por la UCR).

La película retrata una típica nominación descentralizada según un principio territorial. No existen referencias a las autoridades nacionales o distritales de la organización. En un único plano, el filme resume tres visiones distintas sobre el carácter y el alcance de la decisión adoptada —formalmente— por el comité republicano del distrito. Atrás está el postulante, convencido de que ha sido seleccionado por sus antecedentes y reputación. Más cerca, la delegación partidaria, que reconoce a Mariano Torres Ahumada como un candidato de conciliación. Y en el frente, la cámara toma a su ambicioso hijo Ernesto y a Giménez (Guillermo Battaglia), el líder de la circunscripción, estrechándose las manos.

La representación del proceso de nominación permite reconocer los núcleos de poder dentro del partido y sus expectativas. En las sombras, el jefe del distrito ha controlado la decisión del comité («Lo arreglo yo con tres o cuatro amigos»). Él juzga negativamente la renuncia de Torres Ahumada en 1938 («Un desastre para el partido»), pero ha promovido al veterano médico porque espera que, tras el triunfo, presente en la cámara ciertos proyectos de su interés. Así lo cree por un compromiso forjado, a puertas cerradas, con Ernesto.

Con Giménez, la película se introduce asimismo en las estrategias y acciones de campaña en la circunscripción de Belgrano, que abarca desde las casonas del aristocrático Alto hasta los asentamientos precarios del Bajo. Para el Alto, el partido despliega unos cuantos grupos de apoyo al candidato: un ateneo femenino, un comité de amigos y una organización de colegas de su misma promoción. Para el Bajo, en cambio, Giménez apela al oficio del «puntero», un operador político capaz de movilizar, mediante la combinación de intimidaciones y favores, un buen número de voluntades.

El filme proporciona también un panorama sobre el Partido Republicano: una organización con intensa y dinámica competencia intrapartidaria, con predominio de dirigentes «doctores» (abogados y médicos) y, tal como lo refleja la trayectoria de Torres Ahumada, una promoción de sus miembros basada en el *cursus honorum* partidario; todas características por las que se ha distinguido históricamente la UCR.

En fin, a través de una nominación en una circunscripción porteña, la película retrata rasgos del reclutamiento político, del poder del liderazgo partidario y de los vínculos entre partidos, candidatos y votantes. Como sugieren Reuven Hazan y Gideon Rahat, «[...] los métodos de selección de candidatos no solo afectan la política partidaria sino que también pueden reflejarla» (2006: 118).

### «Hombres sin rostro tienden a ser electos como presidente»<sup>3</sup>

En la política estadounidense de hoy, las convenciones partidarias para la nominación de candidatos a la presidencia del país cumplen funciones meramente ceremoniales y resultan eventos previsibles, aburridos. Han perdido su principal atracción: los nombres de quienes serán seleccionados se conocen de antemano, no se esperan sorpresas en la votación. La reunión cuatrienal de los delegados, tanto demócratas como republicanos, constituye una gran y cuidada «puesta en escena» destinada a promover la imagen de la organización y de los nominados y planificada al detalle para su cobertura por la televisión, al punto tal que las intervenciones de las figuras más notorias del partido están previstas en los horarios de mayor audiencia. Hasta la década de 1950, las convenciones eran bastante distintas. Los jefes partidarios, los *bosses*, mantenían un férreo control sobre los convencionales y, a través de ellos, manejaban el proceso de selección de candidatos. La proclamación de los postulantes solo llegaba luego de prolongadas negociaciones y varias rondas de votaciones. Más de una vez, y para superar un proceso empantanado, los contendientes con más apoyo entre los delegados terminaban cediendo ante un postulante de compromiso, un *dark horse* o candidato imprevisto, desconocido en la política nacional. «En la convención puede pasar cualquier cosa», apuntaba hacia fines de los años 1930 el *Boss Jim Taylor* en *El señor Smith va a Washington*.

Este mundo de cónclaves partidarios marcados por acuerdos en salones repletos de humo, cambios de último momento y apoyos fluctuantes es el que refleja *El mejor hombre*, una película a cargo de Franklin J. Schaffner, director formado en la televisión y asesor del presidente John F. Kennedy.

Basado en la obra teatral homónima de Gore Vidal estrenada en 1960, el filme transcurre mayormente en el hotel Ambassador de Los Ángeles, ciudad sede de la convención para la nominación presidencial de 1964 de un partido político jamás identificado. Sin embargo, las características de la organización, los perfiles de los principales protagonistas y las posturas sobre ciertos temas políticos, refieren casi invariablemente al Partido Demócrata, bien conocido por Gore Vidal.

Cinco aspirantes compiten por la nominación presidencial. La delantera la lleva el ex secretario de Estado William Russell (Henry Fonda), pero antes de comenzar la convención sabe que le faltan entre 50 y 60 delegados de los 761 necesarios para la proclamación. De posición acomodada, perfil intelectual y orientación progresista, el personaje de Russell está basado libremente en Adlai Stevenson, demócrata, gobernador de Illinois (1949-1953) y dos veces derrotado en la carrera presidencial (1952 y 1956). El segundo en liza es Joe Cantwell (Cliff Robertson), senador de origen humilde y modales rudos, con apoyo entre los

3 «Men without faces tend to get elected President» (traducción propia).

conservadores del partido y reputación basada en sus embestidas contra la mafia y el comunismo. Se trata de una figura que combina rasgos de John F. Kennedy y, en parte, del republicano Richard Nixon. Completan el grupo tres postulantes con menos posibilidades: el gobernador John Merwin (que no pronuncia palabra en todo el filme), el sureño y también gobernador T. T. Claypoole y el ex procurador general y ahora senador Oscar Anderson.



Foto 3. *El mejor hombre*

Tanto Russell como Cantwell aguardan por la postura de Art Hockstader (Lee Tracy), un ex presidente que mantiene cierta influencia sobre la organización partidaria y cuyas palabras pueden resultar decisivas. Pero Hockstader —un papel inspirado en Harry S. Truman— no apoya a ninguno en el discurso de bienvenida y, entonces, el resultado de la convención permanece abierto.

En este contexto, Russell y Cantwell revisan estrategias y recursos disponibles, que abarcan desde ofrecer la candidatura vicepresidencial a Merwin, Claypoole o Anderson para encolumnar a sus delegados; hasta develar secretos de la vida privada del rival para arruinar su reputación pública y apartarlo de la carrera política. Y mientras Russell apela a las «espontáneas» manifestaciones de sus seguidores para influir entre los delegados inseguros o no comprometidos, Cantwell presiona y convence apoyándose en la información que sistemáticamente ha compilado sobre cada miembro de la convención.

Ni por el dedo de un caudillo, ni en una elección primaria. *El mejor hombre* ilustra una selección de candidatos a través de un órgano colegiado, mostrando los conflictos intrapartidarios y la tensión entre los objetivos de proclamar un vencedor y mantener al partido unificado tras él. En «tiempo real», la cámara se traslada desde las negociaciones a puertas cerradas en el hotel (en las que participan unos pocos: los candidatos, sus jefes de campaña, Hockstader) hacia las votaciones públicas en el auditorio, donde planos generales de la multitud se alternan con primeros planos de los jefes de delegaciones estatales y convencionales rasos.

La película resulta de provecho para reflexionar no solamente sobre **cómo es** el procedimiento de nominación, sino también acerca de **quiénes son** los seleccionados y sobre el conjunto de factores político-institucionales y sociales que actúan como un filtro de aspirantes. En efecto, que los cinco competidores en la convención hayan sido o sean funcionarios públicos, gobernadores o senadores, marca el requisito de cierta experiencia o puesto político para lanzarse a la presidencia. A su vez, el discurso de Hockstader se encarga de subrayar las barreras socioculturales para el cargo: «Teníamos algunas malas costumbres en este país; una era que siendo judío, negro o católico no podías ser presidente. Ahora un católico puede ser electo presidente. Y pronto tendremos un presidente judío, un presidente negro y después de que todas las minorías hayan sido escuchadas, haremos algo por la mayoría oprimida de este país. Me refiero a las mujeres». En *El último hurra*, el imbatible alcalde católico muestra cómo mucho tiempo atrás algunas de esas barreras ya habían sido quebradas para cargos de menor jerarquía, aunque no sin resistencias y esfuerzos. En efecto, Skeffington reprocha a los referentes de la aristocracia que no puedan aceptar ni olvidar que el municipio ya no les pertenece; mientras que —en otra escena— el cardenal rememora aquellos tiempos en que la política era la única vía por la que un joven irlandés podía forjar su vida fuera de los barrios pobres.

Por último, *El mejor hombre* sirve también para debatir sobre las modificaciones en los métodos de selección partidaria y sus consecuencias. Varios partidos políticos en diferentes partes del mundo continúan escogiendo a sus postulantes a cargos públicos en congresos de delegados. ¿Qué factores provocaron el declive de las convenciones partidarias en Estados Unidos? ¿Cuáles han sido los alcances de este fenómeno?

## Epílogo

Cada una de las películas reseñadas constituye una propicia introducción cinematográfica a los partidos políticos y a las decisiones sobre candidaturas. A pesar de desarrollarse en marcos históricos y geográficos particulares, todos los filmes



resultan provechosos para reflexionar sobre situaciones similares en diferentes coyunturas y países del mundo. Esta serie de obras también brinda una excelente oportunidad para analizarlas en forma comparada, ya que retratan distintos procesos de selección (liderazgo de la organización, comité, convención partidaria) para diversos tipos de cargos y niveles de gobierno (presidente de la república, senador, diputado nacional, alcalde). En adición, a través de todos los filmes puede examinarse el papel de agentes auxiliares de los partidos y los candidatos (operadores partidarios como McGann en *El señor Smith va a Washington*; los asistentes John Gorman, Cuke Gillen, Sam Weinberg y Ditto Boland en *El último hurra*; el «puntero» en *El candidato*; los jefes de campaña en *El mejor hombre*), el lugar y la participación política de las mujeres (madre, novia, asesora legislativa, activista, potencial Primera Dama), la forma en que los medios masivos de comunicación describen a los políticos y sus organizaciones y, a su vez, el modo en que los partidos recurren a los diarios, la radio y la televisión para promover a sus aspirantes y sus propuestas.

Todos buenos motivos para que los interesados en la política y el cine se preparen para ver estas películas.

## Bibliografía

- CEASER, James W.  
1979 *Presidential Selection: Theory and Development*. Princeton: Princeton University Press.
- DE LUCA, Miguel; Mark P. JONES y María Inés TULA  
2002 «Back Rooms or Ballot Boxes? Candidate Nomination in Argentina». En: *Comparative Political Studies*, N° 35, pp. 413-436.
- DUVERGER, Maurice  
1951 *Les partis politiques*. París: Armand Collin.
- EPSTEIN, Leon D.  
1980 *Political Parties in Western Democracies*. New Brunswick: Transaction Books.
- FREIDENBERG, Flavia y Manuel ALCÁNTARA SÁEZ (eds.)  
2009 *Selección de candidatos, política partidista y rendimiento democrático*. México: Tribunal Electoral del Distrito Federal / UNAM / Instituto de Iberoamérica-Universidad de Salamanca.
- GALLAGHER, Michael y Michael MARSH (eds.)  
1988 *Candidate Selection in Comparative Perspective: The Secret Garden of Politics*. Londres: Sage.

HAZAN, Reuven y Gideon RAHAT

2010 *Democracy within Parties. Candidate Selection, Methods and their Political Consequences*. Oxford: Oxford University Press.

2006 «Candidate Selection: Methods and Consequences». En: KATZ, Richard S. y William J. CROTTY (eds.). *Handbook of Party Politics*. Londres: Sage, pp. 109-121.

2001 «Candidate Selection Methods: An Analytical Framework». En: *Party Politics*, N° 7, pp. 297-322.

RANNEY, Austin

1981 «Candidate selection». En: BUTLER, David; Howard R. PENNIMAN y Austin RANNEY (eds.). *Democracy at the Polls. A Comparative Study of Competitive National Elections*. Washington: American Enterprise Institute, pp. 75-106.

SARTORI, Giovanni

1976 *Parties and Party System. A Framework for Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

SCHATTSCHNEIDER, Elmer E.

1942 *Party Government*. Nueva York: Farrar and Rinehart.

SCHLESINGER, Joseph A.

1991 *Political Parties and the Winning of Office*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

SIAVELIS, Peter M. y Scott MORGENSTERN (eds.)

2008 *Pathways to Power. Political Recruitment and Candidate Selection in Latin America*. University Park: Penn State Press.

## Mandela y la construcción de la nación sudafricana. Un abordaje desde tres películas<sup>1</sup>

Santiago Mariani

El 11 de febrero de 1990, luego de estar preso durante veintisiete años y medio, Nelson Mandela sale en libertad. En ese momento, Sudáfrica se encontraba profundamente dividida por el *apartheid*, un brutal sistema impuesto desde 1948 por una minoría blanca que negaba, mediante una serie de oprobiosas leyes, los derechos más básicos y fundamentales de la mayoría negra. Las profundas desigualdades y privilegios resultantes de las políticas que estructuraban ese sistema que favorecía a los blancos en desmedro de los negros habían hecho de Sudáfrica un polvorín habitado por grupos irreconciliables y en constante pugna.

Mandela, al salir en libertad y consciente del peligro que enfrentaba su país, se propone encontrar una salida pacífica antes que las tensiones, los conflictos y los choques que habían generado estas condiciones terminaran en un baño de sangre entre blancos y negros. Entonces, para decepción e incompreensión de sus seguidores, intenta recorrer un camino basado en el encuentro y la reconciliación con los mismos blancos que habían sojuzgado a los suyos durante tanto tiempo. Es así como en la jornada posterior a su liberación brinda una primera conferencia de prensa ante doscientos periodistas de todo el mundo y presenta algunas de las líneas de su propuesta de: «[...] reconciliar los miedos de los blancos con las aspiraciones de los negros [...]» (Carlin 2008: 85). Mandela sabía que los negros aspiraban a que se permitieran elecciones libres e universales —«un hombre, un voto»— de modo de poder elegir a sus propios líderes, pero también sabía que el mayor temor de los blancos era que la mayoría negra, una vez en el poder, intentara dominarlos y oprimirlos como ellos habían hecho con los negros.

Para poder conciliar con éxito los miedos de los blancos con las aspiraciones de los negros, el involucramiento de los líderes blancos era crucial y Mandela concentra sus mejores energías en lograrlo. Es Frederik Willem de Klerk (entonces presidente de Sudáfrica), que lo había liberado, quien camina junto a Mandela y con quien comparte aquel proyecto de construir una nación para todos, aunque en el imaginario colectivo la figura central y excluyente de este logro, denominado «[...] una revolución sistémica a través de medios pacíficos [...]» (Glad y Blanton 1997: 565), es esencialmente Nelson Mandela.

---

1 Agradezco a Manuel Alcántara y a Maxwell Cameron por sus valiosos comentarios, que contribuyeron a enriquecer sustancialmente el presente trabajo.

Durante el periodo crucial que va desde el 11 de febrero de 1990 hasta la elección presidencial de Mandela en 1994, De Klerk encara el desmantelamiento del orden político racista liberando a Mandela y anulando las leyes que estructuraban el *apartheid*. El proceso de cambio, que finalmente posibilita construir la nación entre los dos grupos, se produce gracias a la cooperación y el acercamiento entre ambos líderes: «La liberación de Mandela de prisión una semana después del discurso de De Klerk ante el Parlamento le otorgó a De Klerk un socio con el cual pudo guiar a Sudáfrica a través del cambio revolucionario desde el *apartheid* a una entidad política multirracial» (Glad y Blanton 1997: 568). Esa «sociedad» entre De Klerk y Mandela fue lo que permitió superar el difícil contexto que enfrentaba Sudáfrica: «Aquello que hizo posible el progreso en circunstancias tan difíciles fue que Mandela y De Klerk compartieran el mismo objetivo general, la construcción y estabilización de una entidad política democrática multirracial en una no-fragmentada, ordenada y económicamente viable Sudáfrica» (Glad y Blanton 1997: 572).

Para aproximarse desde la pantalla al proceso de construcción de la nación en Sudáfrica y al rol que juegan Mandela y De Klerk en semejante proeza política, se analizan en este ensayo tres películas recientes: *Adiós Bafana* (August; 2007), *Invictus* (Eastwood; 2009) y *Mandela. Del mito al hombre* (Chadwick; 2013). En todas ellas los directores han destacado los elementos que posibilitaron el nacimiento de una nación mediante la reconstrucción de una trama que tiene a Mandela como el personaje central de esta historia.

### ¿Qué es una nación?

Según Benedict Anderson, la nación es: «[...] una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (1993: 23). La nación es en primer lugar imaginada por la imposibilidad de que todos los miembros de ella se conozcan entre sí y porque, a pesar de ello, comparten una idea en común acerca de esa nación; es la «común-uniión» que liga a todos sus miembros aun cuando no se conocen entre sí. Por otro lado, la nación es una ligazón tan fuerte que une a una sociedad incluso con las desigualdades sociales que puede haber. Es la fraternidad lo que une a los individuos a pesar de no conocerse y de sus diferencias sociales; y es tan fuerte: «[...] que ha permitido, durante los dos últimos siglos, que tantos millones de personas maten, y sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas [...]» (Anderson 1993: 25).

La situación en Sudáfrica en 1990 distaba de contener los principales elementos constitutivos de una nación que señala Anderson. Mandela y De Klerk son en ese momento los líderes de los dos principales partidos políticos, el Congreso Nacional Africano y el Partido Nacional, en un país donde el desencuentro entre

blancos y negros era el resultado de varias décadas de sometimiento y exclusión por parte de una minoría que monopolizaba el poder político, económico y militar. Frente a ello, un sector importante de la mayoría negra, que había sido postergada y sojuzgada, quería tomar revancha contra la minoría blanca que había ocasionado ese estado de cosas. En ese contexto era casi imposible concebir la posibilidad de una «comunidad imaginada» entre los dos grupos. El clima reinante distaba de una voluntad compartida de unirse y había muy pocas posibilidades de forjar un acercamiento entre blancos y negros ¿Cómo fue posible entonces evitar un enfrentamiento de proporciones? ¿Cómo hicieron Mandela y De Klerk para lograr que blancos y negros llegaran a un acuerdo y se unieran? ¿Cómo conciliaron los miedos y aspiraciones de unos y otros de manera pacífica y negociada?

### *Adiós Bafana*

*Adiós Bafana*, dirigida por Bille August, se centra en la historia de James Gregory (interpretado por Joseph Fiennes), el carcelero de Mandela, y en la relación que se establece entre ellos durante el periodo de prisión de Mandela<sup>2</sup>. La película comienza con el traslado de Gregory a Robben Island, la isla donde el *apartheid* encarcelaba a los líderes negros. Una vez allí, le asignan la responsabilidad de la sección donde se encuentra confinado Nelson Mandela (interpretado por Dennis Haysbert) debido al conocimiento que tenía de su mismo idioma: el xhosa. Gregory, como parte de sus tareas, debe revisar las cartas que entran y salen de la isla (los reos podían solamente mandar dos cartas al año con un máximo de quinientas palabras), así como también escuchar las conversaciones que mantiene Mandela, a través de un vidrio y sin contacto físico alguno, cuando algún familiar lo visitaba. Gregory debía reportar directamente a un superior que estaba en el continente sobre las comunicaciones mantenidas por su prisionero con familiares y seguidores. Un día, como parte del trabajo que debía hacer, recibe un telegrama con una terrible noticia que debe hacer llegar a Mandela en mano. El telegrama anuncia que el hijo mayor de Mandela, Thembi, había muerto en un accidente de automóvil.

A partir de este hecho trágico, la película da un giro decisivo en la trama. Esa misma noche, luego de dejar a Mandela desconsolado, Gregory regresa a su

---

2 Aquel hombre que había custodiado al prisionero más famoso de Sudáfrica terminó siendo un testigo privilegiado de uno de los momentos más trascendentes en la vida de Mandela. James Gregory fue uno de los invitados especiales que se sentaron cerca de Mandela en el momento de la toma de posesión como presidente. La historia de esta extraordinaria amistad se desarrolla en detalle en el libro de Gregory (1995), cuyo título en español es: *Adiós Bafana, Nelson Mandela, mi prisionero, mi amigo. Un íntimo y movilizador retrato de una extraordinaria amistad* (traducción propia).

casa y no puede conciliar el sueño. La posibilidad de que el accidente haya sido algo planeado por el gobierno —y ser responsable indirecto del hecho por haber brindado información a las autoridades acerca del hijo de Mandela— atormenta su conciencia y no lo deja dormir. Una serie de escenas se suceden con algunos *flash-backs* de cuando siendo niño jugaba, en una granja en la región del Transkei, con su amigo negro llamado Bafana. Gregory, como muestra la película, había sido socializado en su niñez en un mundo donde blancos y negros se trataban como iguales hasta que el *apartheid* lo contamina y lo transforma en un carcelero racista e intolerante. Sus concepciones racistas, sin embargo, van cediendo irremediablemente ante la empatía que siente por la desgraciada situación de Mandela y por la relación de afecto que van construyendo entre ellos. Sus creencias sobre el *apartheid* comienzan a desmoronarse sin retorno con las imágenes que aparecen en su mente sobre esa etapa de la niñez donde lo más importante había sido la amistad con un niño negro. La relación cercana con Mandela resulta también fundamental en esta evolución y cambio en Gregory.

En la mañana siguiente al accidente fatal de Thembi, Gregory visita a Mandela en su celda para intentar consolarlo y el siguiente diálogo se produce:

Gregory: Buen día, Madiba.

Mandela: Buen día, señor Gregory.

Gregory: Quiero que sepa que lamento mucho la muerte de su hijo.

Mandela: Muchas veces traté de explicarle a mi hijo por qué siempre estuve lejos de casa, que luché por un mundo mejor, para mi gente y mi familia. No sé si alguna vez me entendió ¿Dónde aprendió a hablar el xhosa, señor Gregory?

Gregory: Me crié cerca de donde nació usted.

Mandela: Entonces me entiende. Necesito enterrar a mi hijo.

Gregory: Sabe que nunca permitirán eso.

Mandela: Soy un hombre honorable. Le doy mi palabra de que no intentaré escapar.

Gregory: No es por usted. Es por sus amigos comunistas ¿Y si intentan rescatarlo?

Mandela: ¿A qué amigos comunistas se refiere, señor Gregory?

Gregory: El Congreso Nacional Africano.

Mandela: ¿No ha leído la Carta de la Libertad?

Gregory: Sí, la leí.

Mandela: No. Es un documento prohibido. ¿Cómo un sargento obtendría tal documento?

Gregory: Bueno, sé de qué se trata.

Mandela: Sabría entonces que solo queremos igualdad de derechos para todos. Un mundo en el que gente como usted y yo podamos vivir

juntos en paz. Eso es lo que quería para mi hijo. Seguramente usted quiere lo mismo para sus hijos.



Foto 1. *Adiós Bafana*

La conversación con Mandela sobre el contenido de la Carta de la Libertad del año 1955 despierta la curiosidad de Gregory. Aunque se trataba de un documento prohibido, en una visita al continente se dirige a una biblioteca y solicita una copia de él. Al leerlo comienza a comprender las palabras de Mandela y los verdaderos objetivos que persigue y cómo el mundo del *apartheid* había sido construido sobre un montaje de medias verdades y ocultamientos. A partir de entonces, la película muestra la relación de complicidad y mayor cercanía que comienza a forjarse entre el prisionero y su carcelero. Gregory, por ejemplo, se solidariza con un pedido de Mandela y entrega un chocolate a su esposa Winnie como regalo de navidad. El pequeño gesto de humanidad que se permite en el marco de esta creciente complicidad es descubierto y severamente condenado por sus superiores, que a los gritos le recuerdan la misión que tenían los carceleros: deshumanizar a los líderes negros que estaban presos en Robben Island. Al mismo tiempo, los cambios que van teniendo lugar en Gregory ponen en tensión la relación con su esposa, preocupada por la suerte de la carrera de su marido y el impacto negativo que podía tener su actitud condescendiente con Mandela. También los otros carceleros y sus esposas comienzan a notar el «cambio» de Gregory y deciden tomar distancia de ellos, lo que en algunos casos se manifiesta mediante visibles enojos y reproches hacia los Gregory.

Los años avanzan en la película, es 1982 y a Gregory lo trasladan a la prisión de Pollsmoor ubicada en el continente para ocuparse de Mandela y los otros cua-

tro prisioneros que, luego de dieciocho años, salen de Robben Island para vivir con mayores comodidades y menores restricciones. Allí en Pollsmoor el hijo de Gregory, Brent, comienza a trabajar a su lado también como carcelero, sin embargo, Mandela lo alienta a estudiar una carrera universitaria para progresar en la vida y ser algo más que carcelero.

El mismo día que finaliza sus exámenes y ya con el título de abogado, Brent llama de muy buen ánimo a su familia para comentar la gran noticia. Pero en el camino de regreso de la universidad muere en un accidente automovilístico. Gregory no tiene consuelo por la pérdida de su hijo, que era el primero de su familia y de la de su esposa en conseguir un título universitario y lo había logrado con distinciones. Mandela es quien ahora intenta consolar a su carcelero enviándole una sentida nota de condolencia. La película resalta aquí otro gesto de esa magnanimidad que distinguía a Mandela, retratándolo en una escena donde también alivia a Gregory acerca de la supuesta responsabilidad que sentía por la muerte de su hijo Thembi. Mandela le asegura que, a pesar de la información que había brindado, el *apartheid* tenía de todas maneras los ojos puestos en su hijo.

La misma circunstancia que enluta a Mandela y a Gregory por igual, el sufrimiento compartido ante la irreparable muerte de un hijo, es un elemento esencial de la película para desarrollar el encuentro que se va produciendo entre dos personas que un sistema había separado como enemigos. Gregory es quien está junto a Mandela en los momentos más importantes, como el día de su liberación. Antes que Mandela caminara como un hombre libre, Gregory le entrega su amuleto de la suerte, que le había obsequiado su amigo Bafana.

La relación tan cercana y especial que logran forjar Mandela y su carcelero es la analogía que representa la posibilidad de la unión para Sudáfrica. La película deja al espectador la sensación de la experiencia transformadora que vive un blanco racista encargado de custodiar al líder de los negros más temido y odiado por los blancos. La relación que construyen entre ellos es el anuncio de los vientos de cambio que soplarán en Sudáfrica entre blancos y negros.

La escena final de la película muestra a Mandela caminando ya como un hombre libre, como alguien convencido y dispuesto a jugarse por ese ideario de la Carta de la Libertad mencionado por Mandela durante la película: «Un mundo en el que gente como usted y yo podamos vivir juntos en paz».

### ***Invictus***

*Invictus*, película dirigida por Clint Eastwood, comienza con el día de la liberación de Mandela (interpretado por Morgan Freeman) y llega hasta la victoria de Sudáfrica en el campeonato mundial de *rugby* de 1995.



En la primera escena, un grupo de blancos se encuentra realizando un entrenamiento de *rugby*. Unas rejas y una calle dividen el bien cuidado campo de entrenamiento de *rugby* de un espacio de tierra en malas condiciones donde un grupo de negros juega al fútbol. Por esa calle pasa la caravana que lleva a Mandela en el día de su liberación en 1990. Los negros celebran, mientras los blancos maldicen: «[...] este es el día que Sudáfrica se fue al demonio [...]». Se muestra en esa escena un notorio contraste entre las condiciones de vida de unos y de otros, así como en las actitudes tan distintas frente al hecho de la liberación de Mandela en una coyuntura marcada por la división del país en ese entonces.

Luego, la película pega un salto a 1994 con la elección de Mandela a la presidencia, el juramento con algunos pasajes de su discurso inaugural y las primeras actividades que va realizando una vez elegido. En el primer día de trabajo llega al despacho presidencial y congrega a todo el personal. La atmósfera es tensa y uno de los empleados blancos, que había sido convocado a esa reunión, al aparecer Mandela sonriente, le dice a un compañero: «Quiere tener la satisfacción de echarnos al mismo tiempo». Mandela sorprende a los empleados blancos y les pide que se queden: «El pasado es el pasado. Miramos hacia el futuro ahora. Necesitamos su ayuda, queremos su ayuda. Si quisieran pueden quedarse y le van a prestar un gran servicio al país. Todo lo que les pido es que trabajen poniendo lo mejor que tienen, con el corazón. Prometo hacer lo mismo. Si podemos manejar eso, nuestro país será una luz que brille ante el mundo».

La película avanza con otras decisiones iniciales de su presidencia, también inspiradas en distintos gestos que pudieran contribuir con el objetivo de Mandela de crear la «nación arco iris». Por ejemplo, en la oficina de la custodia presidencial, ahora dirigida por agentes negros, se presentan de manera sorpresiva cuatro agentes blancos con una carta firmada por el mismo Mandela. El jefe de los custodios no puede creer que algo así esté sucediendo, toma esa carta y se dirige indignado a ver al presidente. Mandela le explica entonces la trascendencia de tener custodios blancos y negros: «Cuando la gente me ve en público ven a mis custodios. Ustedes me representan directamente. La nación arco iris comienza aquí. La reconciliación comienza aquí mismo». Mandela parece estar convencido de que cada gesto desplegado ante negros y blancos puede tener un significado muy valioso y contribuir positivamente en esas circunstancias.

En la trama de *Invictus* se van presentando ese tipo de pequeñas y grandes decisiones que personifican a Mandela como el líder de una gran gesta, como el presidente de todos sin excepción, de modo de crear las condiciones para construir una nueva etapa de reconciliación, encuentro y cooperación. Sin embargo, las distintas situaciones y decisiones tienen lugar alrededor del tema central de la película: el campeonato mundial de *rugby* de 1995 y su importancia política para unir a blancos y negros, algo que Mandela está dispuesto a aprovechar al máximo,

aun cuando sus asesores y muchos de sus seguidores no ven con buenos ojos la decisión que toma su líder.

El *rugby* en Sudáfrica era el deporte favorito de la minoría blanca y el equipo nacional de los Springboks era, a los ojos de la mayoría negra, el símbolo del *apartheid* y de todo lo que les había sido denegado. Como recuerda John Carlin (2008), los negros habían logrado llevar adelante, durante los años más duros del *apartheid* una campaña de aislamiento internacional y los Springboks se habían visto impedidos de competir contra otros países durante más de una década, pero Mandela consigue que el comité nacional ejecutivo de su partido político apoye el fin de esa campaña. En esta concesión a los blancos, él buscaba producir un gesto que contribuyera a calmar los miedos que estos tenían en caso de que los negros llegaran al poder, dejando en claro que de producirse esto ello no estaría acompañado de revanchas ni persecuciones hacia los blancos.

Las sanciones internacionales, gracias al apoyo de Mandela, son finalmente removidas y los Springboks pudieron, luego de once años, jugar un partido contra los All Blacks de Nueva Zelanda en el estadio Ellis Park. En ese partido, una multitud enardecida canta el himno de los blancos, «La llamada», mientras se agita la bandera nacional que los representa. Frente a esto, después del encuentro, Mandela tiene que convencer a una dirigencia negra, enfurecida por tantas muestras públicas de los blancos de odio hacia los negros, acerca del carácter estratégico que tenía el *rugby* para aplacar los miedos de aquellos y de la importancia de apoyarlos, porque este deporte era uno de esos elementos fundamentales que se necesitaban para mantener tranquilos a los blancos acerca de cómo los negros se comportarían una vez en el poder, algo esencial en la construcción de la nación.

Luego, *Invictus* muestra al presidente Mandela cuando asiste a un partido de *rugby* amistoso entre Sudáfrica e Inglaterra, que tiene lugar un año antes del mundial. Allí, unos deslucidos Springboks son humillados por el equipo rival. El ministro de deportes, que comparte el palco con Mandela le comenta, con cierto agrado, que el Comité Nacional de Deportes celebraría muy pronto una reunión para decidir el cambio de nombre del equipo de *rugby*, la eliminación de su emblema y el reemplazo del color verde y oro de la camiseta, todos los signos que representaban, para los negros, el sistema del *apartheid*. El comité finalmente decide por unanimidad que el nombre de los Springboks sea reemplazado por el de Proteas y también que se elimine el emblema y se reemplacen los colores de la camiseta. Mandela, enterado de la decisión tomada, se dirige personalmente a hablar con los miembros del comité para convencerlos de revisar todo lo acordado por ellos. Lo primero que les pide es que reconsideren la votación, bajo el argumento de que los afrikáners, que aman el *rugby* y a los Springboks, ya no son los enemigos, sino «compatriotas de Sudáfrica, socios en la democracia». Además, lanza una severa advertencia en caso de que se prosiga por ese camino equivocado: «Sacarles todo eso es perderlos. Tenemos que sorprenderlos mediante la

compasión y la generosidad, porque es el momento de construir la nación y dejar de lado la revancha usando cada ladrillo a disposición, aun si ese ladrillo viene con un envoltorio verde y oro [...]». Entonces, logra con su maniobra restaurar a los Springboks y torcer la decisión del comité. En el camino de regreso se lo nota exultante por la pequeña victoria lograda, por una diferencia de doce votos que apoyan su moción, mientras le explica a una de sus asesoras la importancia de terminar, mediante gestos de esa naturaleza, con «el círculo de miedo» que rodeaba a los blancos.



Foto 2. *Invictus*

Después de este logro, François Pienaar (interpretado por Matt Damon), el capitán del equipo, recibe una invitación para tomar el té con el presidente. En ese primer encuentro cara a cara que mantiene con él, Mandela le cuenta sobre los años en Robben Island y cómo en los momentos más difíciles de esa etapa se sostenía con la lectura del poema victoriano «Invictus» y se inspiraba «[...] utilizando el trabajo de otros [...]». La conversación prosigue y Mandela le cuenta una anécdota sobre los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992 y cómo en esa ocasión había sido recibido y saludado por la gente de todo el mundo con una canción sumamente inspiradora «[...] en un momento donde el futuro de Sudáfrica parecía muy oscuro [...]». François, lleno de curiosidad, le pregunta qué canción era y Mandela responde: «“Dios bendiga a África”, una canción muy inspiradora. Necesitamos inspiración, François, porque para construir la nación

debemos todos superar nuestras propias expectativas [...]»<sup>3</sup>. El poema «Invictus», mencionado por Mandela en este encuentro como las palabras que lo habían ayudado a sostener los momentos más difíciles de su encarcelamiento, se convierte en un elemento central de la película. Posteriormente, Mandela le obsequia a François este poema para que con sus palabras supere sus propias expectativas y haga rendir al máximo a su equipo.

François comienza a percibir, luego de la reunión con el presidente, que su trabajo iba más allá del mundial de *rugby*. Por otra parte, recibe la orden de realizar sesiones de entrenamiento en los lugares donde vivía la población negra, pero sus compañeros de equipo protestan y se niegan a participar. El capitán, para convencerlos y mostrarles la responsabilidad que ahora tienen, les dice: «Muchachos, nos hemos convertido en algo más que jugadores de *rugby* [...]».

Los Springboks comienzan a llevar el *rugby* a los barrios de los negros y en cada lugar que visitan pueden ver el estado deplorable en el que viven y cómo los había maltratado el *apartheid* durante tanto tiempo. En esos encuentros, entonces, comienzan a sentir la responsabilidad que tenían ellos como figuras deportivas para contribuir a revertir el legado de exclusión del *apartheid* que estaban viendo con sus propios ojos. Al retirarse de cada lugar, la película muestra el cartel que dejaban con un lema que resumía el sentido de aquello que era posible lograr a través del *rugby*: «Un equipo, un país».

El mundial de *rugby* avanza y Mandela sigue con entusiasmo el buen desempeño de los Springboks, que logran llegar a la final a pesar de los pronósticos en contra de gran parte de la prensa deportiva. Una escena central de la película tiene lugar cuando François, en medio del torneo, hace un alto en el entrenamiento y lleva de visita a los integrantes de su equipo a Robben Island para que vieran de dónde había salido el presidente que ahora los estaba apoyando y entendieran la importancia de lo que estaban haciendo; y, de esa forma, prepararlos para esa final donde se enfrentarían con uno de los mejores seleccionados de toda la historia del *rugby*: los All Blacks. Mientras François mira desde la que había sido la pequeña celda de Mandela hacia el patio donde el prisionero realizaba trabajos forzados, la película muestra una imagen de Mandela que se proyecta en la imaginación de François, cuya voz en *off* va recitando el poema *Invictus*: «[...] ya no importa cuán recto haya sido el camino... ni cuántos castigos lleve en la espalda... Soy el amo de mi destino... soy el capitán de mi alma [...]».

En el partido final, Mandela aparece vistiendo la camiseta y un sombrero de los Springboks, los elementos principales que habían simbolizado por tantos años

---

3 «Nkosi Sikele Africa» o «Dios bendiga a África» era el himno de los negros sudafricanos. Los blancos tenían su propio himno, «Die Stem» o «La llamada». En *Invictus* se muestra una escena donde François Pienaar, influenciado por los consejos que recibe de Mandela, intenta convencer a los Springboks de cantar en el estadio partes del nuevo himno para mostrar a los negros que ahora eran sus compatriotas en la nación arco iris.

a los enemigos de los negros. El presidente luce con orgullo los emblemas de aquellos que lo habían oprimido y ese gesto inesperado predispone de la mejor manera al equipo y a los hinchas para enfrentar el partido final. El estadio estalla y los sudafricanos deliran ante la presencia de su presidente, todos lo aclaman y al unísono cantan: «Nelson, Nelson, Nelson». En un partido muy parejo, ningún equipo logra la ventaja en el tiempo reglamentario y deben ir a uno suplementario. El milagro se produce minutos antes de que este termine, con una jugada magistral de Joel Stransky que pone en ventaja 15 a 12 a los Springboks. El árbitro hace sonar el silbato y una de las mejores finales de la historia del *rugby* termina. A continuación, Mandela le entrega a François la copa en medio de una multitud delirante que lo aclama y lo siente como a un padre, es decir, como la figura que concibe a la nación y la conduce hacia la unión.

En *Invictus* se puede ver también que el padre de Sudáfrica y de todos los sudafricanos había perdido a su propia familia; se había distanciado de sus afectos más cercanos por haberlos desatendido durante tanto tiempo. El contraste que muestra la película es una situación paradójica: el padre de la nación que tanta felicidad siente por ver a blancos y negros unidos, se encuentra sin familia propia y con una tristeza que lo acompaña siempre, algo que aparece de distintas formas en las tres películas que analiza este trabajo.

Escenas de blancos y negros celebrando en esa jornada de fiesta, unidos por la victoria de los Springboks, se van sucediendo en la película para entrar en su cierre. A estas alturas, el espectador está convencido del genio político de Mandela, que había visto en el *rugby* y en una victoria en la copa del mundo los elementos que decididamente podían unir a blancos y negros en esas circunstancias tan difíciles. La hazaña que consiguen los Springboks de unir a todos detrás de un equipo contiene una poderosa analogía y es que Sudáfrica puede vislumbrar, por primera vez en su historia, la posibilidad de ser «un equipo, un país».

### ***Mandela. Del mito al hombre***

*Mandela. Del mito al hombre*, dirigida por Justin Chadwick y estrenada en Londres el día de su muerte, es la más reciente película sobre Mandela (interpretado por Idris Elba) y la que cubre el periodo más extenso de su vida: comienza en su niñez y luego pasa por los comienzos de su militancia política, el ejercicio de su profesión, la primera pareja con la que concibe a su hijo Thembi, su matrimonio con Winnie (interpretada por Naomie Harris), la entrada a la clandestinidad, su persecución, su propia defensa legal ante el juicio condenatorio, su encarcelamiento, su liberación, la evolución personal de su estrategia política y la negociación con el *apartheid*, para llegar finalmente a la primera elección democrática de Sudáfrica, donde es elegido como presidente.

La relación de Mandela con Winnie es un punto importante en esta película, ya que, a través de las discrepancias de fondo entre ellos sobre el proceso político y cómo conducirlo, se puede notar la forma en que Mandela intenta priorizar el perdón y la reconciliación como eje central de su propuesta política, mientras que Winnie alienta, en seguimiento a lo que le pedía la mayoría de los negros, la toma de revancha sin conceder nada a los blancos.

La diferencia de concepción entre Mandela y Winnie se resume en una escena que tiene lugar durante los momentos previos al proceso electoral de 1994. Mandela aparece en televisión y, tras buscar en su bolsillo, saca un papel y lee un mensaje que había recibido de parte de sus seguidores. Durante su intervención, las imágenes se alternan con De Klerk, que sigue la alocución acompañado de sus colaboradores; Winnie, su ex esposa, que denota su discrepancia con lo que dice Mandela; y una tercera imagen, la de una audiencia compuesta por negros desilusionados que esperaban recibir un mensaje diferente por parte de su líder. En la nota que lee Mandela, sus compatriotas le piden que, en vez de la paz, entregue armas. Mandela, mirando a la cámara, contesta a ese pedido:

Esta es mi respuesta: hay una sola forma de avanzar y es en paz. Yo sé que eso no es lo que ustedes quieren oír, pero no hay otro camino. He perdido veintisiete años de mi vida en prisión, pero les digo ahora que he perdonado. Si he sido capaz de perdonarlos a ellos, entonces ustedes pueden perdonarlos a ellos. No podemos ganar una guerra, pero podemos ganar una elección [...].



Foto 3. *Mandela. Del mito al hombre*

La fortaleza moral que tiene Mandela para decir aquello que sus seguidores no querían escuchar es, en gran parte, fruto de una serie de hechos que se van produciendo en momentos clave de su vida política, una suerte de capital que va construyendo. Uno de esos momentos estelares, que la película desarrolla y que contribuyen con la formación de su fortaleza moral, es el juicio al cual fue sometido en el año 1964 por las acciones de sabotaje que llevaba adelante desde la clandestinidad y que estaban orientadas a derrotar al *apartheid*. El juez, como le advierten sus abogados, podía aplicarle a Mandela, y también a la cúpula del Congreso Nacional Africano, la pena de muerte, pero él les dice que luego de haberlo conversado con los otros dirigentes, en caso de recibir la pena máxima, no apelarían.

Antes de recibir el veredicto del juez, que finalmente se decidió por la cadena perpetua, Mandela en el uso de la palabra dice: «He desarrollado una valoración positiva sobre el ideal de una sociedad libre y democrática, donde todas las personas puedan vivir juntas y con iguales oportunidades. Este es un ideal al cual pienso dedicar mi vida para que se logre. Pero, si es necesario, es un ideal por el cual estoy preparado para morir [...]»<sup>4</sup>. Mandela estaba decidido a morir como un mártir por la causa que defendía y esa postura es la fortaleza que va construyendo como líder y que posteriormente le permite desplegar su visión política aún en contra de lo que la mayoría negra esperaba y demandaba para Sudáfrica.

En esta película se recupera de alguna manera el rol trascendente que juega De Klerk (interpretado por Gys de Villiers) durante la etapa más crítica del proceso político y su aporte para que los grupos en pugna privilegiaran, por sobre cualquier otro objetivo, unirse en el ideario de la construcción de una etapa nueva para Sudáfrica mediante una reconciliación basada en el perdón. En la película se puede ver cómo Mandela se convierte en un gran líder que conduce un cambio de sistema por la vía pacífica, pero ello tiene lugar también gracias al aporte decisivo del presidente De Klerk, quien además de liberarlo<sup>5</sup> anula las leyes que estructuraban legalmente al *apartheid*.

*Mandela. Del mito al hombre* es la historia del liderazgo que ejerce Mandela sobre sus seguidores, así como también sobre sus opositores. Se basa en el desplie-

---

4 Conversando con Max Cameron sobre *Mandela. Del mito al hombre*, la resumió de la siguiente manera: «Hay dos puntos en esta película que particularmente resaltan. En primer lugar, su defensa legal. Es realmente movilizador ver cómo estaba preparado para morir por una causa con esa gracia y humildad. En segundo lugar, su llamado a terminar con la violencia. ¡Cómo podrías dejar de admirar a un líder que se para no solamente frente a sus adversarios sino también frente a sus seguidores! Su autoridad moral a lo largo de la película es lo que va iluminando la oscuridad».

5 El 2 de febrero de 1990, De Klerk anuncia en una sesión del Parlamento la legalización del Partido del Congreso Nacional Africano y que Nelson Mandela, luego de haber estado veintisiete años preso, sería liberado en el plazo de siete días.

gue de una autoridad moral a la que apela para hacer que los negros perdonen a los blancos y para convencer a los blancos acerca de la forma pacífica en la que él pretende llevar adelante el proceso, sin revanchismo ni persecuciones, una vez que llegue al poder. Esa conjunción hace posible construir una unión como resultado de haber aplacado los miedos de los blancos y las aspiraciones revanchistas de los negros al llegar al poder por primera vez en el ejercicio de su derecho a elegir a sus autoridades. El gran objetivo que se propone Mandela se ve realizado con las imágenes finales de la película, que muestran a un hombre sonriente que camina como presidente electo rodeado por igual de blancos y negros.

## Epílogo

Las tres películas elegidas<sup>6</sup> comparten una similitud al ser adaptaciones cinematográficas de relatos escritos: *Adiós Bafana* es el título homónimo del libro que escribe Bob Graham a partir de las memorias de James Gregory, el carcelero de Mandela; *Invictus* se basa en el libro de John Carlin, *El factor humano*; y *Mandela. Del mito al hombre* es la autobiografía de Mandela, titulada *El largo camino hacia la libertad*. Así, el espectador tiene en estas películas, primero, la adaptación a la pantalla del relato del carcelero que estuvo al lado de Mandela durante sus años de prisión y que, como anuncia desde el título de su libro, termina siendo su amigo; luego, una investigación periodística sobre el papel que jugó el campeonato mundial de *rugby* de 1995 en la visión política de Mandela; y, por último, la biografía de Nelson Mandela, que abarca toda su vida y la evolución de su pensamiento y praxis política.

Las películas en conjunto brindan una aproximación al proceso de cambio político que tuvo como eje la construcción, mediante medios pacíficos, de una unión entre dos grupos humanos con historias, lenguas, ritos religiosos, costumbres y morales distintas. Esas diferencias habían sido exacerbadas hasta el extremo por uno de esos grupos —la minoría blanca— a expensas del otro —la mayoría negra—, llegando incluso a someter aquel a este de una manera cruel, lo cual se justificaba, forzosamente, como una situación de orden natural que figuraba en las sagradas escrituras.

El abismo entre estos dos mundos tan distantes era una olla de presión a punto de estallar cuando Mandela sale en libertad y a pesar de ello, o precisamente por ello, elige recorrer el camino más difícil de todos: la construcción de una nación

---

6 Además de estas, existen otras películas sobre Mandela. En 1987 se estrenó *Mandela* (Saville), protagonizada por Danny Glover; en 1997, *Mandela & De Klerk* (Sargent), protagonizada por Sidney Poitier y Michael Cane; y en 2011 apareció *Winnie Mandela* (Roodt), protagonizada por Jennifer Hudson y Terrence Howard.



entre blancos y negros. Esa proeza fue posible, como se ha intentado señalar, por el papel que juega también De Klerk, aunque en las películas no aparezca, o solamente tenga algunas apariciones marginales. Sin su intervención, la historia muy probablemente hubiera sido otra. Es que más allá de la épica con sabor a Hollywood de estas películas, la colaboración entre líderes políticos que tuvo lugar y que *Mandela. Del hombre al mito* resalta en algunas de sus partes, es un hecho poco frecuente en la dinámica que envuelve a la política en general. En el caso de Sudáfrica en particular, la colaboración entre ambos genera las condiciones de un cambio casi milagroso: la reconciliación y la integración entre enemigos históricamente enfrentados.

Una nación es una unión basada en la fraternidad, pero la minoría blanca había recorrido el camino contrario desde 1948 al instalar el *apartheid*, mientras que la mayoría negra, como reacción, solamente quería «una bala para cada ocupante blanco». La «común-unión», «un equipo, un país», en esas circunstancias era algo casi imposible de concebir en Sudáfrica. Mandela y De Klerk, en un contexto altamente adverso, se jugaron por el ideario de construir las bases para que pudiera emerger «una gran solidaridad», para el nacimiento de una nación contra todos los condicionantes existentes y en un momento en el que «[...] el futuro de Sudáfrica parecía muy oscuro [...]», como le dice Mandela a François en *Invictus*. Esta es la obra ampliamente reconocida y resaltada en las películas elegidas para este ensayo, porque para lograr empresa tan difícil, Mandela y De Klerk coincidieron en privilegiar los aspectos más nobles que deben guiar a la acción política: el acercamiento entre las partes y la búsqueda de una unión fraterna más allá de las diferencias existentes como un primer principio esencial y superior para que exista, prospere y se desarrolle el potencial de la nación.

El ejemplo de estos dos líderes –para actuales y futuras generaciones de políticos–, que sin especular dicen a sus seguidores lo que se necesita hacer, aun cuando sean verdades difíciles de escuchar o cuyo costo político puede ser alto, es difícil de igualar. Pero también es imprescindible considerarlo a la hora de guiar e inspirar la acción política de todo hombre o mujer que se sienta llamado al servicio de los más altos ideales de su comunidad. En esas formas de concebir lo político se encuentra la llave que deben usar los líderes para que un pueblo pueda unirse y desplegar lo mejor que existe en las partes que lo constituyen.

## Bibliografía

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

CARLIN, John

2008 *Playing the Enemy. Nelson Mandela and the Game that made a Nation*. Nueva York: The Penguin Press.

GLAD, Betty y Robert BLANTON

1997 «F. W. de Klerk and Nelson Mandela: A Study in Cooperative Transformational Leadership». En: *La Presidencia en el Mundo. Estudios Presidenciales Cuatrimestrales*, vol. 27, N° 3, pp. 565-590.

GREGORY, James

1995 *Goodbye Bafana. Nelson Mandela, my Prisoner, my Friend. The Intimate and Moving Portrait of an Extraordinary Friendship*. Londres: Headline Book Publishing.

MANDELA, Nelson

1994 *Long Walk to Freedom. The Autobiography of Nelson Mandela*. Londres: Abacus.

STENGEL, Richard

2009 *Mandela's Way. Fifteen Lessons on Life, Love and Courage*. Nueva York: Crown Publishing Group.

## **La democracia, su consolidación y *Una vida difícil* en Italia**

Leonardo Morlino

La película de Dino Risi (1961), *Una vida difícil*, con Alberto Sordi, Lea Massari y varios otros grandes actores, es el centro de atención del análisis que aquí se realiza, el cual no se enfoca en las vivencias personales de Silvio Magnozzi –periodista idealista y al mismo tiempo mediocre, ex partisano con dificultad de adaptarse al «nuevo mundo» postfascista–, sino que se centra en el valor testimonial, casi directo, de un periodo importante para Italia: los años débiles de la consolidación democrática, que van desde la proclamación de la República tras el referéndum de 1946 hasta el final de la sucesiva década. Risi logra resaltar de este periodo algunos aspectos esenciales que han caracterizado y condicionado la democracia italiana en los decenios siguientes, tanto en el plano social como en el político.

Veamos más de cerca estos aspectos para tratar de entender las consecuencias de esa etapa para la Italia contemporánea. Con este fin y basándome en la película, me detendré, en primer lugar, en los principales elementos que en aquellos años caracterizaron la transformación de la cultura italiana en su transición a la modernidad y, después, en algunos aspectos políticos de fondo propios de la democracia. Finalmente, en las conclusiones me preguntaré cuáles consecuencias se han producido para la actual democracia.

Antes de proceder, me parece indispensable señalar –como una premisa de la mayoría de ciudadanos italianos– la visión de Risi sobre la democracia: es siempre normativa, siempre anclada a los ideales. Recordando a Sartori (1987), tal actitud corresponde a aquello del «perfeccionismo democrático». Se le exige a la democracia existente que realice todos nuestros ideales, y que lo haga en el menor tiempo posible. Cuando esto obviamente no sucede, se extraen conclusiones radicalmente negativas a este arreglo político-institucional, sin recordar –como debería siempre haberse hecho– la conocida frase de Churchill: «La democracia es la peor forma de gobierno, con excepción de todas las otras que se han probado hasta ahora».

### **La modernidad social incumplida**

Los años narrados en *Una vida difícil* son también aquellos en los que Italia se embarca en el tramo más importante hacia la modernidad. Entre los diversos

fenómenos que lo caracterizan no aparece como el más importante la emigración hacia el norte de Italia o hacia otros países europeos, especialmente Alemania, Francia y Bélgica, sino la atracción de la gran ciudad y la migración hacia ella (urbanización) y el fuerte deseo de bienestar como reacción a las privaciones y sufrimientos materiales (y no solamente morales) de la Segunda Guerra Mundial. En tales fenómenos se ven tanto los límites como los aspectos negativos de esa transformación. Estos últimos son mayormente los que se destacan aquí.

Los años desordenados e inciertos de la guerra predisponen a una relación diversa entre los sexos. Ciertamente una relación prematrimonial o la convivencia sin haberse casado, como es el caso de Silvio (Alberto Sordi) y Elena (Lea Massari), no era algo frecuente a mediados de los años 1940 ni tampoco en la década sucesiva, pero había llegado a ser posible en la gran ciudad –aunque no solamente allí– de los primeros años 1960. Sin embargo, en esta revolución de las relaciones entre géneros, Risi al final y en el fondo presenta un personaje femenino con características tradicionales en todos los aspectos, con exclusión de aquellos sensuales que mejor funcionan en el cine. Elena no trabaja, tampoco busca un trabajo cuando ella y Silvio se encuentran en graves dificultades económicas; permanece siempre cerca de su madre, que la condiciona, y de su región de origen. Como cualquier mujer tradicional, busca la seguridad en el trabajo estable de su compañero-marido y siente atracción hacia él por el bienestar brindado, aunque no a cualquier precio, y este también es un elemento ligado al mundo tradicional.



Foto 1. *Una vida difícil*

La transición a la modernidad se da también como resultado de la atracción que ejerce la gran ciudad y, al mismo tiempo, por la negación a vivir en un pequeño pueblo «muerto», sin atractivos, como sería el de Elena. La atracción que genera la ciudad transforma en aquellos años no solamente a Roma sino también a Milán y a Turín. Eso ocurre sobre todo porque estas últimas ciudades se convirtieron en el llamado triángulo industrial, que tiene en Génova al tercer vértice, aunque esta dimensión no está presente en la película. Roma atrae y seduce al protagonista no tanto porque es una ciudad grande, sino porque es el centro del poder, aquel de donde deben partir las iniciativas y las decisiones que harían posible concretar los ideales del protagonista. En efecto, esta ciudad es idealizada como el centro del mundo, mientras que en aquellos años la profunda transformación industrial y social harían de otra zona de Italia, de otra ciudad, el real centro económico y social.

La atracción de la ciudad que ofrece oportunidades de empleo y, como consecuencia, de afirmación profesional se entrelaza con la problemática central de aquellos años: la salida de la pobreza y de las privaciones de la guerra, la reconstrucción y sobretodo la búsqueda individual de bienestar, que la película subraya. Pero curiosamente en ella se aglutina a los intelectuales y estudiosos, a menudo de izquierda, y de la investigación que hacen acerca del bienestar concluyen sobre todo —o únicamente— en ver el lado negativo que genera el impacto de la corrupción sobre los valores de honestidad y rectitud, formas que son propias del mundo tradicional.

En rigor de verdad, la cultura elitista de aquellos años —comenzando por Pasolini y otros intelectuales— idealiza el mundo tradicional y critica el efecto corruptor de la modernidad. Pero se olvida de que el mundo tradicional, hecho de relaciones personales y de miseria, es potencialmente en sí mismo así de corrupto. Esto es, por ejemplo, aquello que muestra Banfield al estudiar un pequeño pueblo de la Lucania (cuyo nombre ficticio es Montegrano; en realidad, Chiaromonte) hacia 1954-1955 y que evidencia el «familismo amoral» como un elemento característico de aquellos mundos de pobreza tradicionales: familismo porque «el individuo persigue solo intereses de la propia familia nuclear y nunca de aquellos de la comunidad que requieren cooperación entre ajenos»; y amoral «si aplicamos la categoría de bien y de mal entre los miembros de la familia y no hacia otros individuos de la comunidad» (Banfield 1958: 83). Por lo tanto, la denuncia del efecto corruptor de la modernidad es una fuerza que sobrepasa el dato más relevante: la necesidad de salir del atraso tradicional, esa amoralidad, si no inmoralidad, para satisfacer necesidades básicas. Así, en la película se evidencia el bienestar alcanzado por la pareja conformada por Silvio y Elena, mostrándola a ella satisfecha, vistiendo un tapado de piel, al precio de la renuncia a sus propios ideales y la aceptación del servilismo corrupto de Silvio.

Para comprender mejor la complejidad de este tema, se puede agregar que el fascismo fue visto como una expresión de la modernidad, como consecuencia, en-

tonces, la crítica a la modernidad indirectamente era también crítica al fascismo. En realidad, eran propiamente los mundos tradicionales –agrícola e industrial, de las campiñas y de pequeñas regiones tanto católicas como no católicas– los que habían constituido el mejor terreno cultural, primero, y, luego, el sustento del fascismo desde sus inicios en los años 1920. De ese modo aquella modernidad individualista y acaparadora, criticada por Risi y otros intelectuales de aquellos años al enfocar la corrupción y la renuncia a los propios ideales, no era el peor de los males. En efecto, esa modernidad puede ser vista positivamente en cuanto se transforma en la base cultural y social que hace más robusta la democracia de aquellos años.

### **¿De qué modernidad política se trata?**

El periodo tratado en este ensayo es también el posterior al entusiasmo y las expectativas creadas por la Resistencia en Italia, en el cual la realidad resulta más difícil de lo entonces imaginado: los ideales democráticos, cultivados y soñados para lograr fuerza para combatir en la montaña encuentran todos los límites que imponen los factores culturales, económicos y sociales, internos e internacionales, en parte ya existentes en los años precedentes, en parte creados por la guerra. En síntesis, *Una vida difícil* nos coloca frente a un escenario complejo: las opiniones conservadoras y sustancialmente cercanas al fascismo de una gran parte de italianos, especialmente en el sur, que no ha conocido la Resistencia; el aparato burocrático y el poder judicial reclutados y socializados en los decenios precedentes, es decir, en el periodo fascista; la inexistencia sustancial de todo el aparato industrial, que había sido destruido durante la guerra y estaba siendo reconstruido, a menudo desde la infraestructura; la presencia de una elite agraria que había apoyado al fascismo y mantenido intacto su estatus social y los medios económicos propios de una agricultura basada en la aparcería, el pequeño alquiler y el jornalero; y, también, la Guerra Fría, que se inicia apenas terminada la guerra y que tuvo como primera consecuencia en Italia la expulsión de la izquierda del gobierno de De Gasperi (en mayo de 1947), con las sucesivas simplificaciones y polarizaciones entre derecha e izquierda que se sucedieron con las elecciones de abril de 1949.

A ese escenario se debe agregar que en la misma época había, obviamente, un sindicalismo –unitario primero, dividido después, en 1949– activo en los años inmediatamente posteriores a la guerra, pero menos presente y más débil en el decenio siguiente, no solamente en el ámbito industrial, sino también en el agrario; una izquierda también activa, aunque más débil en los años 1950; y una reforma agraria con todas las atenuaciones que se aportó desde el Parlamento y la ambigüedad de su implementación posterior.

Todo esto está, obviamente, poco presente en la película, pero documentado de forma selectiva y eficaz en algunos aspectos que la investigación histórica ha

confirmado a través de una gran cantidad de documentos. Así, se debe mencionar tanto la represión contra la izquierda, sindicatos y obreros, conducida sistemáticamente por una policía fuertemente dependiente del poder político y en estrecha conexión con el ministro del interior de aquellos años, que era siempre un exponente de la Democracia Cristiana; como la existencia de un poder judicial socializado durante el periodo fascista. Evidenciar estos aspectos no expresa una posición favorable a la izquierda. Es solamente la constatación de un fenómeno importante en aquellos años relacionado a lo anterior: la desmovilización de las formaciones partisanas al final de la guerra, que dejó a numerosos ex combatientes de formación de izquierda listos para tomar las armas y llevar adelante soluciones políticas diversas a aquellas que se perfilaban después de la victoria de la Democracia Cristiana en el año 1948 y los posteriores.

Los grupos de estos ex combatientes eran considerados peligrosos por el gobierno en aquellos años. Así, para la policía y el poder judicial, hechos como el atentado contra Togliatti, importante líder de Partido Comunista, en julio de 1948, mencionado especialmente en la película, y las huelgas de los años inmediatamente posteriores, se convirtieron en ocasiones para debilitar, desanimar y marginar a esos grupos potencialmente subversivos del nuevo orden.

En estos mismos años, se sella una alianza entre algunos poderes y grupos sociales que sentará las bases de la democracia italiana y se mantendrá firme hasta los años 1980; simbólicamente, hasta después de la Caída del Muro de Berlín, ocurrida en 1989, o hasta la elección nacional italiana de 1992. Los actores principales de esta alianza fueron la Iglesia católica, los industriales a través de sus organizaciones, algunos líderes políticos con los partidos a los que pertenecían y, en una primera fase, los pequeños y medianos propietarios, sucesivamente devenidos en irrelevantes por diversas razones, derivadas de efectos como la profunda transformación industrial de la Italia septentrional y central.

La Iglesia católica había salido transformada por la experiencia de la guerra. Después de haber sostenido en Italia al fascismo, en Portugal al salazarismo y en España a la derecha radical durante la Segunda República y a Franco y el franquismo después del estallido de la guerra civil de 1936, la Iglesia acepta la solución democrático-liberal en Europa. Así, en Italia apoya a un partido que se refiere directamente a su doctrina social y política, la Democracia Cristiana, que encarna el centro político. Los cardenales y los prelados que Silvio Magnozzi encuentra en ocasiones sociales, bien lejos de una iglesia, representan de manera simbólica el testimonio de este acuerdo político.

Los industriales encontraron también motivos sólidos para sostener el nuevo régimen. No solamente porque después de haber apoyado al fascismo con la idea de poder seguir influyendo después de la guerra y de la destrucción de las fábricas se encontraban condicionados y constreñidos a aceptar decisiones no deseadas, pero también porque la nueva democracia con su partido principal les garanti-

zaba réditos y protección de sus intereses. Así ocurrió la convergencia entre el primer ministro y líder de la Democracia Cristiana, De Gasperi, y el presidente de la asociación de los industriales en aquellos años, Angelo Costa, un importante emprendedor católico y liberal. Fue así porque los industriales, grandes, medios o pequeños, debían ponerse de acuerdo con los otros grupos sociales y políticos.

Al centro de esta alianza están los partidos, con la Democracia Cristiana en una posición dominante. El papel de los partidos políticos y de las organizaciones de los partidos fue muy acentuado (Morlino 1998: IV), al punto de que otros fenómenos relevantes, como el clientelismo, encuentran sentido solamente si se conectan con los partidos. En particular, como un ejemplo de ello, el centro de los mecanismos clientelares fue, ante todo, la relación entre los líderes partidarios, locales y nacionales, con los ciudadanos.

Estas consideraciones van obviamente mas allá de cuanto Risi y Sordi nos permiten entender. Para comprender mejor el sentido de lo que planteo, se puede partir de la limitada aceptación del régimen democrático en aquellos años, durante los cuales –como se menciona ut supra– existía todavía una difusa opinión profascista contrapuesta a posiciones de izquierda no favorables a la democracia liberal. En este contexto, si por cualquier razón un proceso de legitimación no ha sido tan amplio como para contribuir a una sustancial consolidación democrática, otros mecanismos se convierten en indispensables –los que se pueden llamar «anclas»<sup>1</sup>– para lograr la consolidación. Esto sucedió en Italia, donde se había logrado solo una legitimidad limitada y donde el dominio partidario ha constituido la principal ancla que ha enganchado los intereses organizados y no organizados, gracias al sector público. El sector público, que nació durante el fascismo y como reacción a la crisis de 1929-1930, en las postrimerías de la guerra debía ser completamente desmantelado. Sin embargo y por el contrario, se transformó en un pilar esencial para que la alianza entre líderes partidarios y diversos intereses funcione efectivamente.

La consolidación italiana es, de este modo, un proceso que se produce a través de los partidos. En el esfuerzo de conquistar y mantener el poder, estos anclan sectores enteros de la sociedad civil a través del desarrollo de sus organizaciones, la relación con los grupos de interés y el control de los recursos estatales. Con el mismo objetivo –y en particular con el control de los recursos del sector público–, los partidos deben también lograr vencer en el juego de la competencia democrática. Una vez que se entra seriamente en este juego, sin embargo, los partidos se encuentran envueltos en una lógica que representa, desde el punto de vista de la consolidación, un círculo virtuoso que se alimenta por sí mismo. La competencia interpartidaria implica una adaptación de los partidos y de sus estructuras orga-

---

1 Que son también instituciones o mecanismos que crean legados de dependencia de la sociedad civil hacia las instituciones políticas. Sobre el punto, sugiero Morlino (1998).



nizativas relacionadas con la sociedad civil. Pero en el momento en el cual esta ha incorporado los aspectos procedimentales de la competición en un concurso de normas y de valores democráticos, se requerirá una modificación sustancial de las actitudes y estilos de comportamiento de los grupos y partidos inicialmente hostiles al régimen. La falta de adaptación equivale a no lograr prevalecer en la competencia interpartidaria y, en consecuencia, a no lograr conquistar y mantener el poder. Bajo este marco se puede lograr la consolidación institucional como efecto colateral de la persecución de otros objetivos, pero dentro de una democracia.

### **Para completar el cuadro**

Los años de «vida difícil» de Silvio Magnozzi se caracterizan también por otros dos aspectos que conciernen al ciudadano. Ambos están bien destacados en la película y a pesar de su aparente distancia dan cuenta eficazmente del contexto sociopolítico delineado en la misma y son objeto de nuestra atención. La primera cuestión concierne a la dificultad para lograr un juicio justo, sobre todo debido a la facilidad con la cual un proceso puede ser condicionado y manipulado en sus resultados: el periodista Magnozzi, que una vez logró denunciar un escándalo y por lo tanto ejercer su profesión como él la entiende, se encuentra condenado porque los testigos están corrompidos y reprocesados. Como vimos, estos son los mismos años en que la justicia condena y reprime las manifestaciones de protesta provenientes de la izquierda, considerada como potencialmente subversiva de un poder político en aquellos años frágiles. Pero para Magnozzi esta es una segunda condena, en cuanto había recibido una primera por haber participado en una protesta política en el momento del atentado a Togliatti. Esto significa que ella no se puede suspender y Magnozzi termina en la cárcel paradójicamente por haber cumplido solamente con el deber ciudadano de izquierdista y periodista. En resumen, este es el espacio para criticar duramente aquella democracia en su modo de operar, que hace la «vida difícil» a una persona honesta e idealista, pero fácil al corruptor que ella ha denunciado y que luego será incluso nombrado secretario.

La regla del periodismo de aquellos años era la proximidad al poder, forjando una verdadera colusión, es decir, una estrecha conexión con la política. Aquella colusión emerge en la película de diversos modos, también cuando al final Magnozzi, ya fuera de la cárcel, se encuentra que le han dado una licencia del periódico y, por lo tanto, está desocupado. En realidad y sobre todo, la investigación historiográfica de los años sucesivos es la que arroja la luz más completa sobre el fenómeno de condicionamiento político de los periodistas durante aquella época, mostrando como resultado poquísimas excepciones de periodistas que con el tiempo llegaron a ser considerados como mitos.

## Conclusiones

Me he enfocado en la reconstrucción del ambiente sociopolítico en el cual tiene lugar la historia de Silvio Magnozzi. Los aspectos que Risi evidencia y que la película expone, vistos desde una distancia de más de medio siglo, son una modernidad social incompleta, la atracción ejercida por la gran ciudad y el deseo de bienestar como reacción a lo impuesto por la guerra, factores que terminan evidenciándose en algunos de los elementos centrales de una débil consolidación democrática, como: la acción represiva contra la izquierda, no solo sindical y de los operarios, por parte de la policía, y de la justicia; la coalición entre algunos partidos, con la Democracia Cristiana en una posición dominante, la Iglesia católica, los industriales y, en una primera etapa, los pequeños y medianos propietarios de tierras; la ausencia de un juicio justo y la facilidad de condicionamiento de los procesos; y la estrecha cercanía entre el periodismo y el poder político en aquellos años.

En la reconstrucción de aquel contexto, como muchas obras de arte, la película realiza un cambio de perspectiva. Más precisamente, si la gran mayoría de ensayos historiográficos, sociológicos y politológicos sobre ese periodo asumen un punto de vista comprensivo, sistémico, la película pone en evidencia todos los aspectos mencionados con anterioridad desde la perspectiva individual del protagonista: cómo el contexto dificulta su vida de cada día. Quizá no sea necesario ir tan lejos y baste con tomar la experiencia de cualquier italiano que haya vivido y trabajado en el exterior durante algún tiempo —me refiero, obviamente, a la experiencia dura y difícil de los italianos emigrados a los Estados Unidos, Sudamérica, Alemania, Francia u otros países europeos donde se encontraron discriminados y objeto de pesados prejuicios— para entender cómo otros contextos, sin algunas de las características de clientelismo, ineficiencia y corrupción propias de la Italia de aquellos años, ofrecen a los ciudadanos una vida más fácilmente vivible, aunque ellos fueran mayormente conformistas.

La reconstrucción-testimonio de la película sobre la Italia de aquellos años pone el foco en algunos elementos vinculados al contexto indicado que permanecen como significativos si estiramos el estilo de los años 1950 a los decenios sucesivos: el pasaje a la modernidad que se cumple por completo, cada vez más caracterizado por un fuerte individualismo y búsqueda de bienestar; el problema de una izquierda subversiva que resurge con el terrorismo de los años 1970; la corrupción y el clientelismo que permanecen y un relevante episodio de corrupción, descubierto por la investigación llamada Mani Pulite, que desencadena una profunda crisis de la democracia italiana en los primeros años 1990; la justicia desempeñando un rol político también en los decenios sucesivos, tanto más fuerte conforme la democracia italiana profundiza su crisis, como es el caso de los últimos largos decenios de estancamiento político; un periodismo que continúa

enganchado con el poder y exporta un modelo similar a la comunicación televisiva cuando esta comienza a desempeñar un rol fundamental en la formación del consenso y la manipulación de la opinión; el problema de la obtención de justicia por parte de un ciudadano, que se agrava, como otras películas en los años posteriores denuncian; finalmente, se debe mencionar también que, durante los primeros años de la década de 1990, la Democracia Cristiana se divide en diversos sectores con la consecuente decadencia de la coalición que conformó la base de la democracia italiana por decenios, pero sin ser sustituida por una coalición alternativa, lo que dejó a Italia en un estancamiento que deviene en crisis política real y propia cuando se le agrega la crisis económica a partir de 2008.

### **Bibliografía**

BANFIELD, Edward

1958 *The Moral Basis of a Backward Society*. Glencoe: The Free Press.

MORLINO, Leonardo

1998 *Democracy between Consolidation and Crisis. Parties, Groups and Citizens in Southern Europe*. Oxford: Oxford University Press.

SARTORI, Giovanni

1987 *Theory of Democracy Revisited*, 2 vol. Nueva York: Chatham House.

## Una vida con Fabrizio de Salina

Enrique San Miguel Pérez

*El gatopardo* (Visconti; 1963) se estrenó en 1963. Yo nací en 1964. Y el príncipe de Salina estuvo siempre. Primero en mi casa, más admiradora del neorrealismo y, por lo tanto, de sus compañeros de generación, que de Luchino Visconti, aristócrata y comunista frente a hombres del pueblo y democristianos como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica; democristianos, eso sí, del ala más social de la Democracia Cristiana (DC) (Brunetta 1994: 441), aclaración más que importante en un hogar fundado por cristianos de base. Visconti era demasiado cultivado e historicista para una familia comprometida con el concilio. El cine, en mi casa, superado el padre Flanagan, el padre O'Malley y demás clanes sacerdotales gaélicos, era *Ladrón de bicicletas* (De Sica; 1948)<sup>1</sup>, *Francisco, juglar de Dios* (Rossellini; 1950) y, a partir de *El evangelio según San Mateo* (1964), Pier Paolo Pasolini. Incluso *Teorema* (Pasolini; 1968) era una película cristiana para mis padres. Y, claro, yo, que desde el principio oposité a la plaza de estupendo integrante de la familia –*snob*, según mi maestro, después de confesarle que mi novelista predilecta era Ingeborg Bachmann–, gané sin competencia ni dificultad el concurso y me apropié de Visconti.

Me gustaría decir que descubrí a Visconti gracias a *Obsesión* (1943) y a Massimo Girotti y Clara Calamai ofreciendo la mejor interpretación de la historia de *El cartero siempre llama dos veces* (1946) de James L. Cain, antes que Tay Garnett dirigiera a John Garfield y a Lana Turner. No digamos explorar a Visconti a partir de *Sandra* (1965), de las *Vaghe stelle dell'Orsa* del Leopardi original, Claudia Cardinale, sarcófagos etruscos en Tarquinia, con sus posturas recumbentes, y música de César Franck. Y, sobre todas las cosas, me gustaría decir que conocí a Visconti por *Senso* (1954), desbordado por *El trovador* en La Fenice, sucumbiendo al rictus aniquilador de Alida Valli, a punto de caer en las garras del caso Montesi, pronto el escándalo Piccioni, una de esas películas que consagran a una actriz, pero también la convierten en «futura memoria» (Pellizzari y Valentinetti 1995: 156;

---

1 «Te agradezco, Jesús mío, los dones espirituales que me has dispensado. Te agradezco la gracia que mi cuerpo va a recibir, en nombre tuyo y con exaltada humildad, de manos de aquellos que creen firmemente que cada acción en contra de la miseria y de la pobreza es como una caricia y un beso sobre la mejilla de Cristo en bien de la doliente humanidad...» (De Sica 1977: 86).

Gundle 2012: 219 y ss), y fascinado por la capacidad de Anton Bruckner para recorrer por la noche los canales de Venecia mientras suena el segundo movimiento de su *Séptima sinfonía*.

Me gustaría haber leído *Senso* antes del último año de carrera, haber conocido el «triunfo del espejo» y también haber sabido que «mi espíritu, al humillarse, se exalta»<sup>2</sup>. Pero mi militancia viscontiana comienza con *Muerte en Venecia* (Visconti; 1971). Militancia, porque la película me pareció —me sigue pareciendo— triste. Y todavía más triste porque leí la novela de Thomas Mann en una edición que custodiaba la biblioteca de mi pueblo, cuyas tapas eran grises. Me dijeron, entonces, que Lübeck también era gris. Con toda certeza porque no conocían Lübeck. Pero creo que me hice casi mayor el día que defendí *Muerte en Venecia* en un escenario imposible: el Instituto Besaya de Torrelavega. Y frente a mis amigos, todos de ciencias, admiradores del Scorsese de *Taxi Driver* (1976) y *El último vals* (1978) y del Brian De Palma de *Carrie* (1976) y *El fantasma del paraíso* (1974). Sin embargo, una tarde, el cineclub Besaya pasó *La caída de los dioses* (Visconti; 1969). Todavía no entendía las sutilezas del gran Luchino, ni por qué Helmut Berger encarnaba a Marlene Dietrich y Dirk Bogarde a Macbeth. Y, no digamos, por qué el único integrante de las SA (René Koldehoff) no derrotado por la bacanal wagneriana entonaba la «Liebestod» de *Tristán e Isolda* minutos antes del exterminio de los seguidores de Ernst Röhm. Pero Visconti se quedó. Y eso, viniendo la década de 1980, hizo mucho más llevaderas las hombreras, el tecno y la oficialización de la cultura alternativa.

Eso... y *El gatopardo*. La primera vez que la vi, decidí que sobraba el baile. La primera vez que hablé con mi maestro, a comienzos del otoño de 1986, le dije que sobraba el baile. Él me preguntaba qué pensaba hacer con mi vida —académica— en la pecera de la cafetería La Austriaca, en Santander, desayunando café solo doble con pincho de tortilla y contemplando la bahía, toda una asociación de experiencias. Y yo, que acababa de llegar del interminable verano del estudiante en Viena y me costaba admitir que se pudiera hablar de escritores «inferiores» a Robert Musil, Hermann Broch y Elías Canetti y sus «juegos de ojos» en el Café Museum, le decía que *El gatopardo* sería la película si no fuera por el baile. Y él respondía que el baile era lo mejor de la película y lo mejor de la historia del cine. Y, desde entonces, fuimos maestro y discípulo. Él es el campeón de los partidarios del baile. Yo, su detractor más furibundo.

---

2 «Necesito mortificar la vanidad. A la inquietud que me roe el alma y que me deja casi intacto el cuerpo se añade la presunción de mi belleza, y no encuentro más consuelo que este mi espejo» (Boito 1987: 155-156; *cf.*: también Lagny 1992: 34-35).

Foto 1. *El gattopardo*

Hoy admito que el baile en el Palazzo Ponteleone de Palermo es imprescindible para la película y para la humanidad. Pero esos 45 minutos no me permiten poner la película en clase. Quebrantaría el orden. Y yo necesito el orden para no ser Yuri Zhivago demorándose diez minutos para terminar por no explicarle sus sentimientos a Lara mientras ella plancha, obligando a que Lara queme la camisa, y se vaya, y Lara y él sigan sufriendo, y yo recuerde que mi infancia es Julie Christie, Petula Clark y Susannah York, más los fines de semana con la grandilocuencia de las películas de los años 1960 –*Lawrence de Arabia* (Lean; 1962), *Becket* (Glenville; 1964), *Doctor Zhivago* (Lean; 1965), *Un hombre para la eternidad* (Zinnemann; 1966), ...– y una habitación a oscuras con un corazón encogido por su gravedad y por su solemnidad, por los abrumadores guiones de mi idolatrado Robert Bolt y, sobre todo, porque los buenos mueren. En todas.

Como no vemos *El gattopardo*, debo resignarme a recitarla. En primero de carrera. Después, todo el mundo se hace mayor, y no se deja impresionar por «si queremos que todo siga igual, todo tiene que cambiar»; o por «no somos más que seres humanos en un mundo en plena transformación». Y por la larga conversación con el caballero Chevalley (Leslie French). A veces pienso que soy profesor para poder interpretar al príncipe de Salina (Burt Lancaster). Y, por un momento, Madrid se convierte en Donnafugata. En segundo de carrera, mis alumnos ya no se admiran ante el maravilloso antifaz que tapa un ojo de Tancredi (Alain Delon) para que, incluso con media cara tapada, sea el doble de guapo que cualquiera de los actores más guapos. Y tampoco reparan en la inteligencia y vulnerabilidad de

Concetta (Lucilla Morlacchi) o en la lealtad conmovedora de don Ciccio (Serge Reggiani). En segundo, mis alumnos son ya mis amigos. Y, con diecinueve años recién cumplidos, en la culminación de su arrogancia feliz, de su maravillosa insolencia, prefieren fabricar su propia identidad. Y comienzan a preocuparse por su futuro. Ya no quieren compartir su existencia con Fabrizio de Salina, ese príncipe que contempla las estrellas, ese ser humano que carece por completo de ilusiones, que presiente verdaderamente su muerte, y sabe ya que será sucia, y abominable, y despiadada, y miserable, pero que también será genuina y auténtica, una expresión serena y militante de la melancolía y de la soberbia que nada espera.

Ese mismo año 1963 Jean-Luc Godard dirigió *El desprecio*. Al fin y al cabo, basada también en una novela de un escritor romano y comunista, Alberto Moravia, como parisino y comunista es el director de *Banda aparte* (Godard; 1964). Y, sin embargo, se ocupa de una materia tan «burguesa» como, en sus propias palabras, «la anatomía del fracaso de una pareja» (Baecque 2010: 229). *El desprecio* —la generación de mi padre la llamaba *Le mépris* porque era una generación que estudiaba francés y nada más intelectual que saberse los títulos de las películas de Godard en francés— es mi tercera película favorita. Mejor dicho: una de mis tres películas favoritas, porque yo tengo una primera película, dos segundas y tres terceras. Mucho antes de que supiera que no entendería el cine sin Godard. Y que, al saberlo, la uniera a *Lo importante es amar* (1975), de Andrzej Zulawski, a pesar de Fabio Testi, para así rebelarme contra la policía cultural. Y descubrir que, al fin y al cabo, la banda sonora de ambas era de Georges Delerue, que no podía decidir cuál me gustaba más, y optar por un tercer lugar del podio compartido con *El eclipse* (1962) de Antonioni. Con la no-despedida de Monica Vitti y Alain Delon, con ese mejor no-final de las no-mejores historias de no-amor del cine. Y de las no-mejores historias de la sí-vida.

Pero la política ha venido al cine para contemplar *El gatopardo*. En realidad, para fundirse con él. Porque, desde el principio, desde que la banda sonora de Nino Rota irrumpe imparable en la sala, hay que ver la película con los cinco sentidos. En primer lugar, oírla. No fue la primera ocasión en que Visconti no acudió a su adorada música clásica, a la ópera de nuestras vidas. Nino Rota y Luchino Visconti heredaron la amistad de sus familias, siempre unidas a la Scala. Visconti era el típico hombre culto que se apoyaba siempre en la gran cultura. Pero Rota le compuso ya la banda sonora para *Las noches blancas* (1957), *Rocco y sus hermanos* (1960) y su episodio para *Boccaccio 70* (1962), además del muy lácteo correspondiente a su también muy querido Federico Fellini. Nino Rota adjudicaba a Visconti la «capacidad para coleccionar las cosas cultivadas» (Latorre 1989: 156). Con enorme modestia, como todos los genios, no pensaba en su propia grandeza.

Intentar oler Palermo. Intentar saborear la empanada y el polvo del camino desde Palermo. Intentar tocar maderas, y vajillas, y libros, y tejidos. Intentar contemplar el rastro de todas las civilizaciones que se suceden, ninguna autóctona,

por cierto, como le recuerda el príncipe a Chevalley. Y durante más de tres horas. Intentar ser maravillosamente mortal. Como Ulises frente a Circe. Preferir la vida a la inmortalidad. Escuchar, desde el principio, desde el final de los títulos de crédito, el rezo del rosario. Yo le decía a mi padre que una película que empieza con el rosario y termina con el paso del viático, con un aristócrata del Antiguo Régimen de rodillas al principio y al final, era perfectamente aceptable para un cristiano de guitarra. Pero, para entonces, mi padre había llegado a la conclusión de que su hijo era de derechas. Y no digamos los amigos de mi padre. Y lo malo es que mi padre no tenía más hijos varones. Lo bueno es que, después de todo, nadie mejor que un cristiano de base para asumir la lucidez despiadada de Fabrizio de Salina, su radical humanidad, su conciencia de finitud.



Foto 2. *El gatopardo*

Con su habitual ánimo demoledor, el único hijo varón de mi padre enunciaba argumentos imbatibles: *El gatopardo* se rodó en 1963, el mismo año en el que, después de dejar iniciado el concilio y publicar la *Pacem in terris*, murió Juan XXIII y le sucedió Pablo VI. El concilio de Juan y de Pablo «La paz en la tierra», Aldo Moro y el cristianismo que avanzaba hacia la izquierda; mientras mis padres, que se casarían el 4 de enero de 1964, ultimaban su boda y su viaje de novios a Madrid. En donde verían *Amor sin barreras* (Wise y Robbins; 1961). Y, además, 1963 es el año en el que murieron Edith Piaf y Robert Schuman, Konrad Adenauer dimitió y le reemplazó Ludwig Erhard. El mismo año en el que dimitió Harold Macmillan. El año en el que se finalizó el Muro de Berlín. El año en el que murió Clive Staples Lewis y mataron a John Fitzgerald Kennedy. El año en el que



Hannah Arendt publicó *Eichmann en Jerusalén*. El mismo año en que Aldo Moro formó el «gobierno largo» con Nenni como viceprimer ministro e inauguró el mítico *centrosinistra*, inmutable hasta 1968, con una identidad política que puede tanto considerarse como una evolución del antiguo **centrismo** «degasperiano» hacia nuevos horizontes de reforma, como la agregación al centro de las fuerzas situadas a su izquierda (Scoppola 1997: 347-348; Follini 2000: 117-120; Ghirelli 2004: 159 y ss). Porque, en todo caso, una vida con Fabrizio de Salina es también una infancia con el *centrosinistra*.

Únicamente Fabrizio de Salina les sobrevivió. A todos y al *centrosinistra*. El príncipe de Lampedusa le mató (Gilmour 2004: 173-175), queriendo liquidar igualmente un tiempo siempre objeto predilecto de una historiografía sumamente concesiva con las últimas pasarelas borbónicas (Pécout 1999: 171 y ss). Pero Visconti le indultó. Hubieran sido demasiadas muertes para el genial director. Porque 1963 fue también el año en el que falleció el líder que más admiró Luchino Visconti: Palmiro Togliatti, arquitecto del más poderoso de los partidos comunistas occidentales, artífice del éxito del proceso constituyente italiano cuando decidió unir sus energías políticas a las cristianodemócratas. Togliatti, el primer líder comunista que dedicó su atención a los demócratas de inspiración cristiana y además les separó nítidamente de sus adversarios fascistas y... ¡socialdemócratas! La bellísima conferencia que Togliatti pronunció en Bérgamo, en la capital de la diócesis natal de Juan XXIII, el 20 de marzo de 1963, ponía tarea conjunta a cristianos y a comunistas: convivir para salvar a la civilización<sup>3</sup>. No es extraño que Visconti, el director civil y civilizado por excelencia, quisiera a Togliatti como a un padre. El mismo Togliatti que, frente a las acusaciones de «decadentismo» arrojadas sobre el director milanés por sus propios camaradas, habría de sostener que *El gatopardo* era ni más ni menos que «una gran obra de arte» (Miret 1984: 148; Servadio 1983: 323).

Morimos. Todos. Excepto el príncipe de Salina. En realidad, Visconti convirtió a Fabrizio de Salina, y a todo su linaje, en muertos vivos: el rezo del rosario; el soldado borbónico que aparece muerto en el jardín; la entrada de los garibaldinos en Palermo, mientras las fuerzas borbónicas fusilan a los patriotas; el viaje a Donnafugata y la entrada en la iglesia, cubierta toda la familia por el gris

3 «¿Es posible encontrar el camino de un contacto no solo ocasional para resolver cuestiones políticas contingentes, sino un encuentro más profundo, del que pueda salir una contribución decisiva para la creación de este amplio movimiento de salvación de nuestra civilización, para impedir que el mundo civilizado sea empujado por el camino de la destrucción total? [...] No le pedimos al mundo católico que deje de ser el mundo católico. Adelantamos esta doctrina que fue justamente presentada como doctrina de la posibilidad de convivencia y de pacífico desarrollo [...]. Es decir, tendemos a la comprensión recíproca, sobre todo tal que permita entrever que existe hoy una tarea para la salvación de la civilización, en la cual el mundo comunista y el mundo católico puedan tener los mismos objetivos y colaborar para alcanzarla» (Togliatti 1978: 243; *vid.* igualmente Togliatti 2010: 176 y ss).

del camino y de la historia mientras suena el «¡Amami Alfredo!» que en *La traviata* entona Violeta, moribunda de tuberculosis, un fragmento de la ópera de Verdi que, al órgano, parece casi una marcha fúnebre; la conversación con el caballero Chevalley, una conversación en donde ocupa un lugar preeminente «el voluptuoso deseo de muerte» de los sicilianos en su comportamiento, en sus costumbres, y en sus sorbetes; la contemplación de *La muerte del justo* (del pintor Jean-Baptiste Greuze) por el príncipe en el palacio de Ponteleone panormitano; el paso final del viático; en la novela, la propia muerte del príncipe, y la destrucción final del fiel Bendicó... Solo Angélica Sedara (Claudia Cardinale) existe plenamente en *El gatopardo*, desde que aparece en el palacio Salina de Donnafugata y, tras un pudibundo gesto de humildad, se detiene un segundo interminable, tenso, adorable, sobrecogedor, se muerde los labios, y decide emerger a su destino. Tosca, inmoderada en las reacciones y en la risa, arrolladora. Abrumadoramente bella. Viva.

Pero no se puede pasar una vida con Angélica Sedara. Ni siquiera Tancredi lo pretende. Demasiada luz y, por lo tanto, demasiada sombra. Si Angélica es la nueva Italia, es también ese tiempo que Fabrizio de Salina adjudica a los chacales y a las hienas, finalizada la era de los gatopardos y los leones. Y, en efecto, superada la inolvidable era de los Moro y los Berlinguer (Giovagnoli 2005: 12 y ss; Galli 2006: 8-10), llegará la era de los Berlusconi y los Grillo. Ya lo anunciaba el príncipe de Salina: todos nos creemos la sal de la tierra. Pero no parece que el «sarkoberlusconismo» (Musso 2008: 12-14) haya superado al «degasperitogliattismo» (Radi 2005: 39, 69), o al «adenauerbrandtismo»; incluso al «kohlmiterrandismo». Es decir, al sentido de la amistad cívica y democrática ampliamente descrito por el propio historiador y canciller nacido en Ludwigshafen sobre las huellas del histórico encuentro entre Adenauer y De Gaulle en Reims, y su no menos histórica imagen, de la mano, en Verdún, el 22 de septiembre de 1984 (Kohl 2010: 177; Noack 2010: 180-181).

Para quienes hemos superado significativamente la edad del Fabrizio de Salina de Visconti, la calificación de la película como una «comedia tumultuosa romántica» por parte de los críticos más afectos a la visión estrictamente social del arte evoca también un inolvidable fragmento de la vida y de la historia de las formas políticas (Marín 1995: 99 y ss; Crainz 2005: 95 y ss). La estampa berlinesa del 26 de junio de 1963 acompañaba al estreno alemán de *El gatopardo*, con John Kennedy, Konrad Adenauer y Willy Brandt recorriendo las calles de la histórica capital en coche descubierto. Theodore Sorensen cuenta que cuando el presidente se subió al Air Force One para emprender el viaje de regreso su rostro brillaba de satisfacción. Entonces, se sentó frente a él y le dijo: «Nunca volveremos a tener otro día como este por mucho que vivamos» (1965: 601). Y, en efecto, no lo tuvo. Menos de cinco meses adicionales de existencia no es mucho. Cincuenta años en la historia puede ser medio «siempre» de los seres humanos, tal y como definía ese «siempre» Fabrizio de Salina, pero tampoco parece demasiado.

John Kennedy tenía plena conciencia de estar más vivo que nunca al mismo tiempo que Fabrizio de Salina imaginaba su muerte. Y, con ella, la finitud de su propio ser civil y de una manera de entender el mundo. Luchino Visconti vistió a Burt Lancaster, recién cumplidos los cincuenta cuando rodó la película, con la misma indumentaria que Giuseppe Verdi en el célebre retrato con chistera y bufanda blanca apenas cruzada sobre la garganta que le pintó Giovanni Boldini, el mismo que siempre me atrae a la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma. Siempre Visconti y la pintura, igual que en *Senso* Alida Valli y Farley Granger reproducen *Il bacio* de Francesco Hayez. Y, por eso, porque ha visto la muerte ya, cuando en la madrugada Fabrizio de Salina se viste para abandonar el baile y contempla las señales del tiempo sobre su rostro, se echa a llorar.

Pero, ¿no se crearon los espejos para devolvernos nuestra propia certeza de resueltos Ulises, como en el poema de Tennyson, dispuestos a emprender una última aventura antes del fin? Antonius Block, el caballero que protagoniza *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman, inolvidable Max von Sydow, manifestaba su angustia ante la posibilidad de que el espejo no le devolviera otra cosa que su propio vacío. Mientras el espejo refleja la conciencia plena y cierta de la propia finitud, un ser humano está vivo. Es parte de la aventura. Siempre que, entre el absurdo y la aventura, como decía Albert Camus, prefiera la aventura, claro.

Desde Marc Bloch sabemos que «la historia es la ciencia del cambio». Y las mutaciones del espejo son nuestras cómplices. Por eso la presencia de Fabrizio de Salina, del analítico y del lloroso, del lúcido y del carente de ilusiones, del reaccionario y del votante en el plebiscito, del cínico y del honesto, evoca nuestra propia existencia. Y es igual de contradictoria. Igual que el Calígula de Albert Camus, finalizado en 1945, como la Segunda Guerra Mundial, que se sentía libre porque se había emancipado del recuerdo y de la ilusión, Fabrizio de Salina es libre. Pero el príncipe de Salina no destruye. Incluso la destrucción presuntamente creadora le horroriza. Por eso hay quien sostiene que la producción de Visconti comenzó a decaer tras *El gatopardo*. Que, después de la «historia», comenzó a interesarle el «pasado» (Morreale 2009: 125 y ss), distinción que, me temo, es tan apasionante como inaccesible. A no ser que hablemos del pasado de Marcel Proust, ese que, decía el escritor parisino, «no solo no es fugaz; es que no se mueve del sitio». Como Fabrizio de Salina.

Al príncipe de Salina le divertiría mucho leer libros como *Les dernières heures du libéralisme*, de Christian Chavagneux, quien habla ya del «después-del-liberalismo», considera el liberalismo una «excepción histórica» y anuncia el regreso del «socialismo liberal» (2009: 148 y ss). Como si hubiera existido alguna vez. Fabrizio de Salina podría hoy sonreír contemplando a los liberales descendientes de Calogero Sedara —también descendientes de los Salina, por cierto—, examinando *La muerte del justo* de Greuze y presintiendo su propia extinción como clase social

dirigente. Pero Fabrizio de Salina, seguramente, les tranquilizaría asegurando que los asaltantes del Palermo de hoy son, en el peor de los supuestos, los futuros registradores de las propiedades de sus nietos. Y que, en la mejor tradición materialista, aspirar a la ocupación de las posiciones de poder de un régimen injusto y despiadado es también reconocerle plena lógica.

Yo nací el mismo 18 de noviembre en el que nació Jacques Maritain y en el que murió Marcel Proust. Nacer con Maritain y morir con Proust es, para mí, ver la vida como Maritain y la muerte como Proust. Y, a medida que la vida avanza, la postal de Balbec se hace más grande, y más pequeña la estampa de la lectura de *Humanismo integral*. Pero entre el cielo de Maritain y la tierra de Proust no se encuentran ya Horacio y Hamlet, sino Fabrizio de Salina y Luchino Visconti. Y su percepción del espacio y del tiempo, del suelo y de las estrellas. De la belleza y de la historia.

Gabriele de Rosa relataba cómo en plena crisis del sistema político italiano republicano que conocieron tan bien Lampedusa y Visconti, en el tránsito del mundo cristiano-demócrata de la DC al Partido Popular Italiano (PPI), el 16 de abril de 1994, se debatía en torno a la «aceleración» del ritmo del accionar político. Y de cómo la política se hacía en el *hoc et nunc* (De Rosa 1997: 104). Lo divertido, casi lo sarcástico de la situación, es que apenas tres semanas antes Berlusconi acababa de obtener la que sería la primera de sus tres victorias electorales. Cabe suponer que se trataba de una aceleración hacia el tramo más oscuro del túnel del tiempo. *El gatopardo* pertenece, más bien, a una vida política que se acelera hasta el vértigo para permanecer estable, cuyo súbito incremento de velocidad conduce siempre al punto de partida. Que después del ruido y la furia opta por instalarse en la melancolía y la inacción. *El gatopardo* es una película intemporal, rodada en medio de tiempos felices, joviales y optimistas, pero instalada en los tiempos «del escalofrío y la tos» que describía Harold Acton en sus *Memorias de un esteta*.

Marcel Proust, como Luchino Visconti, sentía debilidad por el aria de Wolfgang del *Tannhäuser* de Wagner, ese «O du, mein holder Abendstern», que en su versión orquestal se convertiría en el *leivmotiv* musical del *Ludwig* (Visconti; 1973) del director milanés. Wolfgang saluda a la estrella vespertina, como siempre, con calidez. Pero, sobre todo, la contempla *vom Herzen, das sie nie verriet*, desde el corazón que nunca se traicionó a sí mismo. El príncipe de Salina es uno de esos corazones. Probablemente porque es un hombre que carece por completo de ilusiones. Y es verdad que, cuando tras pasar el viático, saluda a la primera estrella de la mañana, lo hace en términos inequívocos: «¡Oh estrella, oh estrella fiel! ¿Cuándo te decidirás a darme una tarea menos efímera, lejos de todo, en tu región de certeza perene?» Pero cuando en la novela llegue esa cita, se aferrará a los últimos granos del reloj de arena de su propia vida, anotando la pérdida de cada uno de ellos, igual que derrochaba los primeros, con plena conciencia<sup>4</sup>.

4 «Don Fabrizio conocía desde siempre esta sensación. Hacía decenios que sentía cómo

Luchino Visconti decidió privar al espectador de la muerte de Fabrizio de Salina. Y cada uno puede imaginarla con plena libertad, igual que su propia muerte, uno de los supremos ejercicios de la soberanía humana. Yo ignoro cuándo la estrella de la mañana, la Venus del príncipe de Salina, «envuelta en su turbante de vapores otoñales», como dice Giuseppe Tomasi di Lampedusa, la estrella de esta mañana otoñal, se decidirá a concederme esa cita definitiva, ese encuentro último, ese coloquio eterno. Es posible que prefiera marcharme sin escuchar a Nino Rota. Pienso más bien en los mineros galeses entonando «Cwn Rhondda» en el principio de *¿Qué verde era mi valle!* (1941), de John Ford. O en el «Sweets to the Sweet. Farewell» del *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh, genial expresión del talento del inmenso Patrick Doyle. Pero, mientras llega el día del definitivo encuentro con la estrella fiel, puedo pronunciar hoy las últimas palabras que alcanzó a musitar Ludwig Wittgenstein antes de perder la conciencia, rogando a la esposa de su médico, el doctor Bevan, que reprodujera su mensaje final: «Dígales a todos que he tenido una vida maravillosa». Y Fabrizio de Salina formará siempre parte de ella.

Comillas, 16 de noviembre de 2013

## Bibliografía

- BAECQUE, Antoine de  
2010 *Godard. Biographie*. París: Broché.
- BLOCH, Marc  
1981 *Introducción a la historia*. México: FCE.
- BOITO, Camilo  
1987 *Senso*. Barcelona: Seix Barral.
- BRUNETTA, Gian Piero  
1994 «Cinema. The Leading Art». En: CELANT, Germano (org.). *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*. Nueva York: Rizzoli, pp. 438-449.
- CARTIER, Jacques  
1994 «Un néohumanisme. Entretien avec Giuseppe De Santis». En: *Le Néoréalisme Italien. CinémAction*, Nº 70, pp. 123-127.

---

el fluido vital, la facultad de existir, la vida en suma, y acaso también la voluntad de continuar viviendo, iban saliendo de él lenta pero continuamente, cómo los granitos se amontonan y desfilan uno tras otro, sin prisa pero sin detenerse, ante el estrecho orificio de un reloj de arena» (Di Lampedusa 1984: 243).

CHAVAGNEUX, Christian

2009 *Les dernières heures du libéralisme*. París: Perrin.

CRAINZ, Guido

2005 *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli.

DE ROSA, Gabrielle

1997 *La transizione infinita. Diario politico 1990-1996*. Roma-Bari: Laterza.

DE SICA, Vittorio

1977 *Ladrones de bicicletas*. México: Era.

DI LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi

1984 *El gatopardo*. Barcelona: Seix Barral.

FOLLINI, Marco

2000 *La Dc*. Bologna: Il Mulino.

GALLI, Giorgio

2006 *Il decennio Moro-Berlinguer. Una rilettura attuale*. Milán: Baldini Castoldi.

GHIRELLI, Antonio

2004 *Democristiani. Storia di una classe politica dagli anni trenta alla Seconda Repubblica*. Milán: Mondadori.

GILMOUR, David

2004 *El último gatopardo. Vida de Giuseppe di Lampedusa*. Madrid: Siruela.

GIOVAGNOLI, Agostino

2005 *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*. Bologna: Il Mulino.

GUNDLE, Stephen

2012 *La muerte y la dulce vita. La cara oscura de Roma en la década de 1960*. Barcelona: Seix Barral.

KOHL, Helmut

2010 *Ich wollte Deutschlands Einheit*. DIEKMANN, Kai y Ralf Georg REUTH (eds.). Berlín: Ullstein.

LAGNY, Michèle

1992 *Senso. Luchino Visconti*. París: Nathan.

LATORRE, José María

1989 *Nino Rota. La imagen de la música*. Barcelona: Montesinos.

MARÍN, Francisco

1995 *El cabo del miedo: El gatopardo*. Barcelona: Dirigido Por.

MIRET FABRA, Rafael

1984 *Luchino Visconti. La razón y la pasión.* Barcelona: Dirigido Por.

MORREALE, Emiliano

2009 *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni.* Roma: Donzelli.

MUSSO, Pierre

2008 *Le sarkoberlusconisme.* La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.

NOACK, Hans-Joachim

2010 *Helmut Kohl. Die Biographie.* Berlín: Rowohlt.

PÉCOUT, Gilles

1999 *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922).* Milán: Mondadori.

PELLIZZARI, Lorenzo y Claudio M. VALENTINETTI

1995 *Il romanzo di Alida Valli. Storia, film e altre apparizioni della signora del cinema italiano.* Milán: Garzanti.

PROUST, Marcel

1979-1981 *En busca del tiempo perdido, 7 vol.* Madrid: Alianza.

RADI, Luciano

2005 *La DC da De Gasperi a Fanfani.* Catanzaro: Rubettino.

SCHIFANO, Laurence

2009 *Visconti. Une vie exposée.* París: Folio.

SCOPPOLA, Pietro

1997 *La repubblica dei partiti. Evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996.* Bologna: Il Mulino.

SERVADIO, Gaia

1983 *Luchino Visconti.* Barcelona: Ultramar Editores.

SORENSEN, Theodore C.

1965 *Kennedy.* Nueva York: Harper & Row.

TENNYSON, Alfred

1994 *The Works of Alfred Lord Tennyson.* Londres: Wordsworth Poetry Library.

TOGLIATTI, Palmiro

2010 *Corso sugli avversari. Le lezioni sul fascismo. A cura de Francesco M. Biscione.* Turín: Einaudi.

1978 *Comunistas. Socialistas. Católicos.* Barcelona: Laia.

## **El cristal con que se mira. La película *Trece días* vista a partir de un texto de Graham T. Allison**

Víctor Manuel Reynoso Angulo y Pablo Reynoso Brito

El cine dice lo que la ciencia política calla. Es decir, en el cine podemos ver cosas que generalmente la ciencia política es incapaz de mostrar: las relaciones personales de poder, las motivaciones de los políticos, la forma como deciden, sus emociones... Pero a veces es al revés: la ciencia política nos dice qué ver en las películas, nos da una perspectiva difícil o imposible como simples espectadores cinematográficos. El texto clásico de Graham T. Allison, cuyo título es «Modelos conceptuales y la crisis de los misiles cubanos» (1969)<sup>1</sup>, nos permite ver la película *Trece días* (Donaldson; 2000) con una perspectiva que difícilmente tendríamos sin conocer sus aportes.

La película trata sobre el momento en el que la humanidad estuvo más cerca de una guerra nuclear, los trece días (del 15 al 28 de octubre de 1962) que siguieron al descubrimiento de que la Unión Soviética había instalado misiles en Cuba con la capacidad de transportar ojivas nucleares que podían llegar a la costa este del territorio norteamericano. Fue el único caso en el que se alcanzó el «Defcon 2», en la terminología del gobierno norteamericano, el paso previo a la guerra nuclear (es decir, el Defcon 1 en una escala que parte del Defcon 5, la situación normal durante la Guerra Fría).

Para cualquiera es claro que se trata de un tema político. Pero no cualquiera tiene certeza de que es sobre una política pública, ni que permite poner en juego una importante reflexión epistemológica sobre los modelos conceptuales con los que podemos ver la política de un país, en particular la política exterior.

La película muestra el proceso por el que el gobierno de Estados Unidos analiza el problema, plantea y discute las posibles soluciones y decide la que llegó a considerar más adecuada. Esto fue hecho en un texto clásico por Graham T. Allison, quien propuso tres modelos posibles para analizar (para «ver») las decisiones de un gobierno.

### **Los tres modelos de Allison**

Allison considera pues que hay tres modelos para analizar la política exterior de un país (aunque la idea puede generalizarse a cualquier decisión política más o

---

1 Traducción propia.



menos compleja). Al primero lo llama política racional. Este modelo nos lleva a considerar a un país como un solo actor que tiene razonablemente claros sus fines y los medios para alcanzarlos. Es lo que se ve desde el «sentido común»: en el caso de la crisis de los misiles, una de las superpotencias detectó un problema, una amenaza a su seguridad militar; y el presidente, su principal pieza política, actuó para resolverlo (Allison 1969: 696).

Al segundo modelo lo llama proceso organizacional. Este considera que un gobierno no está dirigido por una sola persona, sino que «consiste en un conglomerado de organizaciones semif feudales, débilmente enlazadas, cada una con su vida propia» (Allison 1969: 698). Aquí entramos ya con la película *Trece días*. Parecería que los autores de la misma quisieron ilustrar los modelos de Allison. No hay tal cosa como un actor racional unitario: hay una competencia brutal entre distintos actores por imponer la solución que cada uno cree conveniente.

El segundo modelo, a partir del cual puede verse la película, nos dice que las decisiones de un gobierno deben verse «menos como elecciones deliberadas de líderes y más como producto de grandes organizaciones que funcionan conforme a determinados patrones de comportamiento» (Allison 1969: 698). Las dos grandes soluciones que se proponían para la crisis de los misiles: una salida diplomática que obligara a los soviéticos a retirarlos de Cuba, por un lado; y una invasión, por el otro, pueden verse como respuestas de organizaciones con perspectivas, valores e intereses distintos. La primera solución era la planteada por la Casa Blanca, por el presidente John F. Kennedy y su equipo más cercano; la segunda era propuesta por las organizaciones militares, la fuerza aérea, la marina y el ejército de tierra.

El tercer modelo es todavía más interesante desde la perspectiva de *Trece días*. Allison lo denomina política burocrática. De acuerdo al mismo, las decisiones y acciones de un gobierno son resultados políticos. Resultados porque «lo que ocurre no ha sido escogido en tanto solución a un problema, sino porque es consecuencia de **compromisos, coaliciones, competiciones y malentendidos** entre diversos miembros del gobierno, cada uno de los cuales observa diferentes aspectos de la cuestión». Y son políticos en «el sentido de que la actividad que da origen a los resultados puede ser caracterizada como negociación» (Allison 1969: 707)<sup>2</sup>.

Bien dice Allison que este modelo nos presenta «un relato fascinante»: justo lo que vemos en la película. Pero es también el más complicado, el que requiere mayor cantidad de información, información a veces de difícil o imposible acceso. Por eso la cinta que comentamos es fascinante vista desde la perspectiva de estos modelos epistemológicos, ya que nos permite ver el detalle fino: los actores, sus objetivos, sus filias y fobias, así como sus estrategias y relaciones con los demás actores.

Los tres modelos, las tres formas de ver la política, no son excluyentes. Se ha planteado que son diferentes acercamientos a un mismo proceso o decisión. Vis-

---

2 Énfasis añadido.

tos de lejos, procesos y decisiones pueden parecer los de un actor racional unitario. Es el caso de lo que el gobierno de Estados Unidos (y el de la Unión Soviética, que aparece siempre como interlocutor en la película de Donalson) decide hacer con la crisis de los misiles en Cuba.

Sin embargo, una mirada más cercana podrá ver, dentro del actor unitario, diversas organizaciones con roles, rutinas, valores e ideas que interactúan entre sí para dar lugar a un resultado específico. Y, más de cerca, se podrá apreciar un relato fascinante: conjuntos de individuos, en circunstancias determinadas, que ponen en juego sus intereses, valores y pasiones, para dar finalmente el resultado.

La teoría de Allison, vigente como todo lo clásico, nos ayuda a ver mejor la película. Y esta nos ayuda a entender los modelos que podemos usar para analizar el desenlace de un proceso político y nos recuerda lo que se ha dicho desde hace tiempo: la política, como muchas otras realidades humanas, es inaccesible para la ciencia y solo puede dar cuenta de ella la literatura o, en este caso, el cine.

Mucho menos conocido, aunque lleva ya cuatro ediciones, es el libro de Samuel Kernell, *Going Public* (2007). Kernell analiza una estrategia que los presidentes norteamericanos llevan a cabo cuando tienen dificultades para hacer aprobar alguna iniciativa por el Congreso: «ir al pueblo» o «ir a la gente». Buscar el apoyo de la opinión pública cuando no se tiene el de la clase política. En uno de los momentos cruciales de la película, el presidente Kennedy decide presentar un mensaje por televisión el 22 de octubre.



Foto 1. *Trece días*

Henry Kissinger escribió en el mismo sentido:

Un líder que se limite a la experiencia de su pueblo en un periodo de trastornos logra una popularidad temporal, al precio de ser condenado por la posteridad, cuyos derechos está descuidando. Un líder que se adelante en exceso a su sociedad se volverá inútil. Un gran dirigente debe ser un educador, que colme la brecha entre sus visiones y lo familiar; pero también debe estar dispuesto a caminar solo, para permitir que su sociedad siga la ruta que él ha elegido (Kissinger 1994: 366).

Aunque Kissinger dirige estas palabras a Franklin D. Roosevelt, también aplican para Kennedy durante la crisis de los misiles, y la película *Trece días* lo demuestra.

### **El prestigio propio y el ajeno**

Esta película muestra también uno de los factores esenciales en las relaciones internacionales: el prestigio. En política internacional, el prestigio es «la reputación por el poder, y particularmente el poder militar» (Gilpin 1981: 31). Como Robert Gilpin afirma, es «la moneda de cada día» en la política mundial, pues el prestigio permite obtener los beneficios de la fuerza sin pagar los costos de utilizarla (E. H. Carr, citado en Gilpin 1981: 31). En *Trece días* podemos ver a ciertos individuos sumamente preocupados por el desprestigio que la presencia de misiles apuntando al corazón de Estados Unidos podría tener para este país, además de las fuertes implicaciones para su seguridad nacional.

En efecto, la película muestra que cuando el gabinete recibe la cruda información sobre la existencia de misiles estratégicos en Cuba, el prestigio es uno de los principales factores que entran en juego. La reacción del secretario de Estado Dean Rusk, al afirmar que «si permitimos la entrada de misiles nucleares al hemisferio occidental, las consecuencias diplomáticas serían catastróficas», hace énfasis en la estrecha relación entre la fuerza militar y la política internacional y recuerda en cierta forma la frase de Federico el Grande: «la diplomacia sin armamentos es como la música sin instrumentos».

Las palabras de Rusk reflejan la importancia del prestigio. Asimismo, Allison hace un recuento de las opciones o posibilidades que el gabinete dibujó durante esos trece días. Dentro de ellas, se contempló la posibilidad de «ignorar» la presencia de los misiles, lo que no hubiera sido una novedad, pues Estados Unidos eran ya de por sí vulnerables al armamento nuclear soviético con base en la Unión Soviética. Sin embargo, se concluyó que ignorar tal hecho no era una opción adecuada, pues «no se podía negar la importancia política de la presencia de los

misiles en Cuba», ya que, si la respuesta de Estados Unidos fallaba, mermaría la credibilidad y el prestigio de este país (Allison 1969: 696), que se encontraba ya de por sí desacreditado por los errores de la situación ocurrida en Bahía de Cochinos. Así, pues, *Trece días* toma en cuenta elementos de gran importancia para las relaciones internacionales, como el prestigio de la fuerza.



Foto 2. *Trece días*

Otro punto de suma relevancia que la película refleja es la importancia de cuidar el prestigio del adversario: la Unión Soviética. Para John F. Kennedy era sumamente importante hacerlo, pues era consciente de que si se lograba una victoria (diplomática o militar) que humillara a la Unión Soviética, se podrían provocar fuertes resentimientos que permanecerían guardados para crisis futuras. El prestigio de la Unión Soviética sin duda estaba en la conciencia de John Kennedy al afirmar:

Por encima de todo, mientras defendamos nuestros propios intereses vitales, las potencias nucleares deben evadir confrontaciones que lleven al adversario a elegir entre una retirada humillante o una guerra nuclear. Adoptar ese curso de acción en una era nuclear sería la evidencia

de la quiebra de nuestra política, del deseo colectivo de la muerte del mundo [...] (Kennedy, citado por Allison 1969: 698).

De esta forma, se consideró que la solución adecuada para la crisis era un bloqueo, utilizando el eufemismo de «cuarentena». *Trece días* plasma, pues, la preocupación de Kennedy tanto de enfrentar una guerra nuclear como de humillar al rival principal de Estados Unidos, la Unión Soviética.

Además, podemos observar cómo la capacidad del presidente Kennedy influyó en la política mundial. Algunas teorías sobre las relaciones internacionales afirman que una composición clave del «poder nacional» o de un Estado es la capacidad de organización gubernamental. Después de ver *Trece días*, queda claro que, detrás de una situación compleja de toma de decisiones, se encuentra un largo proceso de conflicto y negociación interna. Finalmente, el resultado de ese proceso «subterráneo» será decisivo para el prestigio y la posición de un país en el exterior. La película le da un enorme crédito a John F. Kennedy, y sobre todo a sus asesores Bob Kennedy y Kenneth O'Donnell, para coordinar organizaciones y líderes políticos en beneficio de los intereses de Estados Unidos. A fin de cuentas, los misiles se retiraron de Cuba sin que se disparara una bala, concediendo a ese país una gran victoria.

El comportamiento de Estados Unidos en la arena internacional siempre ha sido una cuestión teórica muy debatida. La película coincide con el ensayo que Graham Allison escribe a fines de la década de 1960, pues refleja que la política internacional es sumamente compleja debido a los distintos niveles de acción a través de los cuales debe navegar un actor. Por lo tanto, si uno quiere acercarse, o reconsiderar los modelos conceptuales de la ciencia política y las relaciones internacionales, el texto clásico de Allison es aún una lectura obligada, y qué mejor que complementarla con la película *Trece días*.

La importancia del texto de Allison reside en su claridad al definir los modelos, así como en su aplicación al caso de la crisis de los misiles. Según sea el cristal —el modelo— con que veamos, podremos observar algunas cosas y dejaremos de apreciar otras.

### **Lo fascinante de un relato fílmico**

Frente a la fría objetividad de un análisis académico, el cine, la película *Trece días* en este caso, nos muestra las pasiones y los intereses puestos en juego en una decisión política. Seguramente es imposible calcular la cantidad de adrenalina que la clase política norteamericana produjo en ese proceso, pero podemos ver que fue mucha.

El desprecio de los militares y de otros políticos hacia los Kennedy es otro aspecto que se destaca en la película. La cinta recuerda que en el catolicismo y en

el origen irlandés de los Kennedy estaba la base del menosprecio que un sector importante de norteamericanos sentían por ellos. Muchos, como los militares, creían que los Kennedy no merecían estar en la Casa Blanca; que eran débiles, como su padre, que tuvo que ver con los acuerdos de Múnich.

Los diversos intentos de los militares para manipular la situación y forzar una invasión a Cuba también son parte de la trama, así como la forma en la cual Kennedy y su equipo buscaron y encontraron una solución pacífica. Esta forma tiene que ver con la consideración de lo que el adversario, Nikita Jrushchov en este caso, pensaba y con la manera en que podría reaccionar ante las acciones del gobierno norteamericano.

No solo se consideraba respetar el prestigio de la Unión Soviética, como ya señalamos. También se imaginaba qué relación tendría el mandatario soviético con su entorno político y con los militares soviéticos. Para ello, el presidente tenía que partir de los propios «modelos conceptuales». Se imaginaba a Jrushchov como igual a los políticos norteamericanos, rodeado de «halcones», militares que optaban por la opción bélica.

Este es uno de los aspectos más importante del proceso de *Trece días*: por un lado, recabar toda la información posible, que era poca, y, por otro, plantear hipótesis acerca de lo que el adversario pretendía, de lo que haría en respuesta a las propias acciones. Así, imaginación y esfuerzo por obtener un conocimiento objetivo se unieron. Se trataba en concreto de interpretar dos cartas que habían llegado de Moscú para procurar saber qué estaba pasando allá: si las dos eran realmente del líder soviético, si había habido un golpe de Estado que lo tenía como rehén. En estas circunstancias, se aceptó un trato informal con un funcionario de la embajada de la Unión Soviética, pues se tenía razones para suponer que era cercano a Jrushchov.

Vistas desde lejos, la actitud y la estrategia del gobierno norteamericano hacia los misiles en Cuba pueden parecer las de un actor unitario. Pero si acercamos la mirada, si utilizamos cristales más finos, veremos lo que nos muestra *Trece días*: un relato fascinante, con un amplio elenco de actores, intereses, emociones. Es lo que podremos apreciar en cualquier proceso político más o menos complejo.

Terminamos con algo que no está en la película, ni en Allison, pero que nos comentó un buen amigo que vivía en La Habana en octubre de 1962. Cuando los soviéticos retiraron sus misiles, *Granma*, el periódico oficial del gobierno cubano, tituló su primera página: «Nikita, mariquita, lo que se da no se quita». Pero esa es otra historia, la del papel del gobierno cubano en la crisis.

## **Bibliografía**

ALLISON, Graham T.

1969 «Models and the Cuban Missile Crisis». En: *The American Political Science Review*, vol. 63, N° 3, pp. 689-718.

GILPIN, Robert

1981 *War and Change in World Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

KERNELL, Samuel

2007 *Going Public. New Strategies of Presidential Leadership*, 4ª ed. Washington: CQ Press.

KISSINGER, Henry

1994 *La diplomacia*. México: FCE.





# **La negación de la democracia**



# **Autoritarismos latinoamericanos del siglo XX a través del cine<sup>1</sup>**

Paula Muñoz

Salvo contadas y raras excepciones, los países de América Latina y el Caribe han sido gobernados durante la mayor parte de su historia republicana bajo alguna forma de autoritarismo. No obstante, la incipiente experiencia democrática que se inicia desde fines de la década de 1970 está haciendo que las nuevas generaciones olvidemos cómo fue la vida cotidiana bajo otras formas de gobierno. Este texto pretende contribuir a alimentar nuestra memoria política al respecto. Para ello, caracteriza tipos de autoritarismos vigentes en el siglo XX en América Latina a través de una muestra cinematográfica de interés. Las cintas *La ley de Herodes* (Estrada; 1999), *La fiesta del chivo* (Llosa; 2006) y *Cuatro días en septiembre* (Barreto; 1997) ilustran aspectos relevantes de tres tipos de autoritarismo: uno de partido dominante, un sultanismo y un autoritarismo militar, respectivamente. En las próximas páginas utilizaré dichas películas como pretexto para analizar las diferencias entre estas tres formas de autoritarismo, prestando especial atención a dos dimensiones de contraste que considero relevante destacar: el grado de pluralismo político existente en cada caso y el nivel de personalismo y discrecionalidad del régimen correspondiente.

## **Conceptos: dimensiones analíticas y tipos de autoritarismo**

De acuerdo con Juan Linz, el autoritarismo es

[...] un sistema político con pluralismo político limitado y no responsable, sin una ideología guía elaborada pero con mentalidades distintivas, sin movilización política extensa o intensa, excepto durante breves periodos en su desarrollo, y en el que un líder u ocasionalmente un grupo ejerce el poder dentro de límites formales mal definidos pero en realidad bastante predecibles (Linz 1970: 255, tomado de Linz y Stepan 1996: 44-45).

---

1 Agradezco a Yamilé Guibert por su apoyo en la preparación de este ensayo.

Con esta definición, Linz intentó caracterizar el autoritarismo en contraposición con la democracia y el totalitarismo. Mientras que en la democracia existe pluralismo político responsable y protegido institucionalmente, el totalitarismo se caracteriza por no permitir ninguna forma significativa de pluralismo político. En él, el líder es impredecible y usa una ideología totalizante que busca regular todos los aspectos de la vida social.

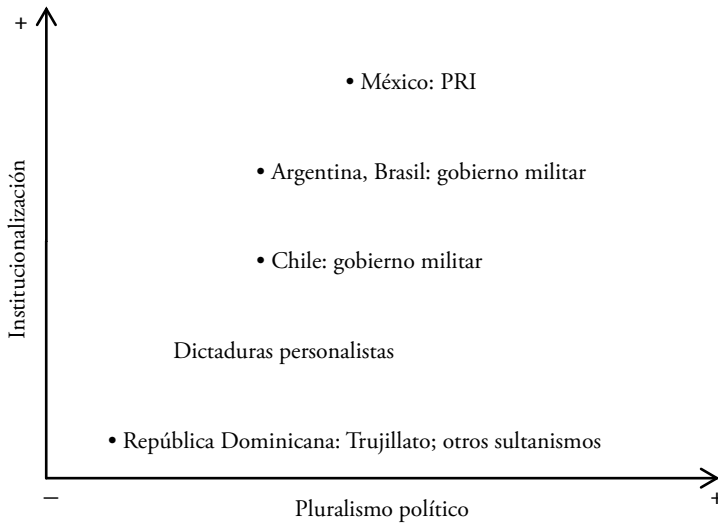
La categoría de autoritarismo resultó sumamente útil en un momento en el que este era el régimen político modal en el mundo: más regímenes eran autoritarios que los totalitarios y democráticos combinados (Linz y Stepan 1996: 38-39). No obstante, con el paso del tiempo, diversos investigadores vieron la necesidad de distinguir subcategorías para poder dar cuenta de la diversidad de formas de gobierno autoritarias alrededor del mundo, así como de su potencial relativo para transitar hacia otras formas<sup>2</sup>.

Para comparar y contrastar nuestra selección de películas, utilizo dos dimensiones analíticas. En primer lugar, el grado de pluralismo político permitido por el grupo en el poder. Esta dimensión hace referencia a la existencia de una diversidad de intereses políticos representados en un sistema y, principalmente, se refiere a la existencia de oposición organizada en partidos políticos (competencia política). No obstante, se puede evaluar también la existencia de organizaciones sociales autónomas del poder estatal. Esta variable, utilizada por Linz para distinguir entre diferentes regímenes políticos, permite también identificar gradaciones significativas que posibilitan contrastar tipos de autoritarismo. En segundo lugar, nos preguntaremos por el grado de personalismo y discrecionalidad en el manejo del poder. En otras palabras, esta dimensión se enfoca en el grado de institucionalización del régimen político y el consecuente nivel de predictibilidad del mismo: ¿Qué tan concentrado es el poder y qué tan predecible su administración? ¿El gobierno se rige por las ideas y caprichos de una sola persona y su círculo inmediato? ¿Los actores a cargo del gobierno siguen reglas (informales o formales) establecidas o actúan arbitrariamente?

Utilizando estas dos dimensiones, es posible distinguir tipos de autoritarismos latinoamericanos y contrastar las diferencias entre los mismos (ver el gráfico 1).

---

2 Ver, por ejemplo, Linz y Stepan (1996); Chehabi y Linz (1998); Geddes (1999).

**Gráfico 1. Tipos de autoritarismo en América Latina**

Primero, destaca el sultanismo como un tipo bastante particular<sup>3</sup>. Por un lado, el nivel de institucionalización del sultanismo es el más bajo entre los autoritarismos, pues lo público y lo privado se fusionan totalmente en manos del dictador (Linz y Stepan 1996: 52). Además, existe un pronunciado culto a la personalidad del gobernante y una tendencia hacia el gobierno familiar y dinástico (Chehabi y Linz 1998: 13-17). Por otro lado, este tipo de autoritarismo se distingue por su bajo pluralismo e impredecibilidad. El gobernante sultanista ejerce su poder sin limitaciones institucionales de ningún tipo y sin seguir reglas, valores ni compromiso ideológico alguno (Chehabi y Linz 1998: 7). Debido a que el poder político está tan concentrado en la persona del dictador, bajo el sultanismo no hay Estado de derecho, lugar para una semioposición ni para moderados dentro del régimen, tampoco espacios de la sociedad y la economía que no estén sometidos al poder despótico del dictador (Linz y Stepan 1996: 52-53). «Hasta la violación de los derechos humanos es arbitraria y puede golpear a partidarios del gobierno y opositores por igual, dando lugar a temor generalizado y desconfianza en la sociedad» (Chehabi y Linz 1998: 25). Por ello, la base social del sultanismo es más estrecha

3 En su obra original, Linz establece que el sultanismo muestra una serie de similitudes con el autoritarismo, pero reconoce que la coerción y el miedo en el sultanismo lo asemejan al totalitarismo (Linz 2000: 144-157). En parte debido a esto, en obras posteriores Linz clasifica el sultanismo como un tipo de régimen en sí mismo (Chehabi y Linz 1998; Linz y Stepan 1996). Aunque reconozco la existencia de esta discusión, por fines de simplicidad para el análisis en este ensayo, me refero al sultanismo como un tipo de autoritarismo.

que en otros autoritarismos (Chehabi y Linz 1998: 19-21). Los regímenes sultanistas han sido relativamente escasos en la historia moderna, pero varios de ellos emergieron en América Latina durante el siglo XX, particularmente en Centroamérica. Se puede contar entre ellos a los regímenes de Rafael Leónidas Trujillo Molina en la República Dominicana, Jean-Claude Duvalier en Haití, la familia Somoza en Nicaragua y Fulgencio Batista en Cuba (Chehabi y Linz 1998: 8).

En segundo lugar y en el otro extremo, destaca un caso de autoritarismo de partido dominante: el gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) (1929-1997) en México<sup>4</sup>. Este tipo de autoritarismo combina una competencia electoral significativa con el dominio continuo del ejecutivo y el legislativo por un solo partido por al menos veinte años consecutivos (Green 2007: 12). El autoritarismo de partido dominante destaca por permitir niveles de pluralismo político mayores que otras formas de autoritarismo: se permite a la oposición organizarse en partidos políticos y registrarse y competir en elecciones regulares. Por otro lado, esta se distingue también de otras formas de autoritarismo por su elevado nivel de institucionalización y la consecuente estabilidad y longevidad del régimen (Greene 2007: 15-16).

Finalmente, puede encontrarse una serie de casos con niveles intermedios (y variados) de institucionalización y pluralismo político. Para la región latinoamericana cabe distinguir, por un lado, numerosos casos de dictaduras personalistas que pueblan las páginas de nuestra historia. Los niveles de pluralidad varían entre estas dictaduras, pero estas por ser menos arbitrarias que los sultanismos. Casos como el de Manuel Odría (1948-1956) en Perú, Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) en Colombia y Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) en Venezuela pueden ser mencionados como ejemplos. Por otro lado, cabe identificar dictaduras militares más institucionalizadas que surgen desde mediados del siglo XX, luego de la profesionalización militar, sobre todo en el Cono Sur (O'Donnell 1973; Stepan 1971, 1988). En estos casos los militares gobiernan por periodos más prolongados y como cuerpo colegiado. Destaca en especial el surgimiento de los autoritarismos burocráticos en países de mayor desarrollo económico, como Brasil y Argentina, donde los militares gobernaron en coalición con capas tecnocráticas y con apoyo empresarial (O'Donnell 1973). Precisamente, el caso del gobierno militar de Brasil (1964-1985), a ser analizado, fue un autoritarismo burocrático. En general, las juntas militares constituyeron autoritarismos más institucionalizados que las dictaduras personalistas. No obstante, en algunos casos, como el de Chile bajo el general Augusto Pinochet (1973-1990) o el del general Hugo Bánzer (1971-1978) en Bolivia, se desarrolló un grado mayor de personalismo. Los gobiernos militares también varían entre sí en el nivel de pluralismo político

---

<sup>4</sup> En otras regiones, destacan casos como los de Malasia (1974), Taiwán (1987-2000), Singapur (1981), Gambia (1963-1994) y Senegal (1977-2000) (Greene 2007: 16-17).

que permitieron y en el grado de represión y violación de derechos humanos que ejercieron. En términos relativos, por ejemplo, los gobiernos militares de Brasil y Perú fueron menos represivos que los de Guatemala, Argentina y Chile. Especialmente en estos últimos casos, las dictaduras violaron sistemáticamente los derechos humanos. Aunque tal vez más represivas, estas dictaduras son más predecibles que los sultanismos, pues la violencia es dirigida sistemáticamente hacia ciertos sectores poblacionales como, por ejemplo, jóvenes, indígenas (en Guatemala), sindicalistas e izquierdistas.

Habiendo aclarado estos conceptos, a continuación examino cómo las películas seleccionadas ilustran una serie de prácticas relacionadas con las dos dimensiones analizadas, haciendo evidentes los contrastes entre tipos de autoritarismo.

### **Personalismo: entre la arbitrariedad y la predictibilidad**

El gobierno de Rafael Leónidas Trujillo Molina (1930-1961) fue el arquetipo de un régimen sultanista (Chehabi y Linz 1998: 5). De hecho, en parte, la aspiración de describir adecuadamente las particularidades de este fenómeno político que fue el trujillismo llevó a Linz a tomar el concepto de sultanismo de Max Weber para caracterizar este nuevo tipo de régimen político moderno. Y en *La fiesta del chivo*, Luis Llosa lleva a la pantalla la exitosa novela de Mario Vargas Llosa que retrata los últimos años de la dictadura y el asesinato de Trujillo. La película hace un buen trabajo en la ilustración de la característica más distintiva del sultanismo: ser un gobierno personal altamente arbitrario.

Desde las primeras escenas, *La fiesta del chivo* resalta el carácter extremadamente personalista del régimen. Trujillo (Tomas Milián) hacía y deshacía en República Dominicana. Las decisiones del dictador lo regulaban todo: el reclutamiento y la carrera en la función estatal nacional e internacional, las decisiones económicas y hasta la vida personal de sus colaboradores. Por ejemplo, en la película, Trujillo «sugiere» a uno de sus guardias de escolta, el teniente Amador García Guerrero, cancelar su noviazgo para no poner en riesgo su «prometedora» carrera militar al casarse con la hermana de un comunista sospechoso de conformar un «grupo subversivo».

Pero el dictador decidía no solo la política dominicana y la carrera de los trujillistas, sino también la vida o la muerte de las personas<sup>5</sup>. El poder estaba completamente concentrado en sus manos y lo ejercía de forma despótica, sin límites de ningún tipo. No seguía reglas, valores ni compromiso ideológico alguno y subvertía las normas de la administración burocrática constantemente con decisiones personales arbitrarias (Chehabi y Linz 1998: 7). Por ejemplo, la novela

---

5 Ver la siguiente sección.

y la película muestran cómo el tirano disponía incluso de la vida sexual de las mujeres de sus colaboradores más cercanos. No existía límite ni siquiera en este plano. La historia del almirante Juan José Viñas ilustra muy bien estos excesos en el uso del poder personal.



Foto 1. *La fiesta del chivo*

Trujillo solía «visitar» a Magnolia (Catherine Bliss), esposa del almirante Viñas (Steve Bauer), cuando este se encontraba de viaje. Uno de los privilegios del jefe. Durante uno de estos encuentros amorosos, Trujillo le comenta a Magnolia sobre un rumor que ha escuchado: que Viñas estaba cuestionando públicamente sus decisiones. La mujer le confiesa que el almirante ha estado, efectivamente, preocupado y que cree que Trujillo «fue demasiado lejos» en el caso Galíndez<sup>6</sup>. Trujillo hace que Magnolia llame por teléfono a Viñas para soltarle la lengua al respecto y confirmar el rumor. Entonces, lo escucha decirle a su esposa: «El jefe no es lo que era. Creo que el viejo debería jubilarse e ir al rancho con sus caballos». Trujillo decide entonces castigar a Viñas, humillándolo públicamente en un almuerzo de camaradería con el cuerpo de oficiales. Tomando la palabra, expresa

6 Se trató del secuestro y desaparición de un intelectual nacionalista vasco opositor al régimen (ver la siguiente sección).



su «preocupación» por haber descubierto que hay gente dentro del grupo que no es verdaderamente leal hacia él, a pesar de todo lo que los ha ayudado en sus carreras. Enseguida suelta la bomba. Comenta casualmente que estar en el poder le ha permitido tener en sus manos a muchas mujeres hermosas. «¿Saben cuál fue la mejor de todas?», pregunta, «la mejor fue Magnolia». Ante la sorpresa del auditorio, continúa: «¿Creen que estuvo mal tirarme a la esposa del almirante?... No, no estuvo mal porque Juan José Viñas es un enemigo de este régimen».

Trujillo era, efectivamente, un tirano. Todos sus colaboradores cercanos le debían lealtad personal por las gollerías que les conseguía. Pero también le temían profundamente por sus conocidas decisiones arbitrarias. «Trujillo te sacrificará si lo necesita», le advierte Antonio de la Maza (David Zayas) a su hermano antes de que este último fuera asesinado por el régimen a pesar de haber demostrado su lealtad al dictador. Como bien lo describe Isabella Rossellini, interpretando a Urania Cabral, hija de Agustín Cabral Cerebrito –leal trujillista que fuera secretario de Estado, ministro y presidente del Senado por el Partido Dominicano<sup>7</sup>–, cuando increpa a su padre: «¿Qué no hiciste papá? Todo para servirle al jefe... Él tronaba los dedos y todo el mundo saltaba. Y quien no lo hiciera, que la virgen lo ayudara [...]. El jefe controlaba todo el país, todo el mundo era su presa».

Este nivel extremo de personalismo y arbitrariedad contrasta abiertamente con los otros casos de autoritarismo analizados. Tanto la dictadura militar brasileña como el régimen de partido dominante del PRI son autoritarismos institucionalizados, menos dependientes de decisiones personales para la administración del poder. Por ello, también, son bastante más predecibles. Para empezar, el gobierno militar brasileño fue el primero de la institución militar en el siglo XX. Como observa Alfred Stepan, hasta 1964 los militares brasileños no habían violado una tradición del siglo XX por la cual no asumían ellos mismos la conducción del gobierno luego de dar un golpe de Estado, sino que transferían siempre el poder a un gobierno civil (1988). En 1964, sin embargo, los militares deciden que era momento de tomar directamente las riendas del país: la institución militar podía dejar de ser solo el «moderador» del sistema político para pasar a dirigir el desarrollo nacional (Stepan 1988: 120). Los militares brasileños temían que la situación de polarización y fragmentación política existente amenazara a la propia institución militar, recientemente profesionalizada, la debilitara y politizara. El golpe de 1964 es, por tanto, una decisión institucional y no la de un caudillo militar y su círculo de allegados interesados en tomar el poder.

Como puede observarse en *Cuatro días en septiembre*, esta decisión institucional de intervenir en el gobierno brasileño se da en el marco de un clima internacional marcado por la Guerra Fría y la preocupación de Estados Unidos, compartida por la Junta Militar, por la expansión del comunismo en América

7 Partido fundado por Trujillo en 1931 y dirigido personalmente por él.

Latina luego de la Revolución Cubana. Las escenas de *Cuatro días en septiembre* remiten a la competencia de las dos grandes superpotencias –Estados Unidos y la Unión Soviética– por acumular prestigio y poder a nivel internacional, por ejemplo, a través de la «conquista» del espacio (con el lanzamiento de satélites, entre otras acciones). El gobierno militar mantenía una fluida relación con el embajador norteamericano y la censurada televisión brasileña transmitía y celebraba los avances de su aliado norteamericano, como la llegada a la Luna. Es por ello que los protagonistas de la historia, un grupo de jóvenes rebeldes que luchan contra la dictadura, deciden que la única forma de lograr una acción de impacto que rompiera la censura informativa impuesta era secuestrar a dicho embajador. Hasta entonces, las acciones armadas que habían realizado y los pronunciamientos que emitían en contra de la dictadura no eran difundidos por los noticieros.

Tal vez lo que llama más la atención en esta película es la falta de caracterización de la Junta de Gobierno. En todo el film no se hace mención a ningún jefe militar en particular. Por ejemplo, durante la negociación que sucede al secuestro del embajador, hay referencias constantes al «gobierno», a la «junta», a «inteligencia». En contraste con lo que sucede en *La fiesta del chivo*, nunca se pone un rostro detrás de este gobierno represor. Pero más que ser un vacío de la película, esto obedece al carácter institucionalizado de dicho régimen, mucho menos personalista que otras dictaduras militares de la época en la región.

Un grado importante de despersonalización del régimen también se hace patente en *La ley de Herodes*. Pero en el caso mexicano tenemos la dictadura del PRI, un partido de origen revolucionario altamente institucionalizado. *La ley de Herodes* es justamente una parodia acerca de la predictibilidad de este corrupto sistema político que muestra un comportamiento cíclico: las mismas historias se repiten una y otra vez con diferentes personas encarnando los mismos roles. Ciertamente, la longevidad del régimen priista y su nivel de estabilidad política fueron inusuales para los estándares latinoamericanos. Si algo caracterizó la política en la región en el siglo XX fue más bien su inestabilidad y los cambios continuos de sus instituciones políticas (Levitsky y Murillo 2012), incluyendo el régimen de gobierno. La estabilidad del régimen priista contrasta incluso con la experiencia mexicana previa del siglo XIX, que estuvo marcada por largos periodos de conflicto militar y por la política de caudillos que impidió la formación de partidos políticos (Knight 1992; Collier y Collier 1991).

La estabilidad del régimen mexicano se apoya, en buena parte, en el alto grado de institucionalización que logra el PRI como partido<sup>8</sup>. La importancia del partido como institución es ilustrada muy bien por *La ley de Herodes*. El inicio de la

---

8 Luego de la fundación del partido predecesor del PRI en 1929, los revolucionarios lograron resolver el problema de sucesión presidencial y de circulación de elites políticas reafirmando el principio de no reelección.

película es elocuente al respecto. El gobernador Sánchez (Ernesto Gómez Cruz) manda a llamar a su despacho a Juan Vargas (Damián Alcázar), miembro del PRI hasta entonces encargado del basurero. En una reunión previa con otro miembro del partido lo han seleccionado como el candidato ideal (por ingenuo) para asumir la difícil tarea de ser alcalde en San Pedro de los Saguaros, donde varios alcaldes corruptos habían sido linchados por una descontenta población. Sánchez entonces le informa: «Voy a necesitar tu ayuda... El partido se ha fijado en ti. Yo soy el conducto para informarte que vas a ser nombrado presidente interino de San Pedro de los Saguaros». «¿Cómo agradecerle?», replica Vargas emocionado. «A nuestro partido», contesta Sánchez. «Recuerda: todo se lo debemos a nuestro partido».

«El partido» es constantemente mencionado en la cinta. Se reconoce continuamente que la vida del régimen no depende de una persona sino de que justamente los individuos reconozcan la primacía del partido. Así, por ejemplo, más adelante, cuando Vargas juramenta como diputado exhorta al auditorio: «El reto para nuestro partido, por el bien del país, es estar en el poder por siempre y para siempre. [...] Debemos estar atentos y detener a los enemigos de la revolución». Para darnos cuenta de la importancia de la institución partidaria, no debemos sino contrastar este texto con lo mencionado por el opositor Galíndez (Gary Piquer) en *La fiesta del chivo*: «Cuando su líder desaparezca, la “era Trujillo” desaparecerá con él». Mientras el sultanismo es completamente dependiente de la voluntad y vida de una persona, en el régimen de partido dominante lo importante no son las personas sino asegurar la vigencia del partido por sobre las mismas.

El gobierno del PRI tenía muy pautado el funcionamiento del sistema político. Pero la Constitución no lo regulaba efectivamente. La primera escena de *La ley de Herodes* retrata maravillosamente el valor meramente formal de la ley escrita durante la hegemonía del PRI<sup>9</sup>. En dicha escena, ambientada en 1949, el alcalde de San Pedro de los Saguaros abre en su despacho un ejemplar de la Constitución cuyas páginas habían sido cortadas para esconder el dinero robado de las arcas municipales. Al tratar de huir con este dinero mal habido, el alcalde es alcanzado por los lugareños y decapitado.

Sin embargo, las elecciones en México eran más que una farsa: el PRI debía ganarlas para perpetuar su dominio. Por ello, este partido utilizó continuamente su control de los recursos y las políticas públicas para legitimar su poder. Partido y Estado fueron casi uno: una gran maquinaria política que distribuía puestos de trabajo, obras públicas y bienes a cambio de lealtad política y votos de los de abajo. En esta gran máquina electoral, los operadores locales debían su puesto de

9 El régimen priista se gobernaba, en cambio, por un conjunto de normas informales altamente institucionalizadas. Por ejemplo, el «dedazo» otorgaba al presidente de la República saliente la potestad de elegir al próximo candidato dentro del partido y, por ende, a su sucesor.

trabajo y sus posibilidades de ascenso en la carrera política a algún jefe político y la carrera política de este, a su vez, dependía de la suerte de algún otro patrón político ubicado más arriba en la estructura de poder. Esto es ilustrado también en la película: quedar bien con el licenciado López (Pedro Armendáriz Jr.), firme aspirante en el bolo para gobernador del Estado, era fundamental para las posibilidades que Vargas tendría de ser elegido diputado.

Otro aspecto que vale la pena resaltar es que el régimen priista se caracterizó por ostentar niveles muy altos de corrupción. Pero, a diferencia de lo sucedido bajo el Trujillato, en este caso la corrupción seguía también pautas institucionales claras; no era meramente una función de los caprichos del dictador. Bajo el PRI la corrupción era parte consustancial del funcionamiento del sistema político. Una suerte de compensación que los políticos legítimamente «cobran» por seguir pacientemente otras reglas de la carrera política.

*La ley de Herodes* es justamente la historia de cómo hasta «el más pendejo» (tonto, en español mexicano) de los priistas sucumbe ante este sistema corrompido y se transforma en un político inescrupuloso. Al llegar a Santiago de los Saguaros, Vargas intenta seguir, literalmente, las instrucciones recibidas de su jefe político: llevar «la modernidad» a dicha jurisdicción y acabar con prácticas tradicionales como la corrupción. Pronto aprende, sin embargo, que los habitantes del pueblo seguían reglas de juego predeterminadas. Debía, por tanto, seguir la ley de Herodes: «O te chingas, o te jodes». Si aspiraba a contar con una carrera política ascendente, debía aceptar las sugerencias de sus superiores y ensuciarse un poco las manos para permitir que el sistema siga operando y el PRI continúe gobernando México indefinidamente. Como le dice uno de los personajes: «En este país, el que no transa no avanza».

### **Pluralismo político: entre la represión indiscriminada y la tolerancia limitada**

Una segunda dimensión que diferencia los tres casos de autoritarismo es el grado de oposición que permiten. Se pueden localizar los casos en un continuo. Primero, en un extremo, el gobierno del PRI tolera niveles de pluralismo político más significativos que los otros dos autoritarismos mostrados en las películas analizadas y hace un uso menos sistemático de la represión. En un punto intermedio, la Junta Militar de Brasil proscribía la oposición política organizada, interviene los medios informativos, prohíbe la expresión pública de descontento (como las huelgas sindicales) y reprime los movimientos armados que se enfrentan al régimen, cometiendo una serie de violaciones a los derechos humanos. Finalmente, en el otro extremo destaca el trujillismo como el autoritarismo que deja menos espacio para la pluralidad política y social y es, sin lugar a dudas, el más opresor.

«No es culpa nuestra que la gente siempre vote por mi partido», comenta uno de los protagonistas de *La ley de Herodes*. La película no explora mucho el tema de la competencia interpartidaria, sino más bien la existente al interior del PRI. Pero que la película no retrate la primera no quiere decir que no haya existido en México. Durante los setenta años de su gobierno, el PRI permitió a otros partidos competir en elecciones regulares, siempre y cuando cumplieran con los requisitos para mantener su inscripción. Incluso, luego de que en 1976 ningún otro partido presentara candidato a la elección presidencial, el gobierno promovió una reforma para facilitar la entrada de nuevos partidos al sistema<sup>10</sup>.



Foto 2. *La ley de Herodes*

Un proceso que *La ley de Herodes* sí retrata es el grado de poder que los caudillos locales podían llegar a acumular. Vargas va transformándose en un caudillo abusador que llega incluso a matar a algunas personas del pueblo que se rebelan ante él. No obstante, en este caso vemos *vendettas* personales y referencias a actos de violencia motivados por la competencia intrapartidaria misma. No se muestra un uso continuo de represión hacia opositores, sino los desmanes de un agente local. Como bien apunta Knight, México se distingue por haber «evadido los extremos del autoritarismo burocrático y el gobierno pretoriano; su **guerra sucia** fue una escaramuza menor en comparación a las barbaridades cometidas en el Cono Sur; no estuvo involucrado en casos de etnocidio sistemático como Guatemala» (1992: 100). Aunque la represión se utilizó contra la oposición en diversos

10 El grado de competencia en el sistema fue incrementándose progresivamente. Finalmente, el PRI perdió el control del ejecutivo en las elecciones del año 2000 (ver Greene 2007: 86; y Magaloni 2006).

momentos del régimen priista (Greene 2007: cap. 3), estuvo lejos de alcanzar los niveles de violencia de otros autoritarismos de la región.

La dictadura militar en Brasil, por otro lado, incluyó un uso mucho más sistemático de represión de la oposición que en México. *Cuatro días en septiembre* intenta retratar precisamente esta faceta del régimen militar. Muestra, en primer lugar, cómo la oposición política fue eliminada durante los primeros años: los partidos políticos fueron proscritos; el Acta Institucional N° 5 suscrita en diciembre de 1968 puso fin a la libertad de prensa y suspendió los derechos ciudadanos; los ciudadanos que osaban salir a las calles a marchar y expresar su descontento eran reprimidos por las fuerzas del orden. En la película, los protagonistas logran romper la censura informativa solo luego de secuestrar exitosamente al embajador de Estados Unidos. Ante este acto de fuerza, la Junta Militar se ve obligada a leer en el noticiero el comunicado del grupo armado y, más adelante, a cumplir con su demanda de liberar quince prisioneros políticos.



Foto 3. *Cuatro días en septiembre*

Adicionalmente, las agencias de seguridad del régimen hicieron un uso sistemático de la tortura de presos políticos. La película transmite el nivel de familiaridad que los agentes de inteligencia mostraban en relación a la práctica de la tortura. Cuando la esposa (Alessandra Negrini) de uno de los agentes (Lulu Santos) lo conmina a explicar por qué se ha ausentado tan a menudo de la casa, este le confiesa lo que venía haciendo. Horrorizada, la esposa lo increpa: «¿Están torturando a esos chicos?» Él trata de justificarlo: «Es mi trabajo, me designaron para eso y lo hago. [...] O los torturas o no avanzan las investigaciones», al mismo

tiempo que acepta que la mayoría de los detenidos a quienes tortura son «chicos inocentes llenos de sueños». En otra escena, agentes del servicio de inteligencia comentan cómo uno de sus compañeros: «Le tomó el gusto al oficio de tortura, halló el placer que nunca tuvo en el trabajo burocrático». Más allá de estas especulaciones, vemos cómo en este caso la represión sigue directivas; es una política de Estado y, en buena medida, predecible. Ella es dirigida sistemáticamente a sospechosos de acciones armadas y a ciertos perfiles que «calzan» con una mayor probabilidad de ser izquierdista, como jóvenes y sindicalistas.

Finalmente, en el caso del sultanismo de Trujillo, no hay resquicio alguno de pluralidad. *La fiesta del chivo* destaca, por ejemplo, cómo los pocos opositores al régimen que se atrevían a organizar manifestaciones públicas eran apresados y luego ejecutados por las fuerzas de seguridad. Y es que durante el Trujillato no solo se proscriben otros partidos sino también la expresión de cualquier tipo de opinión libre y discrepancia. Las acciones represivas del régimen tienen en su base no una política institucional destinada a cierto perfil poblacional, sino las decisiones y caprichos del dictador. Trujillo reprimió brutalmente no solo conspiraciones sino cualquier tipo de expresión de discrepancia. Incluso sus colaboradores más cercanos estaban amenazados. Como muestran varias escenas, este no aceptaba ser contrariado.

Con el paso del tiempo, Trujillo se volvió cada vez más represivo. En particular, el secuestro del opositor Jesús Galíndez, abordado por la película, marcó un giro hacia un uso de represión más brutal y errática (Hartlyn 1998: 95). La primera parte de *La fiesta del chivo* escenifica precisamente cómo el jefe está dispuesto incluso a inmolar la vida de sus colaboradores cercanos con tal de cubrirse las espaldas ante un potencial incidente internacional. Los integrantes del círculo de poder en torno a Trujillo sabían de (y temían) la arbitrariedad de sus decisiones. Por ello, cuando Antonio de la Maza busca al presidente del Senado para pedirle que interceda por la vida de su hermano —uno de los pilotos trujillistas que participó en el mencionado secuestro de Galíndez—, Cabral (Paul Freeman) se niega a ayudarlo. «Si el jefe se rehúsa a recibirlo no hay nada que yo pueda hacer», le responde. Poco después, Octavio de la Maza aparece muerto. El gobierno había simulado su suicidio y lo inculpaba de haber matado y desaparecido al piloto de nacionalidad norteamericana que la prensa de este país buscaba.

La suerte de Cabral, sin embargo, termina siendo la misma. Cabral intenta discrepar con Trujillo por haber simulado un accidente automovilístico en que dos conocidas opositoras del régimen, las hermanas Mirabal, perdieron la vida. Al día siguiente aparecen acusaciones anónimas contra él en el diario controlado por el régimen y se entera de que lo han relevado de su cargo. Nadie lo recibe. «Es como si no existiera», se queja Cabral. «Es lo que pasa cuando alguien cae en desgracia. Nadie quiere ser contaminado», comenta otro de los personajes en otra escena.

## Epílogo

Al ilustrar nuestra experiencia bajo el autoritarismo a través de tres películas latinoamericanas, este ensayo no pretende insinuar que la vida en democracia carece de problemas. Nuestras democracias todavía tienen muchas características «autoritarias»: discriminación, debilidad institucional y endeblez del Estado de derecho en amplias áreas del territorio, entre otras. Pero creo que sí vale la pena recordar y reflexionar sobre prácticas aberrantes que muestran los costos de la concentración del poder y del impedimento del pluralismo político en una sociedad. Pluralismo que es, precisamente, el que permite que cuestionemos al poder.

## Bibliografía

- CHEHABI, Houchang E. y Juan J. LINZ  
1998 *Sultanistic Regimes*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- COLLIER, Ruth Berins y David COLLIER  
1991 *Shaping the Political Arena: Critical Junctures, the Labor Movement, and Regime Dynamics in Latin America*. Princeton: Princeton University Press.
- GEDDES, Barbara  
1999 «What do we know about Democratization after Twenty Years?» En: *Annual Review of Political Science*, vol. 2, N° 1, pp. 115-144.
- GREENE, Kenneth F.  
2007 *Why Dominant Parties Lose: Mexico's Democratization in Comparative Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARTLYN, Jonathan  
1998 «The Trujillo Regimen in the Dominican Republic». En: CHEHABI, H. E. y Juan J. LINZ (eds.). *Sultanistic Regimes*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 85-112.
- KNIGHT, Alan  
1992 «The Peculiarities of Mexican History: Mexico Compared to Latin America, 1821-1992». En: *Journal of Latin American Studies*, N° 24, pp. 99-144.
- LEVITSKY, Steven y María Victoria MURILLO  
2012 «Building Institutions on Weak Foundations: Lessons from Latin America». Ponencia en la conferencia: Guillermo O'Donnell and the Study of Democracy, 26-27 de marzo. Buenos Aires. Fecha de consulta: 16/12/2013. <<http://kellogg.nd.edu/odonnell/papers/LevitskyMurillo.pdf>>.
- LINZ, Juan J.  
2000 *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Boulder: Lynne Rienner Publishers.



- 1970 «An Authoritarian Regime: The Case of Spain». En: ALLARDT, Erik y Stein ROKKAN (eds.). *Mass Politics: Studies in Political Sociology*. Nueva York: Free Press, pp. 251-283.
- LINZ, Juan J. y Alfred STEPAN  
1996 *Problems of Democratic Transition and Consolidation. Southern Europe, South America, and Post Communist Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- MAGALONI, Beatriz  
2006 *Voting for Autocracy: Hegemonic Party Survival and its Demise in Mexico. Cambridge Studies in Comparative Politics*. Leiden: Cambridge University Press.
- O'DONNELL, Guillermo  
1973 «Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism; Studies in South American Politics». *Politics of Modernization. Serie N° 9*. Berkeley: Institute of International Studies-University of California.
- STEPAN, Alfred  
1988 *Rethinking Military Politics: Brazil and the Southern Cone*. Princeton: Princeton University Press.  
1971 *The Military in Politics; Changing Patterns in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.

## **Hannah Arendt: ideas que cambiaron el mundo. Una película de Margarethe von Trotta<sup>1</sup>**

Andrea Ebbecke-Nohlen y Dieter Nohlen

La película *Hannah Arendt* (Von Trotta; 2012) conmueve. Se centra en la vida de la filósofa política Hannah Arendt, una pensadora independiente que piensa sin apoyos y protagoniza el pensar sin nada a lo cual agarrarse. Como subraya la directora de la película, Margarethe von Trotta, el gran desafío consistía en retratar a una persona que, obviamente, vive más en sus pensamientos y diálogos que en sus acciones. A este verdadero reto Margarethe von Trotta respondió con entusiasmo. La película invita a debatir, a tomar partido en las múltiples controversias que se desarrollan. No se permite conocer solo a la pensadora sino también a la mujer en su vida cotidiana como profesora, esposa, amante y amiga. Además, se puede seguir cómo sus amistades de toda una vida se ven expuestas a cargas muy graves y cómo con unas pocas excepciones todas ellas se rompen. El impacto en el espectador es profundo.

Esta película es una obra colectiva en la que intervienen –en una labor extraordinaria– seis mujeres: al lado de la directora, participan Bettina Brokemper, Pamela Katz (guión), Elisabeth Young-Bruehl (biografía), Bettina Bühler (montaje) y Barbara Sukowa (papel principal). Presentada como largometraje documental, la película recurre a entrevistas con personas que convivieron con Hannah Arendt, como Lotte Köhler, su colaboradora, y Eleonore Jonas, viuda del filósofo Hans Jonas, y procesa material original del proceso a Eichmann en Jerusalén.

El estreno mundial de la película tuvo lugar el 11 de septiembre de 2012 en la edición 37 del Festival Internacional de Cine de Toronto. Su estreno en España fue el 21 de junio del año siguiente. Obtuvo el premio cinematográfico alemán de plata como mejor película y Barbara Sukowa, que desempeña el papel de Hannah Arendt, lo consiguió como mejor actriz principal. Además, la institución alemana Deutsche Film- und Medienbewertung consideró la película como «especialmente valiosa» y en el *New York Times* se pudo leer: «*Hannah Arendt* es una obra de un notable éxito. [...] aunque los espectadores nunca hayan leído ni una palabra de sus libros, se emocionarán por el coraje intelectual y emocional que transmite la interpretación de Barbara Sukowa».

---

1 Agradecemos el apoyo lingüístico de José Reynoso Núñez (Ciudad de México), Josep María Vallès (Barcelona) y los editores de este libro.

La película se centra en cuatro años, entre 1960 y 1964, de la vida de Hannah Arendt y utiliza unos pocos *flashbacks* que remiten principalmente a los tiempos de Arendt como joven estudiante. Permite entonces conocerla como una mujer de 55 años que vive con su segundo marido, Heinrich Blücher, en Nueva York, disfruta de la vida intelectual en un círculo de comunes amigos, da clases de filosofía política y es adorada por sus estudiantes.

Los años escogidos representan los de su mayor controversia pública, originada en el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén. La película transmite esta decisión temática con una escena inicial dramática: la captura del criminal nazi en Argentina el 11 de mayo de 1960 por un comando del servicio secreto israelí Mossad, que le transporta poco después a Israel. Sin embargo, la decisión de concentrar la película en estos cuatro intensos años deja a un lado la mayor parte de la biografía de Hannah Arendt, es decir, los orígenes filosóficos de su pensamiento, su identidad judía, la experiencia de los totalitarismos y las difíciles condiciones de su propia supervivencia. Todo lo cual forma parte de los elementos constitutivos del «pensar» (*Denken*) y del «actuar» (*Handeln*), tanto en privado como en público, de Hannah Arendt en cuanto que su teoría política se nutre, por un lado, de la filosofía alemana del primer tercio del siglo XX y, por el otro, de la historia, de experiencias históricas vividas: «El pensamiento mismo nace de los acontecimientos de la experiencia viva y debe mantenerse vinculado a ellos como los únicos indicadores para poder orientarse» (Arendt 2013: 20).

### Camino biográfico

Hannah Arendt era una joven superdotada y muy estudiosa que ya a los catorce años había leído la *Crítica de la razón pura* de Kant y sabía latín y griego. En 1924, a los dieciocho años, empezó sus estudios en la universidad de Marburgo con Martín Heidegger, quien era entonces un filósofo y profesor brillante muy de moda entre los estudiantes (Safranski 1994). Ella se dejó impresionar por su filosofía existencialista, en la que buscaba nuevas respuestas a las preguntas metafísicas pendientes: ¿Qué es el ser? ¿Qué es lo que hay? ¿Por qué hay algo y no más bien nada? En la película, Heidegger enseña a sus estudiantes: «Amamos porque estamos vivos y pensamos porque somos seres que podemos pensar», lo que emocionó a Hannah Arendt y la animó a contestarle: «Estamos tan acostumbrados a entender la razón y la pasión como opuestos, que la idea de un pensar apasionado en el que pensar y ser vivo se compenetran casi nos asusta»<sup>2</sup>. En esa etapa, ella se enamoró de su profesor que entonces ya era casado y padre de familia.

2 Esta y las siguientes citas de Hannah Arendt, cuando no tienen referencia, provienen de la película aquí analizada.

En la primera retrospectiva de la película, Hannah Arendt con sus 18 años aparece mucho más joven de lo que era y Heidegger, con sus entonces 35 años, aparenta ser mucho más viejo –lo que hace parecer este amor como algo extraño, en contra de lo que ambos amantes sintieron y reconocieron decenios más tarde, cuando Hannah Arendt confesó nuevamente y sin arrepentimiento su gran amor– (Prinz 2013: 145). Después de dos años de una relación secreta, Hannah Arendt decidió mudarse a Friburgo y más tarde a Heidelberg para estudiar con Karl Jaspers, con el que se doctoró en 1929. En el mismo año se casó con su compañero de estudios y filósofo Günther Stern (más tarde Günther Anders), miembro del Partido Comunista y del círculo de Bertolt Brecht, con quien se mudó a Berlín. Allí, con el apoyo de una beca, comenzó a estudiar la historia de los judíos y su exclusión social y publicó el artículo «La Ilustración y la cuestión judía». También se dedicó al tema de «la mujer en la actualidad», pero en conjunto observó al feminismo con cierta distancia.

Hannah Arendt manifiesta entonces: «[...] ser judía pertenece a las indudables facticidades de mi vida». Cuando se agravaron las privaciones y persecuciones de personas de origen judío en 1933, se vio forzada a salir de la Alemania nazi, que cuatro años más tarde le retiró la nacionalidad alemana. Entonces se instaló en París y trabajó por recomendación de Kurt Blumenfeld, un líder judío de origen alemán, para una organización sionista. Allí tenía que afrontar de muy cerca el sufrimiento de los judíos refugiados. Y experimentó la vida de apátrida, defendiendo desde el principio la postura a favor del deber de luchar activamente contra el régimen nacionalsocialista, en contraste con muchos alemanes intelectuales incluso de origen judío que intentaron llegar a convivir con el nuevo régimen. En 1940, después de haber sido internada por ser considerada «extranjera enemiga» por parte de «los amigos franceses», fue trasladada al campo de reclusión para mujeres de Gurs, en Francia. Después de un mes de estar detenida logró, junto con unas pocas mujeres, huir de este campo, mientras que las mujeres que por miedo se quedaron allí fueron posteriormente llevadas a los campos de exterminio nazi. Hannah Arendt decidió dirigirse sola hacia Marsella, donde más bien por casualidad se reencontró con su segundo marido, Heinrich Blücher, con quien se había casado en 1940. Allí ambos pudieron conseguir pasaportes para Lisboa y finalmente visas y billetes para escapar en 1941 a Estados Unidos –experiencias muy dramáticas que bien pueden servir de historia para otra película–.

Una vez instalada en Nueva York, Hannah Arendt colaboró otra vez con organizaciones sionistas, ayudando a judíos a escapar de Alemania. Siendo profesora visitante y titular en diversas universidades y centros de estudios estadounidenses (Chicago, Berkeley, Princeton y Yale, entre otros), llegó a ser muy conocida en el ambiente académico con la publicación en 1951 de su profundo estudio *Los orígenes del totalitarismo*. Aun así, la pareja, sin documentos, no tuvo la vida fácil en Estados Unidos. Ella y su esposo vivían en condiciones muy modestas y tarda-

ron hasta 1951 para conseguir la nacionalidad estadounidense. Sin embargo, ni siquiera entonces se podían sentir seguros en el así considerado paraíso, porque Heinrich Blücher temía ser expulsado otra vez por su pasado comunista, dado que en la época del senador McCarthy (1947-1957) los intelectuales de izquierda sufrían intensa persecución.



Foto 1. Hannah Arendt con su marido, Heinrich Blücher en la película *Hannah Arendt*.

### **Heidegger y Jaspers: la tradición alemana**

Las pocas escenas retrospectivas de la película se refieren casi exclusivamente a la relación de Hannah Arendt con Martín Heidegger. Margarethe von Trotta nuevamente se decide a presentar una etapa muy controvertida: las relaciones intelectuales de Hannah Arendt en Alemania. Como ella misma declaró en distintas oportunidades, su único verdadero profesor había sido Karl Jaspers, con el que se entendía excelentemente bien. Jaspers, psiquiatra y filósofo de la universidad de Heidelberg, era el otro gran personaje de la filosofía alemana del siglo pasado –además de Heidegger– y con él Hannah Arendt se doctoró con un trabajo sobre el concepto del amor en San Agustín. El tema era muy representativo del ambiente intelectual apolítico de aquel tiempo en Heidelberg, más orientado hacia lo privado y al culto de la intimidad.

En un principio, Heidegger y Jaspers eran amigos y los máximos representantes de la misma corriente existencialista. Dicha amistad terminó cuando Heidegger entró en el partido nazi, mientras Jaspers fue perseguido y le retiraron su licencia para la docencia. Aunque Hannah Arendt seguía amando a Heidegger, Jaspers era el hombre de su confianza. Ambos compartían muchas convicciones, y él

la defendía en las diversas controversias sobre las que trata la película. Jaspers reconocía su talento, mientras Heidegger lo negaba hasta el punto de que Hannah Arendt llegó a burlarse de él en su comunicación con Jaspers.

De su principal obra filosófica, *La condición humana*, Hannah Arendt envió un ejemplar de la versión alemana (*Vita activa*) a Heidegger con una nota donde decía que, si todo hubiese funcionado de forma correcta entre ellos, le habría dedicado el libro. Heidegger no le contestó e incluso interrumpió el contacto durante algún tiempo. Pero romper con Heidegger, a Hannah Arendt le hubiera parecido una «imperdonable infidelidad» (Prinz 2013: 145), lo cual tal vez fue motivado, como ella decía, por orgullo y no por el pasado nazi de su amante. La película presenta su amor permanente a Heidegger, mostrando su fotografía al lado de la de su marido sobre su escritorio. En defensa de este amor, fue que frente a Karl Jaspers encontró que el estilo de pensar de Heidegger (*Denkungsart*) era «iliberal, dictatorial y monologante» (Safranski 1994: 393). Hannah Arendt evoca incluso el valor de la fidelidad sin mayor consideración: «Que hay que mantenerse fiel a los seres reales, en lo bueno y en lo malo, a esto conlleva todo amor a la verdad». Repitió esta tendencia fiel hacia Heidegger en público en el discurso pronunciado con motivo de sus ochenta años en 1969, discurso que se transmitió en Baviera en la *Bayerischer Rundfunk* y en el que puntualizó: «Nosotros, que queremos homenajear a pensadores aunque nuestra vida esté situada en otra parte del mundo, no podemos evitar encontrar llamativo, incluso hasta ofensivo, que tanto Platón como Heidegger, en el momento en que se mezclaron en los asuntos humanos, se refugiaron en tiranos y caudillos (*Führer*)». Arendt llama a esa preferencia una *deformation professionnelle*. «Pues, con la gran excepción de Kant, la tendencia hacia la tiranía se puede mostrar en casi todos los grandes pensadores».

## El círculo de amigos

La película sitúa la reflexión de Arendt en el contexto de sus relaciones sociales, en su vida con su marido, sus amigos, colegas y estudiantes. Hannah Arendt piensa, fuma y escribe, y la película lo expone. Su pensar como actividad solitaria se alterna repetidamente con eventos sociales dominados por diálogos polémicos sobre los temas de actualidad. El círculo de sus amigos consta de su marido Heinrich Blücher (Axel Milberg), su colaboradora Lotte Köhler (Julia Jentsch), la escritora Mary McCarthy (Janet McTeer), el filósofo Hans Jonas (Ulrich Noethen), amigo judío desde tiempos universitarios, y Kurt Blumenfeld (Michael Degen), su mentor en el trabajo para la organización sionista. Las ideas se expresan con calor y convicción. Obviamente, la noticia de la captura del criminal nazi más buscado interrumpe su vida cotidiana con fuerza.

Se observa entonces que Hannah Arendt viaja a Jerusalén para asistir como reportera de la revista *The New Yorker* al juicio de Eichmann. Este juicio y las repercusiones de la serie de ensayos que escribió sobre él, más tarde reunidos en el libro *Eichmann en Jerusalén* (1963, en su versión original inglesa) son el foco principal de la película de Margarethe von Trotta. Las controversias al respecto dominan de tal manera la escena que la directora en un principio había pensado añadir como subtítulo: «La controversia», lo que hubiera correspondido adecuadamente a lo que presenta la película. Los debates surgen en torno a algunas tesis de Hannah Arendt incluso antes de publicarse el primer ensayo en *The New Yorker*. Especialmente Hans Jonas la insta a no publicarlo sin revisión. Entonces, después de despedir a sus amigos, ella se toma tiempo para pensar, apareciendo en su memoria –y visible para el espectador–, con altivez intelectual, Martin Heidegger: «El pensar no conduce a ningún saber, a diferencia de las ciencias. El pensar no trae una sabiduría útil para la vida. El pensar no resuelve ningún enigma del mundo. El pensar no confiere inmediatamente ninguna fuerza para la acción». El maestro-amante deja visiblemente a la joven Hannah deslumbrada y al espectador estupefacto. ¿El pensar no sirve para nada? ¿Y no es cierto que Hannah Arendt quiere comunicarnos que el no pensar puede tener terribles consecuencias?



Foto 2. *Hannah Arendt*

Los aspectos claves de la controversia eran tres: primero, el proceso y su conducción; segundo, Eichmann y la «banalidad del mal»; tercero, los consejos ju-

díos y su participación en la organización del exterminio. Respecto a todos ellos, Hannah Arendt tenía determinadas orientaciones, basadas en inquietudes anteriormente expresadas en investigaciones propias o en un conocimiento directo del objeto de controversia.

### **El juicio a Eichmann y su conducción**

Ya las primeras consideraciones de Hannah Arendt referidas al juicio resultaron ser muy críticas, de acuerdo con lo que le recuerda posteriormente su marido: «Tú y yo sabíamos que este sería un juicio a la historia, más que a los crímenes de un hombre». Hannah Arendt censura la estrategia del fiscal general principal Gideon Hausner de abordar el juicio en su discurso de apertura en las dimensiones históricas del antisemitismo en vez de concentrarse en el rol de Eichmann en el holocausto. Ella habla del peligro de que el juicio se convierta en una farsa (*Schauprozess*) e insinúa que el propio jefe de gobierno israelí David Ben-Gurión escribiría tal vez el guión del proceso. Además, criticó rotundamente que Hausner (que por lo visto no le caía bien) tuviera una idea fija del rol que había jugado Eichmann en el asesinato masivo de los judíos y buscara solo verificarlo. Como no fue así, Hausner pensaba que Eichmann mentía. Hannah Arendt encontró también equivocado rechazar que el acusado a veces no pudiera dar mayor información debido a que no recordaba bien o a que era poco preciso respecto a los detalles. Posteriormente esta idea de Hannah Arendt se vio confirmada por el historiador Hans Mommsen: «Todo indica que Eichmann decía la verdad, aunque le faltaba a veces la memoria». Y sigue: «Eran muchos los documentos testimoniales, incluyendo testigos, que a veces no eran creíbles, y Eichmann, para no ser considerado como mentiroso, a menudo se ajustó a estos testimonios» (Mommsen 2013: 12). Como historiador, Mommsen lamentó que se hubiera perdido una posibilidad historiográfica de aclarar los hechos.

El punto clave de la crítica al juicio por parte de Hannah Arendt era, sin embargo, la tendencia a poner de relieve una línea de continuidad entre el holocausto y la historia del antisemitismo. El holocausto no era una etapa de alguna manera necesaria en la historia del judaísmo. Respecto a esta tesis, Hans Mommsen recordó oportunamente que ya en su estudio *Los orígenes del totalitarismo* (2006), Hannah Arendt había defendido la tesis «[...] de que el camino hacia la “Solución Final” no correspondería en primer lugar a la continuidad de corrientes antisemitas sino a necesidades internas del régimen totalitario de desarrollar una imagen de enemigo, para la que los judíos eran considerados los más adecuados por no haber sido nunca un sector de la población bien integrado» (Mommsen 2013: 21).



## Eichmann y «la banalidad del mal»

De igual manera, en ese libro Hannah Arendt ya había llegado a la conclusión de que lo tremendamente nuevo de la «Solución Final» consistía en que se trataba de asesinatos masivos que se llevaron a cabo sin motivo externo ni fin concebible, totalmente libres de emociones, que convertían el crimen en conductas administrativas rutinarias frente a las que no tendría sentido evocar la conciencia. En este sentido, el proceso a Eichmann le sirvió para comprobar su tesis.

Mientras que su marido se preocupaba, en comunicación telefónica con ella, por «la pequeña niña en el extranjero», Hannah Arendt empezó a construir su tesis central, la tesis de la banalidad del mal, que pronto alcanzaría el estatus de concepto filosófico. Ella encuentra a Eichmann muy diferente a la idea que tenía de él. Lejos de constituir el monstruo imaginado que provoca miedo, lo percibe como mediocre, mejor dicho, común y corriente, una persona que no piensa, un burócrata que niega ser responsable de los actos de los que se le acusa, pues simplemente había obedecido órdenes; imagen arendtiana de Eichmann refutada de inmediato en Jerusalén mismo por su amigo israelí Kurt Blumenfeld. De regreso a Nueva York, sus conclusiones provocan fuertes reacciones negativas. A la insistencia de Hans Jonas para que no publique el primer ensayo, ella contesta: «No puedes negar la enorme diferencia entre el horror inimaginable de los hechos y la mediocridad del hombre». Sin embargo, en *The New Yorker* había muchas dudas acerca de si sería conveniente publicar el artículo tal y como estaba y hubo un intento en vano para pedir a Hannah Arendt que cambie partes del texto. La reacción del mundo judío fue la esperable: totalmente negativa. Entonces, la película muestra la tormenta crítica que llegó a su casa por medio de cartas y contenidos injuriosos; y las amenazas que recibió. Peor aun, amigos de toda su vida rompieron con ella.

Sin ninguna duda, el concepto de banalidad del mal, con el que Hannah Arendt quería comprender el fenómeno Eichmann, era en cierto sentido desafortunado, porque era difícil de precisar y se prestaba a malentendidos. Además, el asesinato masivo de seis millones de judíos era difícilmente compatible con la noción «banal». La comunidad judía afirmaba que el mal no podía ser banal cuando se aplicaba a un crimen de esta naturaleza. En efecto, acusaba a Hannah Arendt de justificar al criminal nazi. El concepto de banalidad del mal, al igual que el de *Gedankenlosigkeit* (la conducta de no pensar o de irreflexión) que adjudicaba a Eichmann, era también bastante desorientador (Benhabib 1996: 45). ¿Era esta irreflexión equivalente a la capacidad de no pensar o simplemente una (pre)disposición a no pensar? Arendt confirmó en el post scríptum de *Eichmann en Jerusalén* (1999: 418) que «Eichmann no era estúpido. Únicamente, la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo». A la tendencia

de equiparar *Gedankenlosigkeit* con estupidez, su amiga Mary McCarthy añadió por su parte: «Eichmann era tremendamente tonto. En esto estoy más bien conforme con Kant, [...] que la estupidez es causada por la perversidad (*wicked heart*)» (Benhabib 1996: 47-48). Más tarde, en conversación con Joachim Fest, en 1964, Hannah Arendt misma admitió: «Era la estupidez [de Eichmann] lo que era tan indignante. Y esto es lo que propiamente he querido decir con banalidad» (Arendt y Fest 2013). Estupidez y banalidad, su relación quedó en la incertidumbre. Por otra parte, no resultaba claro que pensar condujera necesariamente a valores morales. A este respecto, resulta sorprendente que Hannah Arendt no considere la propia experiencia vivida con su maestro Heidegger. Pensar no le impidió a Heidegger entrar en el partido nazi y, después del holocausto, no le llevó a confesar públicamente su error y su arrepentimiento, cosa que Hannah Arendt le reprocha en la película.

Gracias a los registros documentales del proceso, Margarethe von Trotta permite al espectador ver y escuchar al verdadero Eichmann. Muestra a un acusado que parece tratar de contestar seriamente las preguntas que le dirigen el fiscal y los jueces. Su conducta y sus respuestas le presentan como un hombre insertado en un orden jerárquico, obedeciendo órdenes que no rechaza cumplir aunque sean humanamente terribles. Pretende haber tenido un rango menor dentro de la máquina de exterminio de los judíos, sin competencia de decisión propia, aunque era él quien organizaba el transporte de los judíos de toda Europa a los campos de exterminio. Insiste en haber actuado como subordinado, como un burócrata sin poder de mando, sin haber liquidado él mismo ni un solo judío por su propia voluntad. Describe su función como un pequeño tornillo en el engranaje del exterminio nazi de los judíos. Entre las cien horas de material audiovisual, la directora escogió escenas en las que se basan buena parte de las interpretaciones de Hannah Arendt, lo que facilita al espectador comprobarlas y revisarlas.

Nuestra impresión es que Eichmann, sin ser ideólogo –para lo que le faltaban dotes–, era un nazi convencido. Él sabía lo que hacía. No era estúpido, como observa también Hannah Arendt. Ella se fija en la *Gedankenlosigkeit* para indicar que Eichmann no pensaba: «[...] renunciaba a aquella capacidad decisiva del ser humano: la capacidad de pensar» (ver Arendt 1999). Pero Hannah Arendt observa también que era un «ciudadano fiel cumplidor de... las órdenes de Hitler», para señalar su carácter de burócrata subalterno, negando que tuviera motivos para cometer sus atrocidades. Sin embargo, uno de sus principales motivos parece haber sido la fidelidad, expresada en forma de obediencia ciega, definida para su mundo por Ignacio de Loyola. La película lo muestra en la escena en la que Eichmann afirma que incluso habría matado a su padre si su superior se lo hubiera pedido. Dentro de su lógica, el segundo motivo puede haber sido la eficacia. Bueno o malo, lo importante para el reconocimiento en su mundo nazi y para su propia carrera puede haber sido cumplir orgullosamente con las expectativas del

régimen mismo de poder organizar esta enorme empresa criminal de dimensiones sin precedentes, la «Solución Final». Eichmann era un fiel ejecutor de la voluntad del *Führer* (con el que había compartido un mismo profesor de historia en una escuela de Linz, en Austria). La película permite observar la lógica perversa de cumplir eficazmente con una tarea sin consideración de sus efectos desastrosos, de los que el acusado pretende no ser responsable.

Frente a esta experiencia, hay que subrayar que la banalidad del mal, como concepto ampliamente difundido, representa una advertencia contra el peligro de que se repitan crímenes contra la humanidad. Este es su mérito principal, aunque el concepto aparezca como insensible ante el sufrimiento de la comunidad judía, prestándose desde un principio a malentendidos.

### **Los consejos judíos y su rol en el régimen nazi**

Pero no fue tanto el concepto de banalidad del mal, sino la fuerte crítica a los consejos judíos (*Judenräte*) lo que más conmovió a la comunidad judía. Hannah Arendt sostiene que «el papel que desempeñaron los dirigentes judíos en la destrucción de su propio pueblo constituye, sin duda alguna, uno de los más tenebrosos capítulos de la tenebrosa historia de los padecimientos de los judíos en Europa» (2004: 173). Ella argumenta que los dirigentes judíos ejercían en algunos países, como Polonia, el papel de necesaria cadena de transmisión del engranaje genocida, mientras que en otros, como Dinamarca, resistieron con efectos muy diferentes sobre el destino de los ciudadanos judíos. A partir de estas consideraciones, Arendt recibió una feroz crítica con desastrosos ataques en los medios de comunicación, desencadenando una tormenta de odio que nunca hubiera imaginado. Es el único momento de la película en que Hannah Arendt se muestra triste e insegura. Había tocado, como analizó Karl Jaspers, «a la gente [crítica] en el nervio más sensible, en la mentira de su ser».

Frente a una máquina de difamación puesta en marcha por organizaciones judías, Arendt trata de distinguir: reduce su juicio a la conducta de los funcionarios judíos, concede que «la resistencia era imposible»; critica incluso al fiscal por preguntar a testigos judíos «por qué no se rebelaron»; insiste en «el abismo que mediaba entre ayudar a los judíos a escapar de los nazis y deportarlos»; enfatiza «la presión directa del terror»; expresa sus dudas de «que otro pueblo se hubiera comportado de diferente manera»; y supone que «borrar la frontera entre verdugos y víctimas era parte integral del sistema totalitario y no tenía absolutamente nada que ver con la culpa de los judíos». Pero sostiene que había «un espacio de libre decisión y de libre conducta» y sigue insistiendo en que los judíos tendrían también —como los alemanes de posguerra— un pasado no atendido y no resuelto (*unbewältigte Vergangenheit*) por negar los hechos.

Con todo, no convence plenamente a sus críticos, ni siquiera a los de su círculo de amigos. Estos no llegan a aceptar, como tampoco Gershom Scholem, «que los mismos judíos tuvieron su “participación” en el asesinato de los judíos. ¡Qué perversidad!» (Scholem y Arendt 2010). Y como se comprobó más tarde, algunos comentaristas llegaron a la fatal equiparación entre verdugos y víctimas, cuando concluyeron que ambos –nazis y judíos– participaron activamente en el desarrollo de las acciones de la «Solución Final», dando a entender que no «pensaban». O lo que es lo mismo, que eran incapaces o demasiado estúpidos para poder diferenciar entre verdugos y víctimas forzadas por el terror a responder a la presión nazi.

### **Consideraciones generales de la controversia**

Lo que realmente molesta a veces a los amigos de Hannah Arendt y les convierte en críticos suyos «no son tanto sus argumentos sino su tono, percibido como frío e hiriente» (Prinz 2013: 204). Le gustaba la apasionante controversia sobre lo correcto o la verdad –y tener la razón–. Profesaba un juicio demasiado rápido y tajante sobre personas y situaciones, con su constante postulado de pensar y comprender. «No me justifico frente a los estúpidos», exclama en la película. Hizo mucho hincapié en los conceptos en su crítica a otros, pero ella misma equiparaba a menudo fenómenos distintos, sobre todo en dimensiones éticas, hiriendo con ello a sus adversarios en el debate. La directora del film nos permite presenciar una clase de Hannah Arendt con sus estudiantes en la que da una muestra de su brillante enseñanza. Define el mal, precisando el mal radical que consiste en hacer superfluos a los seres humanos, tal como los nazis hicieron entender a los judíos en los campos de concentración. Las rectificaciones son parte de su progreso de comprensión. Poco después, considera que el mal nunca es radical, sino extremo. Solo el bien es radical y profundo. El episodio es una muestra de lo que observa amigablemente Mary McCarthy: esperaba encontrar en ella la filosofía, pero lo que encontró fue un enfrentamiento con definiciones. Para Hannah Arendt, comprender es conceptualizar bien.

Algunos problemas de su estilo tenían que ver con su pensar en alemán. En la película, Heinrich Blücher comenta: «El inglés no es más que su instrumento de segunda. Cuando habla alemán, Hannah toca un Stradivarius». Aunque ella se distancia con frecuencia de Alemania, sin embargo, en una carta a Karl Jaspers confesó: «Para mí Alemania es la lengua materna, la filosofía y la poesía». Con el inglés, nunca se sentía a gusto. Cuando le llega la noticia de que Kurt Blumenfeld está muriéndose, Hannah Arendt viaja a Jerusalén y la película nos muestra una escena muy emocionante. En el lecho de muerte, Blumenfeld le reprocha: «Esta vez te pasaste». Le acusa de actuar de forma desconsiderada y brutal. Y le pregunta: «¿No sientes amor por tu pueblo?» Ella confiesa jamás haber amado a

un pueblo: «¿Cómo se me podría ocurrir amar a los judíos?» Blumenfeld se aparta definitivamente de ella, volviéndole la espalda. Este triste diálogo puede ser resultado de un malentendido. Pensando en el idioma alemán de aquel tiempo, no era habitual –en contraste con el inglés, por ejemplo– «amar» a otros que no fueran sus seres queridos más próximos. El idioma estructura no solo el pensar, sino también el *habitus*, la actitud. El idioma no solo refleja la realidad, sino que la genera.

Respecto a su especialidad, Hannah Arendt confiesa no ser filósofa, aunque sí adicta a la filosofía griega y sobre todo a la alemana: «Si vengo de alguna parte, es de la filosofía alemana», precisa. Tampoco es historiadora, a pesar de que construye su reflexión a partir de la experiencia histórica contemporánea, cuando dice: «[...] el pensamiento mismo nace de los acontecimientos de la experiencia viva y debe mantenerse vinculado a ellos como señales únicas para poder orientarse» (Arendt 1993a: 14). Desde ambas ramas del saber se le reprochan defectos en el estándar científico: la filosofía por no pensar sistemáticamente, la historiografía por no aplicar el método histórico del examen crítico de las fuentes (Althaus 2000: 30 y ss). Hannah Arendt se ubica profesionalmente en el campo de la teoría política. Sin embargo, la percibe situada a medio camino entre filosofía e historia. Su teoría política se constituye, según ella, en la reflexión sobre experiencias históricas. A veces habla de la ciencia política como de «nuestra disciplina». Pero «Hannah Arendt nunca disimuló que juzgaba una ciencia política empírica como un absurdo. Consideraba el instrumental metodológico de la corriente empírica como inadecuado para la comprensión de los fenómenos políticos esenciales» (Becker 2013: 167).

Por otra parte, como observa correctamente el mismo Michael Becker (2013): «[...] ni la democracia moderna en su forma representativa, de Estado de derecho y social, se encuentra en el centro de la filosofía de Arendt ni recibe allí una especial valoración». Ella pensaba que podía desprestigiar al funcionalismo con el ejemplo de que es posible clavar un clavo tanto con un zapato como con un martillo. Cumplir con la misma función no equipara a los medios. Hannah Arendt reconoció al final que no encajaba en ninguna rama del saber (Althaus 2000: 28), quería ser simplemente ella misma. Quería pensar libremente, sin apoyos. Quería comprender la causa pública por medio del pensar en términos de libertad, razón y comunicación. Así, su profesión libre se describe adecuadamente como pensadora política, o mejor como «gran pensadora». Esta descripción se expresa en el hecho de que hoy en día casi nadie discute si Hannah Arendt comprendía bien, o sea con validez científica, los objetos de estudio, sino los resultados de sus reflexiones y sus firmes juicios sobre asuntos y actores.

## El discurso de defensa

En su tiempo, sin embargo, debido a su intento de comprender sin respeto ni miedo, así como a su afán por tener razón, Hannah Arendt se vio obligada a defender su lugar en la universidad, cuestionado por sus colegas. Nerviosa y tensa, pide en una de las últimas escenas de la película poder fumar ya antes de su conferencia y subraya con voz rotunda:

Cuando *The New Yorker* me encargó un informe sobre el proceso contra Adolf Eichmann, partía con la idea de que el tribunal tenía un solo interés: hacer justicia. Esto no era tarea fácil, dado que el tribunal se vio confrontado con un crimen ausente en los códigos penales. Y con un criminal sin comparación desde los procesos de Nuremberg. Sin embargo, el tribunal debía definir a Eichmann como un hombre que tenía que ser juzgado por sus acciones. No era al sistema al que se juzgaba, tampoco a la historia, ni a un ismo, ni mucho menos al antisemitismo: solamente a una persona. El problema con un criminal nazi como Eichmann era que él rechazaba firmemente todo lo personal, de modo que finalmente no habría nadie a quien se podría castigar o perdonar. Se oponía una y otra vez a las afirmaciones de la fiscalía del Estado y daba a entender que él mismo nunca había hecho nada por iniciativa propia. Sostenía que no tuvo ningún tipo de intenciones, ni buenas ni malas: solo había obedecido órdenes. Esta típica defensa empleada por los nazis deja claro que la peor maldad que se comete en el mundo es la maldad cometida por cualquiera [*nobodies*], la maldad cometida sin ningún motivo por individuos que no tienen ninguna convicción, ningún corazón perverso ni intenciones diabólicas, por individuos que se niegan a ser personas: este el fenómeno al que he llamado la banalidad del mal.

Luego, interviene uno de sus críticos y sostiene: «Usted deja de lado la parte más importante de la controversia. Usted dice que sin la cooperación [de los judíos] hubieran muerto menos judíos». Hannah Arendt contesta: «El tema de los consejos judíos se generó durante el proceso. He informado sobre él. He tenido que tratar el rol de los consejos que participaron directamente en las acciones de Eichmann». El crítico interviene de nuevo: «Usted reprocha al pueblo judío su propio exterminio».

Nunca he inculcado al pueblo judío. La resistencia era imposible. Pero quizás hay un espacio entre resistencia y cooperación. Y solo en este sentido digo yo que quizás algunos consejos hubieran podido com-

portarse de otra manera. Es extremadamente importante destacar estas cuestiones. Pues el papel de los consejos judíos nos permite conocer una terrible imagen de la totalidad del quiebre moral, desencadenado por los nazis en una «honorable sociedad» [*ehrenwerte Gesellschaft*] en Europa, no solo en Alemania, sino en casi todos los países; no solo entre los autores del crimen, sino también entre las víctimas.

Interviene entonces una estudiante: «La persecución se dirigía contra los judíos. ¿Por qué llama usted al crimen de Eichmann crimen contra la humanidad?»

Porque los judíos son seres humanos, lo que los nazis trataron de negarles. Un crimen contra ellos es por definición un crimen contra la humanidad. Como usted sabe, soy judía. Me han reprochado que soy una judía llena de odio a mí misma. Esto no es un argumento. Esto es difamación. No he defendido a Eichmann. Pero he tratado de vincular su horrorosa mediocridad con sus horribles acciones. Intentar comprender no significa perdonar. El comprender lo veo como mi deber. Es el deber de cada persona que se atreve a escribir sobre este tema. Desde Sócrates y Platón entendemos el pensar como diálogo silencioso con uno mismo. Por su negación a ser una persona, Eichmann había abdicado por completo de una capacidad humana decisiva, la capacidad de pensar. Como consecuencia, ya no estaba más en condiciones de juzgar moralmente. Esta incapacidad de pensar hace posible para muchos hombres corrientes perpetrar crímenes de dimensiones tremendas, acciones que nunca antes se han visto. Es cierto, he tratado estos temas filosóficamente. El viento del pensar no se muestra en el saber, sino en la capacidad de distinguir entre correcto y falso, entre hermoso y feo, y espero que el pensar proporcione al hombre la fuerza de impedir catástrofes en el momento en que todo parece ya perdido. Gracias.

Aplauso, fuerte aplauso. La defensa de Hannah Arendt se convierte en una impactante conferencia magistral, muy aplaudida por los estudiantes presentes. Sin embargo, no convence a sus colegas críticos ni tampoco a su viejo amigo Hans Jonas, lo que la película demuestra precisamente para que ningún espectador salga con la idea de que con esta apoteosis se ha puesto fin al debate. Es una invitación a los espectadores a seguir pensando y debatiendo sobre una cuestión que conserva una importancia enorme, tanto para el momento presente como para el futuro.

## Bibliografía

ALTHAUS, Claudia

2000 *Erfahrung denken. Hannah Arendts Weg von der Zeitgeschichte zur politischen Theorie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

ARENDT, Hannah

2013 [1963] *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, 7ª ed, ampliada en 1986. Múnich: Piper.

2012 [1969] *Sobre la violencia*. Trad. de Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial.

2006 [1951] *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. de Guillermo Solana; pról. de Salvador Giner. Madrid: Alianza Editorial.

2004 [1967] *Sobre la revolución*. Trad. de Pedro Bravo. Madrid: Alianza Editorial.

1999 [1963] *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. de Carlos Ribalta, 8ª ed. Barcelona: Lumen.

1997 [1995] *¿Qué es la política?* Trad. de Rosa Sala Carbó; intr. de Fina Birulés. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.

1993a [1954] *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Trad. de Ana Poljak. Barcelona: Península.

1993b [1958] *La condición humana*. Trad. de Ramón Gil. Barcelona: Paidós.

ARENDT, Hannah y Joachim FEST

2013 [2011] *Eichmann war von empörender Dummheit*. Múnich: Piper.

BECKER, Michael

2013 «Die Eigensinnigkeit des Politischen. Hannah Arendt und Jürgen Habermas über Macht und Herrschaft». En: IMBUSCH, Peter (ed.). *Macht und Herrschaft*, 2ª ed. Wiesbaden: Springer, pp. 217-246.

BENHABIB, Sheila

1996 «Identity, Perspective and Narrative in Hannah Arendt's, *Eichmann in Jerusalem*». En: *History and Memory*, vol. 8, N° 2, pp. 35-59.

MOMMSEN, Hans

2013 «Hannah Arendt und der Prozess gegen Adolf Eichmann». En: Arendt 2013: 9-48.

PRINZ, Alois

2013 *Hannah Arendt oder die Liebe zur Welt*, 10ª ed. Berlín: Insel-Verlag.

SAFRANSKI, Rüdiger

1994 *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. Hamburgo: Hanser.

SCHOLEM, Gershom y Hannah ARENDT

2010 *Der Briefwechsel 1939-1964*. Francfort: Suhrkamp-Insel.

YOUNG-BRUEHL, Elisabeth

1982 *Hannah Arendt, For Love of the World*. New Haven y Londres: Yale University.



## La vida ordinaria bajo el fascismo

Gianfranco Pasquino

*Una jornada particular* (1977) es una película dirigida por Ettore Scola. El 8 de mayo de 1938, el día que Hitler visitaba a Mussolini en Roma, Antonietta (Sophia Loren) se queda en su casa haciendo algunas tareas domésticas mientras su esposo fascista y sus seis hijos salen a la calle a seguir el gran encuentro y el desfile. El edificio queda vacío, con la excepción de Antonietta, la portera y un vecino, Gabriele (Marcello Mastroianni), que siente repulsión por el fascismo, algo extraño en aquellos días.

A medida que este drama progresa, la soledad de cada uno de ellos se revela. La audiencia puede ver que este hombre es un locutor de radio que ha perdido su trabajo y está a punto de ser deportado a Cerdeña debido a sus opiniones políticas y a su homosexualidad. Desconociendo estos aspectos del hombre, el ama de casa coquetea con él luego de encontrarse por casualidad en el edificio vacío. Durante su conversación, la ingenua y poco sofisticada mujer se sorprende por las opiniones del hombre y entra en *shock* al darse cuenta de su orientación sexual.

A pesar de sus peleas y discusiones, ambos se sienten atraídos sexualmente, la mujer más que el hombre, y eventualmente hacen el amor antes de que la policía se lo lleve y la familia de ella regrese a la casa.

*Sostiene Pereira* (1995) es una película dirigida por Roberto Faenza. El doctor Pereira (Marcello Mastroianni) es el editor de la sección cultural del *Lisboa*, un periódico vespertino sin afiliaciones. España está en guerra civil y los fascistas gobiernan Portugal, pero Pereira se concentra en sus asuntos escribiendo biografías de afamados escritores y traduciendo novelas francesas mientras trata de ignorar lo que sucede a su alrededor. Tras contratar como su asistente a Francesco Monteiro Rossi, un joven idealista de origen italiano que está enamorado de una hermosa comunista, Pereira los ayuda de manera reacia cuando se meten en problemas debido a sus actividades subversivas. Los eventos que se desarrollan eventualmente obligan a Pereira a tomar posición.

Los artistas usualmente tienen éxito allí donde los científicos sociales han sido incapaces de llegar o no han tenido la voluntad para hacerlo, esto es, explorar, develar y caracterizar emociones que conducen a un inesperado comportamiento individual. En este ensayo, tomando ambas películas, me propongo –dando mayor lugar a *Una jornada particular*– centrar la atención en el tema de la vida bajo regímenes represivos y sus complejos aspectos: las estrategias individuales de supervivencia y

las contradicciones y consecuencias de esas estrategias. Por «artistas» me refiero en este capítulo a escritores y cineastas. Me siento particularmente impresionado por las dos películas italianas mencionadas, que no son recientes, pero tienen una calidad y un impacto emocional que perduran. Elegí *Una jornada particular* porque en muchos sentidos el fascismo italiano fue bastante más importante que el régimen autoritario de Portugal. De todas maneras, cuando sea posible, me referiré en clave comparada a través de pasajes, espero que iluminadores, a *Sostiene Pereira*, adaptación de la famosa novela del italiano Antonio Tabucchi (1994).

Por diversas razones el fascismo italiano ha recibido una impresionante atención artística, académica y literaria a través del tiempo (Tarchi 2003). La más reciente y excelente colección de ensayos, editada por Gundle, Duggan y Pieri, ha sido publicada en 2013. Setenta años después de la desaparición de su líder, Benito Mussolini (1882-1945), el fascismo, el régimen autoritario y su líder, el *Duce*, son todavía el objeto de importantes y reveladores estudios, muchos de ellos de gran interés. Ellos probablemente superan a los libros dedicados a cualquier otro régimen autoritario. Posiblemente más que los referidos, por un lado, al régimen nazi –y también a la organización del Estado y la vida diaria– y, por el otro, a los regímenes totalitarios del comunismo de la Unión Soviética y de China. Hay una casi fascinación con muchos de los aspectos del régimen fascista que ha conducido, no a una reevaluación de su naturaleza antidemocrática represiva, sino a que muchos analicen las condiciones políticas y socioculturales que hicieron posible la conquista del poder por los fascistas y el impacto y las consecuencias de sus veinte años de gobierno.

Resulta imposible resumir los resultados de estos estudios académicos. Muchos de ellos son de alta calidad. Desde la primera biografía de Mussolini, escrita por su amante judía, Margherita Sarfatti (1925, 1926), la personalidad del *Duce* ha sido estudiada por varios historiadores notables. En pocos años, el libro de Sarfatti fue traducido a varios idiomas y desde entonces ha tenido diecisiete ediciones –la más reciente en 2010–. Por otra parte, una biografía monumental de Mussolini (siete volúmenes, 1965-1997) fue escrita por el historiador Renzo de Felice. Desde entonces, otros historiadores han seguido ese curso, como por ejemplo Pierre Milza (1999), mientras que el sucesor y discípulo de De Felice, Emilio Gentile abordó aspectos significativos del fascismo, como la naturaleza institucional del régimen, para denominarlo como una suerte de religión política (1990, 2003). De Felice distinguió entre dos fascismos: el **fascismo-movimiento**, en la fase de conquista del poder, representado gráficamente por Mussolini usando la camisa negra y las botas, y el **fascismo-régimen**, que tuvo un control tan sólido de Italia que Mussolini podía aparecer como el hombre de Estado con pantalones ajustados y sombrero. La cuestión central es si el régimen fascista era una instancia autoritaria o, como Gentile enfatiza, un experimento totalitario exitoso. Creo que la mejor definición para caracterizar a los regímenes autoritarios continúa siendo la formulada hace cincuenta años por Juan Linz:

Los regímenes autoritarios son sistemas políticos sin responsabilidad, con limitado pluralismo político; sin una elaborada ideología orientadora (pero con mentalidades distintivas); sin una intensiva ni extensiva movilización política (excepto por algunos puntos en su desarrollo); en los cuales el líder u ocasionalmente un pequeño grupo ejercita el poder dentro de **límites formalmente mal definidos** pero que en realidad son predecibles (Linz 1964: 297)<sup>1</sup>.

En su definición, Linz combina de manera brillante elementos institucionales –pluralismo– con elementos políticos –la forma en que el poder es ejercido–, así como elementos culturales –mentalidades– con elementos de conducta –movilización–. Más adelante voy a decir algo sobre la movilización, cuándo y dónde se produce, pero ahora quisiera dedicar un poco de atención a los elementos esenciales de las mentalidades sobre las que se construye el régimen, aquello que trata de enfatizar y que finalmente le da su forma. En países católicos ha sido fácil para los regímenes autoritarios cultivar tres aspectos: Dios, patria y familia. Los opositores al régimen autoritario en Portugal han sugerido, medio en broma, que las mentalidades enfatizaban y utilizaban las tres F: Fátima<sup>2</sup>, fado<sup>3</sup> y fútbol. El fascismo italiano se sintió muy orgulloso de sus dos copas mundiales de fútbol (1934 y 1938) ganadas por el equipo nacional de Italia. La oferta *panem et circenses* ('pan y circo') había sido ya teorizada por los antiguos romanos y desde ya Mussolini y sus colaboradores no dejaron de aplicarla. El punto es que las mentalidades pueden preexistir a la aparición e inauguración de un régimen autoritario, pero pueden también ser moldeadas deliberadamente y transformadas por él y, por decirlo de alguna manera, por parte de aquellos que tienen mayor conciencia entre los autoritarios.

Con sus diferencias, el fascismo como régimen encaja en la definición de Linz sobre autoritarismo. A pesar de las infladas ambiciones y los llamados exagerados de Mussolini, nunca logró el control totalitario, ni de todas las instituciones italianas ni de la vida diaria de los italianos. Un limitado pluralismo político e institucional pudo sobrevivir. Uno no puede imaginar un régimen comunista totalitario depuesto por la monarquía y, sin embargo, esto fue lo que ocurrió con el de Mussolini después del 25 de julio de 1943 con el voto en su contra por parte del Gran Consejo Fascista. La burocracia italiana permaneció siempre muy conversadora, siendo dudoso que hubiera sido alguna vez «fascitizada». Las fuerzas armadas, especialmente la superioridad, se mantuvieron leales a la mo-

---

1 Los resaltados son míos.

2 Fátima, también llamada Nuestra Señora de Fátima, es la representación de la madre de Jesús venerada por los católicos por su aparición en 1917, señalada por tres niños pastores analfabetos de Portugal. En el lugar donde los pastores mencionaron que hizo su aparición, se construyó un santuario.

3 *Fado* es una expresión portuguesa que alude a las emociones que transmite la música.

narquía de Savoya y al rey; la Iglesia católica, por su parte, fue lo suficientemente poderosa para negociar con el régimen y lograr un tratado que daba al Vaticano y a las asociaciones católicas un rol privilegiado en ámbitos sociales (hospitales y asistencia médica) y de la cultura (nidos y escuelas elementales, pero también en la universidad).

Es cierto que Mussolini intentó que el fascismo fuera etiquetado con el estatus de régimen totalitario. Intentó convertirse en totalitario, pero falló. La mayoría de los académicos dirían que el fallo fue evidente cuando Mussolini fue obligado por la Iglesia católica a llevar adelante un acuerdo altamente significativo, ganando como fruto de ello el rótulo de *Uomo della Provvidenza*, el hombre enviado por la providencia (esto es, Dios). Desde mi punto de vista, existe una importante diferencia entre los regímenes totalitarios y los autoritarios. Los totalitarios –como el de la Unión Soviética y todos los regímenes comunistas de la Europa del este, con excepción de uno, han colapsado–, mientras que los regímenes autoritarios, debido a su limitado pluralismo, pueden, a través y gracias a las actividades y transformaciones de algunas asociaciones, iniciar una transición hacia una situación democrática. Eso es lo que sucedió en la Italia post-1943, en el Portugal post-1974, en la España post-1975 y, no sin sorpresa, en la Polonia post-1989 (que era la excepción a la cual me refería), donde el Partido Comunista no ha sido nunca lo suficientemente fuerte y capaz de crear un régimen totalitario.

El régimen fascista no fue solamente un paréntesis en la historia italiana, como ha sido manifestado por el famoso filósofo idealista Benedetto Croce, pero tampoco fue capaz de lograr el control totalitario de la vida de los italianos. El fascismo no representó la «autobiografía de la nación», como escribió Piero Gobetti (1924), luego golpeado en 1926 hasta la muerte por los fascistas. Los colaboradores de Gobetti y sus admiradores dentro de su asociación llamada *Giustizia e Libertà* creían firmemente en esa interpretación, pero el fascismo no pudo alcanzar toda la complejidad de la biografía de Italia.

Uno no puede hablar de la vida de una nación, del macronivel, sin dedicar atención específica a las condiciones de vida de sus miembros, del micronivel. Desafortunadamente, el tópico de la vida diaria bajo un régimen autoritario y totalitario permanece de alguna manera sin ser explorado. Este aspecto merece ser estudiado y en este lugar no corresponde proveer un inventario que agote aquello que ha sido escrito en este importante tópico. Asimismo, me absuelvo de hacerlo porque tengo temor de que en cualquier caso este valioso objetivo esté más allá del conocimiento y de las energías de un académico. De todas maneras, hay varios estudios interesantes, por ejemplo, el libro de William Sheridan Allen, *The Nazi Seizure of Power. Experience of a Single German Town 1930-1935* (1965)<sup>4</sup>; y también el admirado y

4 En castellano: *La toma del poder nazi. La experiencia de una ciudad alemana 1930-1935*.

tan discutido film alemán *La vida de los otros* (Henckel von Donnersmarck; 2006) sobre la funesta intervención de la DDR Staatssicherheit en las vidas de los actores y guionistas de la Alemania del este, el cual ofrece algo más que una mirada sobre la vida diaria en un régimen no solo comunista, sino también alemán, es decir, duro, disciplinado, obediente a las órdenes. Para mi tema, son también importantes tanto el libro italiano (Tabucchi 1994) como la película *Sostiene Pereira*, que describen algunos de los aspectos de la vida de un individuo en el régimen autoritario de Salazar en Portugal. Unos pocos comentarios sobre ambos podrían contribuir a iluminar también algunos de los aspectos de *Una jornada particular*.



Foto 1. *Sostiene Pereira*

En *Sostiene Pereira* –cuyo protagonista, como hemos visto, también es interpretado por Marcello Mastroianni, como el de *Una jornada particular*–, un periodista entrado en años, algo indolente y perezoso, se encarga de la sección cultural del *Lisboa*, un diario vespertino. Más que en tratar de bajar de peso, sus esfuerzos se focalizan en evitar que circule información molesta para las autoridades del régimen. Aunque con dolor, es consciente de la realidad de un régimen que actúa mediante el control policial, la violencia selectiva y un conformismo impuesto, por lo cual Pereira intenta deliberadamente mantener el «ruido» del régimen fuera de la tranquilidad de su hogar, sus viajes y su vida personal y profesional. La repentina e inesperada aparición de un joven italiano, Francesco Monteiro Rossi (Stefano Dionisi), expone a Pereira a la brutalidad del régimen y su aparato represivo. El joven prueba ser capaz de escribir avisos fúnebres que usa casi como un arma política. Un día Pereira se entera de que Francesco ha sido brutalmente golpeado y luego asesinado por la policía. Con dolor, el periodista se da cuenta

de que su vida, que ha tratado de proteger y esconder, está ahora afectada. Siente que le debe algo a ese corajudo estudiante, pero es incapaz de hacer nada más que publicar el último aviso fúnebre –del cuasi fascista poeta italiano Gabriele D’Annunzio– escrito por Francesco, que contenía referencias altamente críticas al régimen autoritario de Portugal. Para Pereira, de todas maneras, es demasiado tarde para actuar. Se va entonces fuera de su país. No hay retorno ni vuelta atrás a las jarras de limonada ni a sus amados *omelettes* de hierbas.

### ***Una jornada particular: el montaje***

Es el 8 de mayo de 1938, la primera y única vez que Hitler visita a Mussolini en Roma. Dos años antes, el *Duce* había logrado traer un imperio de África, con el título de emperador para el rey Vittorio Emanuele, quien en octubre de 1922 lo había designado en su cargo: *capo del governo* (‘jefe de gobierno’). La visita de Hitler es también su forma de reconocer que el aliado italiano se ha convertido en más importante. Todos los fascistas son llamados a movilizarse, no tanto para rendir tributo al *Führer*, sino para mostrar que el *Duce* cuenta con el mismo apoyo que las noticias del cine dicen que Hitler disfruta en Alemania. El desfile en honor de Hitler atraviesa los sitios romanos (la Via dei Fori Imperiali, por ejemplo) que hacen recordar a los alemanes que Italia ha tenido un gran pasado y que Mussolini y su régimen lo están reviviendo. Es también importante impresionar a Hitler con las muchedumbres fascistas que se juntan en las calles.

Mussolini decidió aceptar la competición en términos de capacidad de movilización que Hitler había demostrado en las marchas masivas de Nuremberg. Al contrario de los otros dos dictadores del sur de Europa, el portugués Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970) y el español Francisco Franco (1892-1975), Mussolini no solamente gustaba de movilizar a sus simpatizantes, sino que lo hacía de manera frecuente en Roma, colmando siempre la Piazza Venezia con multitudes que lo adoraban y lo vitoreaban. De este modo, no hay forma de negar que el régimen fascista había ganado (y retenido) un considerable consenso. Uno de los volúmenes escritos por De Felice (1974) lleva como subtítulo *Gli anni del consenso (1929-1936)* en referencia al periodo posterior a los pactos firmados con el Vaticano, que pusieron fin a un largo periodo, casi setenta años, de no reconocimiento del Estado italiano. Una vez que el imperio se había conformado, De Felice cree que no hubo más una oposición al régimen y que había sido completado *Lo Stato totalitario* (1981). Otro académico, Alberto Aquarone (1965), se refirió al Estado totalitario, pero especialmente en términos de organización del Estado y no del control ejercido por los fascistas sobre la sociedad italiana en todas sus ramificaciones.

En todo caso, lo que realmente cuenta para describir la atmósfera del periodo es que Mussolini, al contrario de los reclusos y tranquilos Franco y Salazar, solía

mostrarse más que feliz del entusiasta consenso popular. Todos los académicos saben, Juan Linz mejor que nadie, que hay una diferencia entre el consenso pasivo y el activo, entre la movilización compulsiva y la participación espontánea. De manera muy inteligente, el director de *Una jornada particular*, Ettore Scola, rechaza totalmente cualquier imagen de lo que sucede afuera del edificio donde los dos protagonistas viven y se conocen. Una línea informal es trazada para distinguir entre el evento público más importante de la década en Italia y lo que fácilmente puede ser el evento privado-personal más importante en las vidas de los dos protagonistas de la historia. Sin embargo, el impacto del fascismo, el régimen, sus celebraciones, rituales, obligaciones y seguidores no pueden por ningún motivo ser denegados o evitados. De hecho, es omnipresente. Hay un altavoz en el edificio –altavoces también se colocaron en las calles para beneficio de aquellos que no pudieron estar presentes–. A través de él se amplifica la transmisión de radio, minuto a minuto, del recorrido conjunto que hacen Hitler y Mussolini.

La bella esencia de lo que el director de cine presenta en la película es cómo el fascismo trataba de penetrar en la vida de los italianos. El régimen había logrado mucho éxito en eso. Sin embargo, a pesar de su intento de redefinir y rehacer aquello que es privado en algo político, hay algunos pequeños nichos en las personas que eran discriminadas o mantenidas en un estatus diferente, como los homosexuales, en quienes era posible, o incluso especial, lograr por un momento breve el control de sus sentimientos y sus conductas. Al final, de todos modos, ninguna libertad individual es posible en un régimen autoritario.

## Los protagonistas

El altavoz del edificio llega a los oídos de tres personas que, por diferentes razones, no han ido a la movilización masiva, aquella apoteosis del régimen fascista. De alguna manera, están todos justificados. Obviamente que la poco atractiva inquisidora portera de mediana edad tiene una tarea que llevar adelante, quizás dos. En primer lugar y antes que nada, las autoridades fascistas del vecindario le han encargado, probablemente a cambio de una suma menor pero útil de dinero, el deber de monitorear la conducta de los propietarios y reportar sobre lo que hacen, especialmente en aquellas ocasiones consideradas importantes por parte de las autoridades. En segundo lugar, se supone que debe estar atenta contra las incursiones de ladrones y algún malviviente que se aproveche de la ausencia de los propietarios que fueron al desfile. No es misterio que, aun en los días triunfantes, el régimen se apoyaba en una vasta red de informantes. Era una práctica de relativo bajo costo, definitivamente no restringida solo a Italia y que se extendía a todos los regímenes comunistas de Europa central y del este, como se puede ver en las películas aquí comentadas. Esta metodología produjo resultados positivos

y contribuyó con un clima de falta de confianza y suspicacia recíproca, lo que siempre hace que la organización de cualquier tipo de oposición al régimen sea una aventura arriesgada y difícil.

Alzando su nariz, la portera logra que el espectador pueda darse cuenta de que otras dos personas han permanecido en el edificio. Hay un ama de casa que está descansando luego de haber lustrado las botas de su temporalmente truculento esposo fascista y de haber vestido y dado el desayuno a sus seis hijos. Como la mayoría de las mujeres italianas de ese entonces, el ama de casa probablemente no está interesada en política, aunque es inconscientemente fascista. Es representativa de la gran mayoría de italianas en esa cuestión, es decir, la mujer del sur de Europa cuyo deber era «servir» a sus hombres y cuya zona de actividades era la cocina (y quizá, como veremos, la cama). Eran amas de casa, *massaie*. Habían sido socializadas para aceptar y jugar un rol subordinado en la secuencia de sus padres, sus hermanos mayores, sus esposos (y usualmente los empleados y los curas también). Y ellas, incluyendo a Antonietta, lo cumplían sin hacer preguntas. Le hubiera gustado seguramente ir al desfile. De hecho, se la muestra revisando el periódico y la colección de recortes de noticias semanales con retratos y fotos del *Duce*. Desafortunadamente, no era obligatorio ir pero por otro lado nunca lo hubiera hecho, dado que primero tenía que ayudar a los siete miembros de su familia a estar listos. Su melancolía parece deberse más al hecho de haberse perdido un evento espectacular que a sentimientos motivados por la política.

En el edificio hay solamente una persona a la cual el régimen, esto es, las autoridades fascistas, han declarado persona non grata. Es un locutor de radio gay. Aunque no fuera oficialmente un delito, ser gay representaba una suficiente violación de un aspecto no menor de la mentalidad fascista, que se basaba en el culto a la virilidad del hombre. Como locutor, Gabriele puede haberse convertido en alguien poco confiable al expresar sus opiniones, quizá solamente por el tono de su voz. El locutor seguramente ha sido culpable de algunas frases críticas contra el fascismo. Sin importar lo que haya motivado el asunto, había sido despedido y confinado lejos de Roma, en Cerdeña, que en aquel momento todavía no había sido descubierta como un espléndido lugar de vacaciones, sino que era un área pobre y retrasada. Con tristeza, el locutor está empacando y tiene que tomar la difícil decisión de elegir los libros para llevarse y los libros que tendrá que dejar. El régimen no podría haber tolerado hombres afeminados, mucho menos homosexuales. De manera deliberada, Mussolini casi personificaba todas las cualidades que eran consideradas valiosas e indispensables para el régimen fascista. El culto de su personalidad se basaba en la fortaleza física, el coraje, la determinación psicológica, las capacidades para tomar decisiones (todas descritas en el libro *The Cult of the Duce* [Gundle *et al.* 2013]), ninguna de ellas, por definición, considerada posible en homosexuales.



De alguna manera, ni la «ideología» fascista ni el régimen fascista tenían que crear un culto al *Duce* de la nada. Habían heredado algo que era parte de la cultura de la mayoría de italianos, especialmente en el sur. Pero la idea de que los hombres son hombres y deben mostrar las cualidades viriles que poseen era algo también presente en el lugar donde había nacido el *Duce*. Paradójicamente y por una serie de razones, entre las cuales sobresalía la «organización» de las actividades de trabajo, en Emilia-Romaña las mujeres disfrutaban de un alto grado de independencia personal y jugaban un rol muy activo. Eso que uno podría denominar una revelación o una Némesis: las mujeres lucharon muy valientemente durante la Resistencia no solamente contra los nazis sino también contra los escuadrones sangrientos organizados por una República fascista títere.

## La historia

Antonietta y Gabriele reciben de manera constante en sus oídos la voz de un locutor oficial de radio –un colega de Gabriele que él conoce y que probablemente lo ha reemplazado– mientras están inmersos en sus pensamientos y actividades. Ellos no saben de su recíproca presencia hasta que por casualidad se ven. Antonietta está persiguiendo a su pequeño loro que se ha escapado cuando limpiaba su jaula. Se produce un intercambio de palabras mientras toman un café y se enteran de algunos detalles de la vida privada de cada uno. Los dos parecen entender cuánto hay de responsabilidad por parte del régimen fascista, o de la política, no solamente sobre su situación y condiciones de vida sino también sobre su futuro. Antonietta probablemente nunca haya pensado en un futuro distinto para ella. Ahora comienza a entender la dificultad en la que se encuentra Gabriele. Cerdeña no representa un futuro brillante. Más aun, el confinamiento no es solamente una pérdida de estatus, sino también significa la pérdida de un trabajo que conlleva algo de prestigio y buena paga. Lentamente, casi de manera irresistible, ellos sienten una atracción mutua. Al final, es Antonietta, la paciente y resignada ama de casa, quien seduce a Gabriele. Para su sorpresa, el locutor gay se encuentra a sí mismo haciendo el amor con la esposa de un fascista y se da cuenta de que por ese hecho «subvierte» el principio del fascismo (en ese momento de toda Italia), la virilidad. El hombre, que decide cuándo, por qué y cómo hacer el amor, es testigo de un ominoso anuncio del esposo de Antonietta al final del film. De manera sutil, el director parece sugerir que la vida privada, con sus deseos y emociones, puede ser condicionada por las imposiciones de la vida pública.



Foto 2. *Una giornata particolare*

En principio, nadie creería que Sofía Loren y Marcello Mastroianni podrían interpretar con credibilidad el rol de ama de casa, una, y de gay, el otro. Las dos estrellas logran con éxito hacernos olvidar quiénes son, *sex symbols* en la imaginación colectiva de las audiencias de todo el mundo. Hacer el amor es para ellos una forma de olvidar la dura condición en la que viven y su inminente destino. Dos solitarios se conocen y dejan de lado el ruidoso mundo autoritario del fascismo. La tristeza y la preocupación no abandonan el corazón de Gabriele mientras termina de empacar los pocos libros que le permiten llevar consigo a Cerdeña. Antonietta lo ve por última vez cuando dos individuos vestidos de civil, que probablemente trabajan para la policía secreta del fascismo, se lo llevan. Ella siente y revive, quizá saborea, los momentos de intimidad con Gabriele cuando las malas noticias llegan en el momento en que su marido regresa a casa con un altísimo nivel de adrenalina, producto de la excitación del desfile fascista. Su intención inmediata es muy belicosa. Quiere hacer el amor esa misma noche para concebir otro niño que se llame Adolfo en honor del *Führer* nazi. Un niño adicional les otorgaría el premio que las políticas demográficas fascistas concedían especialmente a las familias numerosas, aquellas que tenían siete niños o más. Antonietta pierde algo de tiempo mirando a través de las páginas de *Les trois mousquetaires*, el regalo de Gabriele antes de su partida. La política, la política autoritaria continúa afectando las vidas personales de los sujetos del régimen. No hay escapatoria.

Ningún escape parece posible. La película termina con el sonido de una delicada y de alguna manera nostálgica música que combina el himno nazi «Horst Wessel Lied» con la muy popular canción italiana «Belle bambine innamorate».

### ¿Qué hemos aprendido?

Mi interpretación gira entre dos polos. Por un lado estoy convencido de que Ettore Scola tenía consciencia de las diversas implicaciones «políticas» de la historia que estaba contando. Por otro lado creo también que lo que estaba más presente en su mente eran dos preocupaciones diferentes: la primera, sugerir que un encuentro con el amor puede desarrollarse y que hacer el amor puede tener lugar aun en la circunstancia menos probable; la segunda, enfatizar que la política está alrededor nuestro. La política es el contexto inescapable que nos rodea y toca nuestras emociones y comportamientos, aun más cuando tiene una cara autoritaria. Soy consciente de que algunos académicos, como por ejemplo Theodor Adorno, han escrito que no puede haber autenticidad de ningún tipo bajo un régimen represivo. Pero se estaba refiriendo al totalitarismo nazi. La obra de Orwell *1984* nos presenta una visión diferente de la relación entre dos amantes. Mi opinión es que ocasionalmente y por periodos cortos de tiempo es posible forjar espacios personales dentro del envoltorio autoritario. En los regímenes autoritarios, queda un pequeño espacio de libertad que el Estado no puede llegar a controlar. Solamente los poderosos, la clase dirigente de la cual durante el fascismo no formaban parte únicamente los oficiales y los políticos, sino también los industriales, los obispos, la alta burocracia, ellos tenían algo de libertad en el sentido de que podían disfrutar cierta discrecionalidad para proteger y promover sus intereses, preferencias y deseos. En un contexto de «autoritarismo limitado, sin responsabilidad ni pluralismo competitivo», los líderes de las asociaciones sobrevivientes y algunas de las instituciones: los militares, la Iglesia, la burocracia, disfrutaban de una autonomía restrictiva. La única privacidad disponible para personas individuales era la derivada de la falta de recursos en manos de los dirigentes y de la ineficiencia de los instrumentos y sus esbirros. Ningún régimen autoritario, para distinguirlo de uno totalitario, es capaz de evitar la existencia y la persistencia de intersticios de una limitada capacidad de discreción y desde ya de algo de libertad de acción. Las oposiciones antiautoritarias se han construido desde esta posibilidad. De nuevo, en los ensayos de Linz<sup>5</sup> hay lecturas fundamentales (pero otros films italianos vienen a mi mente, como *La cacería* [Maselli; 1975] y *El conformista* [Bertolucci; 1970]).

---

5 Ver especialmente «Opposition to and under an Authoritarian Regime: The Case of Spain» (Linz 1973).

El mensaje es sobre todo político en un alto sentido del término. Sin embargo, la historia del film de Scola no tiene el sentido de mandar un mensaje político, lo que propone es una cuestión vista no a través de los ojos sino de un breve interludio en la problemática y triste vida de un hombre y de una mujer que de repente descubren su existencia y se dan cuenta de que probablemente nunca volverán a verse. De hecho, porque queda en manos de los espectadores descifrar e interpretar el mensaje de que lo que ha sido aprendido es así de poderoso. Todos los regímenes autoritarios –y el fascismo fue el primero de los regímenes autoritarios modernos– no se basan simplemente en la redistribución y posicionamiento del poder político entre una variedad, aunque pequeña («pluralismo limitado») de actores políticos, económicos y sociales. De manera deliberada o no, las acciones de los líderes autoritarios, sus ceremonias, discriminaciones, promesas (un premio para el que «produce» muchos hijos: los números contribuyen enormemente al poder de la nación, pero hasta cierto punto son también dinero para los «productores») afectan la vida de sus súbditos. Las ilusiones de suspensiones temporales de interferencias y sanciones son posibles solamente por fortuna. Pero el ruido de la voluntad autoritaria permanecerá aún flotando a nuestro alrededor. El impacto es inevitable. Antonietta será obligada a «satisfacer» el apetito sexual de su marido. Gabriele tendrá que enterrarse a sí mismo en la inhóspita Cerdeña. Si se lo mira en el momento de mayor éxito, el fascismo aparece imbatible.

Antonietta, Gabriele y Pereira no son héroes. A lo sumo, Gabriele y Pereira se transforman en opositores al régimen que está afectando sus vidas personales, no por amor a la libertad de sus compatriotas. Solamente el estudiante italiano en Portugal está dispuesto a arriesgar y perder su vida por ello, por un país que no es el suyo. Él estaba llevando adelante el grito de batalla de los hermanos Roselli, Aldo y Nello, asesinados en 1937 en Francia, y de muchos opositores italianos al régimen fascista que fueron a pelear codo a codo con los republicanos en la guerra civil de España: «Hoy en Portugal –siendo el original en “España”– mañana en Italia». Los regímenes autoritarios son menos perversos y menos represivos que los totalitarios, pero también intentan corromper las mentes y los corazones de los «súbditos». En eso no siempre tienen éxito.

## Bibliografía

- ALLEN, William Sheridan  
1965 *The Nazi Seizure of Power. Experience of a Single German Town 1930-1935.* Chicago: Quadrangle Books.
- AQUARONE, Alberto  
1965 *L'organizzazione dello Stato totalitario.* Turín: Einaudi.

## DE FELICE, Renzo

- 1997 *Crisi e agonia del regime. La guerra civile, 1943-1945*, 2 vols. Turín: Einaudi.  
 1990 *Mussolini l'alleato, 1940-1945. L'Italia in guerra, 1940-1943, Dalla guerra «breve» alla guerra lunga*, 3 vols. Turín: Einaudi.  
 1988 *Il fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*. Roma y Bari: Laterza.  
 1981 *Mussolini il Duce. Lo stato totalitario, 1936-1940*. Turín: Einaudi.  
 1974 *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*. Turín: Einaudi.  
 1968 *Mussolini il fascista II. L'organizzazione dello Stato fascista, 1925-1929*. Turín: Einaudi.  
 1966 *Mussolini il fascista I. La conquista del potere, 1921-1925*. Turín: Einaudi.  
 1965 *Mussolini il rivoluzionario, 1883-1920*. Turín: Einaudi.

## GENTILE, Emilio

- 2003 *Renzo De Felice. Lo storico e il personaggio*. Roma y Bari: Laterza.  
 1990 «Fascism as Political Religion». En: *Journal of Contemporary History*, vol. 25, mayo-junio, pp. 229-251.

## GOBETTI, Piero

- 1924 *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*. Bologna: Cappelli.

## GUNDLE, Steven; Christopher DUGGAN y Giuliana PIERI (eds.)

- 2013 *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*. Manchester: Manchester University Press.

## LINZ, Juan

- 1973 «Opposition to and under an Authoritarian Regime: The Case of Spain». En: DAHL, Robert A. (ed.). *Regimes and Oppositions*. New Haven y Londres: Yale University Press, pp. 171-259.  
 1964 «An Authoritarian Regime: Spain». En: ALLARDT, Erik e Yrjö LITTUNEN (eds.). *Cleavages, Ideologies and Party Systems*. Helsinki: The Academic Bookstore, pp. 291-341.

## MILZA, Pierre

- 1999 *Mussolini*. París: Librairie Arthème Fayard.

## SARFATTI, Margherita

- 1926 *Dux*. Milán: Mondadori.  
 1925 *The Life of Benito Mussolini*. Londres: Butterworth.

## STORCHI, Simona

- 2013 «Margherita Sarfatti and the Invention of the Duce». En: Gundle *et al.* 2013: 41-56.

## TABUCCHI, Antonio

- 1994 *Sostiene Pereira*. Milán: Feltrinelli.

## TARCHI, Marco

- 2003 *Fascismo. Teorie, interpretazioni e modelli*. Roma y Bari: Laterza.

## Dictaduras, ridiculez y tragedia

Mario D. Serrafiero

La vida política contemporánea muestra regímenes políticos democráticos y no democráticos. Esta distinción tiene una extensa literatura científica. Sartori (1994), en un recorrido de reflexiones encadenadas, desarrolló una gama de regímenes no democráticos, y en ella, con numerosos matices, aparecen las voces: tiranía, dictadura, autoritarismo, totalitarismo y autocracia. Loewenstein (1982), en su momento, distinguió entre el gobierno constitucional y la autocracia con sus dos especies: el régimen autoritario y el totalitario. Las teorías sobre el totalitarismo –aparecidas hacia finales de los años 1950– señalaron las siguientes características de tal régimen: ideología oficial, Estado de partido único con movilización de masas, sistema de terror, control monopolístico de los medios de comunicación de masas, monopolio del empleo de las armas y economía con administración burocrática centralizada.

Un régimen autoritario –siguiendo aquí a Linz (1964)– es un sistema político con un pluralismo limitado no responsable; sin una ideología elaborada, pero con una mentalidad peculiar; carente de una movilización política intensa o extensa –excepto en algunos puntos de su evolución–; y en el que un líder o un grupo reducido ejercen el poder dentro de límites formalmente mal definidos. El liderazgo personal es una cualidad frecuente, pero no necesaria, al igual que el «carisma». En síntesis, en las distintas especies de regímenes no democráticos o autocracias, sean autoritarias o totalitarias, hay características comunes, en distintas dosis, como la falta de libertad y de igualdad, la pérdida progresiva de derechos individuales, el sometimiento absoluto a una autoridad sin legitimidad, el abuso del poder en todos los ámbitos, la pérdida de dignidad y la decisión sobre la vida y la muerte de los dominados.

El cine ha retratado distintos aspectos del nacimiento, apogeo y declive de los regímenes no democráticos, como también sus contenidos y características. Pero la pantalla, a diferencia del papel, refleja lo que no aparece en los relatos históricos y en los textos politológicos. Se trata de la trama humana donde transcurre lo vital e íntimo que se escurre de cualquier clasificación politológica. El arte viene en auxilio para expresar y revivir hechos históricos y crear secuencias posibles en futuros siempre cercanos e impredecibles.

Entre las numerosas películas que tratan los regímenes no democráticos se han escogido aquí tres que ponen foco en determinadas cuestiones desde diferentes perspectivas. En el film alemán *La ola* (Gansel; 2008) se aborda una pregunta esencial en el marco de un experimento sui géneris: hasta qué punto

pueden repetirse experiencias totalitarias que han sido supuestamente superadas. El film muestra cómo un grupo de estudiantes a través de determinadas consignas van transformando sus conductas hasta llegar al umbral de un comportamiento de rasgos autoritarios. En otra película alemana, *La vida de los otros* (Henckel von Donnersmarck; 2006), se asiste a los tramos finales y al desmantelamiento de un régimen autoritario, el que imperaba en Alemania del este, y cuyo último mandatario fue Erich Honecker. La sospecha generalizada, la invasión total de la intimidad, la autocensura y la delación forman parte de la trama de la película, de los propios regímenes autoritarios-totalitarios y de la experiencia histórica de la Europa del este. Por último, la película estadounidense *El gran dictador* (Chaplin; 1940) asume el registro del humor y la parodia y traslada al espectador a un país imaginario con un dictador también ficticio, pero ambos nos remiten a la experiencia totalitaria que desató la Segunda Guerra Mundial. En clave de humor, Chaplin desgana la debilidad que tienen estos regímenes desnudando y exponiendo la ridiculidad de su actor central: el dictador.

### ***La vida de los otros***

El film *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*) transcurre en la República Democrática Alemana, en 1984, en la época de la *Glásnost*<sup>1</sup>; y es el debut del director Florian Henckel von Donnersmarck (Schneider 2009). Comienza con un breve comentario sobre la presencia de la Stasi en la vida cotidiana de los ciudadanos. La Stasi –policía secreta del régimen– tenía cerca de cien mil empleados y doscientos mil informantes. La película se centra en pocos personajes y en cómo la Stasi penetra todos los aspectos de sus vidas.

El argumento muestra a Georg Dreyman (Sebastian Koch), un dramaturgo que en apariencia es leal al régimen, aunque tiene amigos críticos y molestos para el gobierno. Al estreno de una obra suya concurre el ministro de cultura Hempf (Thomas Thieme), quien se ve atraído por la actriz de la obra y pareja del director, Christa-Maria (Martina Gedeck). No faltará mucho para que el ministro mantenga una relación con ella, bajo la amenaza de una carrera que puede truncarse en caso de no responder a su interés. Y también de que Dreyman sea investigado a través de micrófonos en su domicilio. Es así que el capitán de la Stasi, Gerd Weisler (Ulrich Mühe), protagonista esencial del film, comienza a escuchar las conversaciones de la pareja.

---

1 La *Glásnost* (palabra de origen ruso que significa transparencia, apertura) fue la política lanzada por Mijaíl Gorbachov, que dio mayor transparencia al sistema soviético, relajó la censura sobre los medios de comunicación y ayudó a diseminar la crítica y las nuevas ideas que favorecieron el proceso de democratización de la Unión Soviética.

No parece casual en el argumento que el investigado sea un escritor de teatro y que el mundo del arte sea centro de singular sospecha. Un mundo donde la creación, el color y la espontaneidad se despliegan casi naturalmente. Por el contrario, el propio Weisler es reflejo del comportamiento burocrático, gris y repetitivo que emana un régimen opaco que hace de la sospecha el medio natural. El régimen de la Alemania del este se ufanaba de «conocerlo todo» acerca de sus habitantes. Así sus ciudadanos vivían no solo en estado de sospecha por lo que pudieren hacer, sino fundamentalmente de miedo y autocensura. Opinar en contra del régimen podía, al menos, llevar al sospechado a ser incluido en las «listas negras» que significaban una suerte de muerte civil. En la película, el director de teatro Albert Jerska, amigo de Dreyman, hacía muchos años había sido excluido del mundo de la dirección por sus posiciones políticas y aparece deprimido y sin esperanza. Dreyman había aprovechado el encuentro con el ministro de cultura Hempf para solicitarle que se levantara la censura contra su amigo. Pero no pasará mucho hasta que se produzca su suicidio. Este hecho provocará un cambio en Dreyman quien, a partir de allí, se siente obligado a pasar de una neutralidad valorativa respecto del régimen a una posición más comprometida y crítica. Es así que escribe un bosquejo de nota sobre los suicidios en Alemania del este. Allí señala que en el régimen socialista todo se contaba, todo caía bajo el imperio del registro, nada escapaba al inventario y a los números. Pero había una excepción. Desde 1977 el régimen socialista no daba cuenta —no «contaba»— los suicidios, como si en Alemania del este no hubiera fallecimientos por esta causa. Dreyman le muestra su nota a Hauser, un director sospechoso para el régimen y deciden que sea publicada en una revista de la Alemania del oeste, *Der Spiegel*. La nota debía convertirse en un artículo y para ello tenía que ser escrita en una máquina de escribir que no arrojara sospechas ni rastros. El artículo es publicado. Ello enseguida es advertido por el gobierno del régimen y la Stasi, con una copia del original, inicia la búsqueda de la máquina de escribir que se hallaba escondida.

Mientras tanto, Weisel —el agente de la Stasi— seguía escuchando las conversaciones de la casa de Dreyman y por alguna razón se ve conmovido por la relación de la pareja. Casi inexplicablemente comienza a encubrir a Dreyman. Sus registros no dan cuenta de su actitud cada vez más crítica y osada. Pero por mandato del ministro Kempf, Christa-Maria es detenida y con el fin de evitar la destrucción de su carrera delata a su pareja como el autor del escrito aparecido en Alemania del oeste y señala el escondite donde se encuentra la máquina de escribir en su domicilio. Inmediatamente policías de la Stasi se dirigen a su departamento con el fin de encontrar la evidencia, pero Weisel llega antes y retira la máquina de escribir, salvándole así la vida al dramaturgo. Christa-Maria, avergonzada por su acción, huye corriendo de la casa y fallece al ser atropellada por un vehículo.



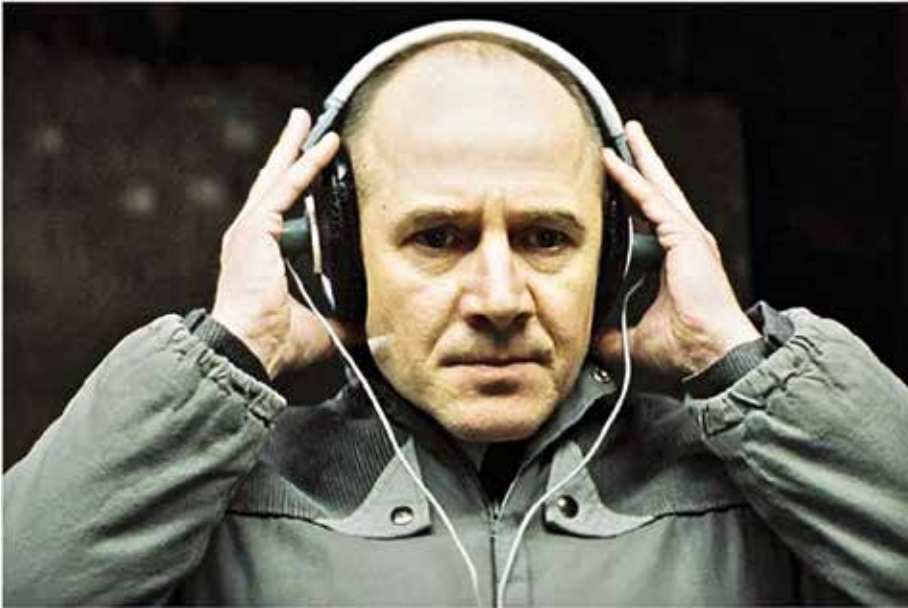


Foto 1. *La vida de los otros*

Al poco tiempo se produce la caída de régimen. Casualmente Dreyman se encuentra en un teatro con el ex ministro Kempf. Le pregunta cómo es que nunca había sido vigilado por la Stasi y aquel le dice que estaba equivocado, que fue espiado y su departamento cableado. Frente a esta información, muy sorprendido, decide averiguar qué había ocurrido. Concorre a oficinas públicas para obtener información y allí accede al expediente donde figuran las anotaciones de Weisel. La lectura del expediente muestra que el agente lo encubrió, pues aparece un relato de hechos que nunca sucedieron y nada que inculpara al dramaturgo. En el expediente figura la clave de identificación del agente, HGW XX/7, pero también su nombre. Lo localizó, lo vio cumpliendo su nueva tarea de repartidor de correo, estuvo a punto de hablarle en la calle, pero prefirió seguir viaje. Dos años más tarde, Dreyman publica un libro con la siguiente dedicatoria: «A HGW XX/7, en agradecimiento».

La obra tiene importantes puntos para reflexionar. En primer lugar, el estado de control absoluto, que penetra no solo los poros de la sociedad, sino el ánimo y la mente de los individuos. Las escuchas dentro del hogar de Dreyman son la marca más cruda de una violación a la intimidad. En los regímenes autoritarios-totalitarios no solo no hay privacidad. Tampoco hay intimidad. Hay intimidación. El sistema de control se muestra casi sin fisuras. Los propios miembros de la Stasi dicen ser controlados. Todos pueden perder sus privilegios o derechos. Hay un «gran ojo» que lo mira todo y nadie puede escapar. El gran ojo es tan poderoso

que puede incluso mirarse a sí mismo, aunque ello sea, en realidad, imposible. La fortaleza de estos regímenes es, justamente, la percepción de fortaleza que generan en los dominados. Creen que no hay fisuras, que la omnipotencia es total, que no hay más espacio que el que otorgan los dictadores. No se trata de vivir, sino de sobrevivir. Como un sistema cerrado donde el exterior es visto como algo lejano, sino imposible. El «afuera» es la esperanza, pero también puede ser la muerte. La caída de los que intentaban cruzar el muro era un símbolo que reforzaba el encierro físico y metafísico. También fue un contrasímbolo que Honecker fuera procesado por la muerte de casi doscientas personas que intentaron cruzarlo.

Por otra parte, la película muestra las fisuras y las grietas que ya no pueden ocultarse. El régimen se debilita en relación proporcional con las críticas que van apareciendo. O quizás porque el régimen se va suavizando, los ciudadanos se animan a criticarlo. Lo cierto es que la película parece establecer cierta correlación entre el progresivo debilitamiento del poder y la crítica. En ese contexto es que podrían entenderse cambios inesperables y hasta poco creíbles. La posición activa de Dreyman se comprende al verse afectado por la muerte de un amigo que había sido condenado a una suerte de nada existencial y encuentra en el suicidio su última denuncia y protesta. Hasta allí no era un ferviente admirador del régimen, pero sí era complaciente. Un hecho —el suicidio— lo conmueve y lo mueve a la acción.

La otra conversión es la que parece más inverosímil. El agente Weisler, acostumbrado toda su vida a registrar «la vida de los otros», en un momento decide contar una versión falsa y engañar al gran ojo. También podría pensarse, más allá de la duda, que estas conversiones existen y tienen su lógica. Probablemente, la influencia del régimen hace que se asuma casi en forma natural la tarea de «espionaje» como una acción necesaria y moralmente justificada para el mantenimiento de una forma de vida que es mostrada e internalizada por todos como la mejor. En los regímenes totalitarios, ideología y medios de propaganda no dudan en presentarse como la única y excluyente opción de la existencia humana. Así es que en gran parte de estas experiencias la coerción física suele reforzar la sumisión interior bajo la cual ya se encuentran los sujetos. El espionaje es una manera de control y refuerza la autocensura y la delación. El propio Dreyman antes de su cambio se imponía una suerte de autocensura y Cristha-Maria termina delatándolo frente a la amenaza de que su carrera artística sea definitivamente clausurada por la Stasi.

Se es espiado de modo consciente y hasta complaciente, hasta que algo muestra que no debe ser necesariamente así. Como se respira el orden de un régimen autoritario-totalitario, también se respira el tenue pero progresivo desorden que se amplifica, por más mínimo que sea, cuando sus cimientos se van moviendo. La sospecha de unos contra otros y el miedo permanente generan un estado de angustia existencial que lo invade todo.

## *La ola*

*La ola* (*Die Welle*) es una película dirigida por Dennis Gansel, estrenada en 2008 y basada en la novela del mismo nombre de Morton Rhue (Todd Strasser), de 1981, que se refiere al experimento realizado por Row Jones, un profesor de Palo Alto en California, en 1967.

En la película, el profesor Wenger (Jürgen Vogel) se encuentra con la novedad de que no va a dar su curso sobre anarquía, que será impartido por otro profesor, y en su lugar le es asignado el tema de autocracia. Acepta con disgusto el cambio. El curso duraría una semana. El primer día, un lunes, el profesor pregunta a los estudiantes si conocen el significado del término «autocracia». Luego de algunas aproximaciones, un estudiante dice «dictadura» y Wenger expresa que por allí se encontraba la respuesta. Una pregunta a los alumnos obra como estímulo en la apertura del curso. ¿Sería posible en la Alemania contemporánea una nueva experiencia de dictadura o autocracia? Entre los comentarios, un alumno expresa cierta molestia por lo que parece ser una vuelta constante al recuerdo del pasado nazi y la culpa alemana.



Foto 2. *La ola*

El curso no va a ser muy teórico. Desde el comienzo Wenger lo plantea como una experiencia. Cada día una nueva regla o consigna nutre el experimento. Comienza con consignas a los alumnos y referencias a la posición corporal, la respiración y la actitud. Se van agregando otras, paulatinamente. El profesor dice que el grupo debe tener un nombre y los alumnos proponen varios. Finalmente se vota

y triunfa «La ola». En otro momento, se discute la posibilidad de tener uniforme y se instala un intercambio de opiniones acerca de las ventajas y las desventajas de concurrir todos con el mismo atuendo. Deciden vestir una camisa blanca. Habrá unos pocos disidentes que no vestirán la prenda elegida. Los mismos estudiantes deciden crear un logo del grupo y hasta su propio saludo, que practicarán en las clases y fuera de ellas.

El grupo va teniendo una vida fuera del aula, incluso ajena al propio Wenger. Por la noche van por las calles imprimiendo su logo en las paredes y compitiendo con otros grupos. Llegan a tener una pelea que culmina con un disparo al aire del alumno menos inteligente, pero más comprometido con «La ola». Paulatinamente, la violencia, en pequeñas dosis, va penetrando las horas de cada día de esa semana. El grupo va adquiriendo una identidad en torno de símbolos compartidos. Posee algunas consignas básicas, tiene nombre, uniforme, saludo y sus miembros van adhiriéndose a una especie de código compartido. A medida que transcurren los días, los «de afuera» identifican perfectamente a los miembros de «La ola» y algunos se visten como tales, aunque no pertenezcan al curso.

El experimento se va de las manos del profesor y de los propios alumnos. Además, Wenger está teniendo complicaciones en su vida personal. Su mujer, embarazada y profesora en el mismo establecimiento, le advierte de comentarios sobre el experimento en el instituto donde enseñan. Así llega el final de la semana. El grupo también compete deportivamente en un torneo de waterpolo. El partido tendrá un final abrupto, por cuanto la violencia se traslada allí, entre los jugadores que no respetan las reglas, los fanáticos de «La ola» y unos pocos disidentes.

Llegado el último día, ninguno de los integrantes del curso quiere poner fin al grupo. Wenger los cita para el día siguiente, sábado. Concurren no solo los alumnos, sino más jóvenes que se plegaron al naciente movimiento. Lejos de ratificar el fin del experimento, Wenger da un discurso de neto corte autoritario que es seguido con adhesión por casi todos. Pero un estudiante (Max Riemelt) que ya previamente le había advertido al profesor que su experimento había producido «fascismo» levanta la voz, se opone a la continuidad del grupo y obtiene el rechazo de los presentes. Wenger lo llama a pasar al frente y se escuchan insultos y pedidos de castigo. Pero el profesor da vuelta a toda la situación y les expresa que eso es la autocracia: una masa de gente que obedece ciegamente los dictados de una persona. Pone así punto final a «La ola». Pero de pronto, el mismo estudiante (Frederick Lau) que había usado un arma antes, entre el desorden y la confusión, dispara y hiere a uno de sus compañeros. Y luego se suicida de un disparo en la boca. El desconcierto es total. La película termina con una escena donde Wenger es trasladado por la policía. Había llevado la situación muy lejos. Había perdido todo el control sobre el experimento. Había perdido objetividad y, probablemente, encontrado cierta fascinación en una reacción grupal obediente a sus propuestas.

La respuesta a la pregunta del primer día es así tan contundente como inquietante. Sí, se puede regresar a una experiencia de autoritarismo-totalitarismo que se cree superada. Ortega y Gasset había dicho alguna vez que no se podía volver a ser monárquico porque ya se había sido. Como que el pasado se entierra a sí mismo. Por el contrario, Freud decía que la humanidad podía volver sobre sus propios pasos; en realidad, el género humano podría dar un paso hacia adelante y dos hacia atrás. Estas reflexiones las realizaba Freud en relación a las promesas incumplidas de la ciencia y el fin de la Primera Guerra Mundial. La película abre el panorama a una cantidad de preguntas y reflexiones que se reproducen y multiplican. Si puede entonces volverse a una experiencia de pasado autoritario-totalitario, ¿qué sentido tienen el aprendizaje y los valores instaurados luego del periodo de una autocracia?

¿Es el ser humano irremediamente proclive a perder su individualidad en un grupo o masa ni bien se dispara una situación determinada? La división y el enfrentamiento parecen ser recursos que coadyuvan a la cohesión intragrupal, la que genera casi inmediatamente un enemigo externo que hay que controlar en el mejor de los casos, cuando no eliminar. ¿Cómo se tolera y hasta se disfruta la situación de violencia contra otros seres humanos? ¿Por qué se llega tan lejos en el proceso de pérdida de la individualidad? ¿Por qué genera cierto placer o goce el estado de sumisión en que se encuentra la mayoría de una comunidad política en un régimen no democrático? Es cierto que más tarde o más temprano se alcanza un punto de intolerancia y el rechazo al régimen no democrático es mayoritario, pero ¿por qué se llega a ese punto límite en el proceso?

La búsqueda de un régimen donde el pensamiento venga desde afuera como un guión que debe seguirse, la disciplina sea impuesta y la responsabilidad de los ciudadanos sea mínima, parece ser una suerte de estado infantil al que se quiere volver. La búsqueda de un «gran padre» podría estar en el fondo de este tipo de sujeción y sumisión en el que complacientemente se va cayendo para, de pronto, verse envuelto en una enajenación definitiva de la voluntad.

La repetición de experiencias autoritarias-totalitarias que concluyen con la libertad y la vida de los ciudadanos pone en evidencia que las prevenciones y dispositivos culturales no bastan. Algo existe en el género humano que estaría vinculado a la dominación y el sometimiento. En este sentido, la vuelta a escenarios autoritarios-totalitarios es siempre una opción abierta. La humanidad no puede dar por sentado un cierre de aprendizaje de valores democráticos pensando que están definitivamente internalizados y consolidados. ¿Será quizá que con cada generación se debe volver a empezar?, ¿que solo quienes pasaron por la experiencia traumática de regímenes autoritarios-totalitarios están inmunizados? Si ello es así, cada nueva generación no solo es la creación de un futuro posible, sino la probable vuelta o repetición de un pasado supuestamente superado.

Esta película también advierte sobre el suave proceso de pasaje a una situación autoritaria-totalitaria. En forma casi imperceptible se produciría un desplazamiento hacia otro tipo de régimen, sin que se den cuenta la mayoría de los sujetos implicados. Asimismo, no solo sorprende la falta de conciencia durante el proceso de transformación que ocurre en ellos, sino también la rapidez de los cambios: en pocos días se desarrollan actitudes protoautoritarias dejando de lado todo lo sabido respecto a los valores democráticos. Así la transformación de un grupo es una tarea más sencilla de lo que podría imaginarse. Y para que todo ello se produzca hace falta la emergencia de un líder que debe ser, casi necesariamente, una figura fuerte. El líder es la mente y la voz que el grupo tendrá y a la cual obedecerá. En definitiva, la ley a la que estará sometido.

Si no es posible evitar totalmente estas experiencias, cabe al menos tener conciencia de que están ocurriendo. Existen voces de alerta que no son otras que disidentes que ven claramente lo que se está produciendo. Pero estos disidentes que perciben en la obediencia y la fascinación el principio de un cambio de régimen no son respetados por quienes caen en esa suerte de espejismo colectivo. Una clave que da la película es que la resistencia contra las aventuras autoritarias-totalitarias, en última instancia, depende de la acción de algunos hombres y mujeres que están dispuestos a pagar el precio de la lucha, la exclusión y el castigo, incluso con la propia vida. No hay dispositivos que prevengan o eviten estos brotes. No hay un cambio definitivo de valores por más enseñanza y aprendizaje de un recetario supuestamente democrático. Solo hay resistencia activa de aquellos que no caen en el abismo de la experiencia de la fascinación autoritaria.

Como señalan los propios alumnos al comienzo del curso y ante la pregunta de Wenger, las experiencias autoritarias-totalitarias emergen ante situaciones de crisis, caos, confusión, condiciones desfavorables de amplios sectores, etc. Ergo, siempre las sociedades estarán pisando el umbral de las condiciones facilitadoras de la emergencia de experiencias autoritarias-totalitarias. Podrá decirse que la mejor manera de prevención son los gobiernos democráticos, dirigidos por políticos profesionales, competentes y honestos. Pero así y todo, los resultados no están determinados por la calidad de los actores. A la vuelta de la esquina estará esperando, siempre, la tentación autoritaria-totalitaria que suele vestir distintos ropajes y resalta las fallas de la democracia.

### ***El gran dictador***

El tercer film a considerar es *El gran dictador* (*The Great Dictator*) escrito, dirigido y protagonizado por Charles Chaplin. La película fue rodada en 1940, en Estados Unidos. Este país no estaba en guerra aún con la Alemania nazi, pero el régimen de Hitler ya hacía tiempo que había mostrado su ideología totalitaria y su tremendo potencial de destrucción. La película es una parodia que ridiculiza

al régimen y a su líder. Tiene algunas escenas que han pasado a la historia del cine, las cuales retratan, en clave de humor, el contorno y contenido de la figura burlesca del dictador.

Chaplin desempeña dos papeles. Es el dictador Adenoid Hynkel, que parodia a Adolf Hitler en el país de Tomainia, y es también un barbero judío. Al final de la Primera Guerra Mundial, el barbero rescata a un oficial, llamado Schultz, de un accidente aéreo. La guerra termina con la derrota de Tomainia. El peluquero pierde la memoria y permanece en un hospital durante un largo tiempo. Logra escapar y vuelve a su pueblo para retomar su oficio. Tomainia está gobernada por el dictador Hynkel y el símbolo de su régimen son dos cruces. En su gobierno sobresalen el ministro de propaganda Garbitsch, réplica de Joseph Goebbels, y el ministro de guerra Herring, réplica de Hermann Göring.

El régimen de Hynkel es racista y en las paredes del local del barbero pintan la palabra «judío». Hannah, una vecina, lo defiende de las fuerzas de asalto cuando el barbero se resiste a los malos tratos y entre ellos comienza una relación afectiva. Por su parte, Hynkel desea invadir un país vecino y para ello necesita dinero. Se lo pide a un financista judío. Durante un tiempo trata mejor a los judíos, pero cuando el prestamista le niega el dinero, su reacción es perseguirlos con más intensidad. Entre tanto, el oficial Schultz con los años se ha convertido en comandante de las fuerzas del régimen. En las calles del gueto, casualmente, logra detener a las fuerzas de asalto que estaban por linchar al barbero. Shultz es destituido y detenido por el dictador al mostrar compasión por el pueblo judío. Pero logra escaparse y se refugia en el gueto. Luego, el barbero y Shultz huyen a Osterlich, país que desea invadir Hynkel. Ambos escapan de un campo de detención disfrazados con uniformes de Tomainia. Luego son confundidos. Los soldados creen que el barbero es Hynkel. Por su parte, Hynkel estaba vestido de civil y cazando patos. Entonces es confundido con el barbero y detenido. El falso Hynkel es llevado por las tropas a la ya invadida Osterlich, donde brinda un discurso con el cual cierra la película. Este discurso representa todo lo opuesto al brutal y totalitario régimen de Tomainia. Y anuncia un nuevo tiempo de bondad universal, paz y democracia.

Hay algunas escenas que hacen que esta película sea extraordinaria. No se trata solo de una denuncia contra la brutalidad de un régimen totalitario que persigue, discrimina y mata. El film muestra el costado ridículo del poder que es una suerte de contracara del miedo que suelen generar los autoritarismos-totalitarismos. La figura central de estos regímenes son los dictadores, encarnación de la ley en la autocracia. Adorados u odiados, pero siempre temidos. En el film, Chaplin provoca la risa que desmorona el perfil terrorífico sobre el cual se construyen las dictaduras en reflejo especular con el espanto y pavor que generan los dictadores.

El primer discurso que da el dictador Hynkel está lleno de palabras en contra de la democracia, la libertad y la igualdad y destila odio y racismo. Pero la propia actitud del dictador, ebrio de rencor y resentimiento, lleno de violencia e inconti-

nencia, lo muestra ridículo al extremo. Provoca risa la exageración de alguien que nunca puede estar en sus cabales. El dictador es un payaso que nunca mereció poder y que, con él, es un auténtico salvaje.

Una escena inmortal es el juego del dictador Hynkel con el globo terrestre: un globo donde están dibujados todos los continentes y países y al que trata como a una pelota. La pateo, la arroja, juega con ella. Se complace en dominar el globo. Disfruta tener el mundo bajo sus pies y hacer con él lo que desea. El mundo es algo homogéneo que debe estar bajo su poder. Pero las caras y gestos de Chaplin ponen de relieve lo patético del comportamiento del dictador. Nuevamente, provoca risa más que indignación.



Foto 3. *El gran dictador*

Otra escena inolvidable es el encuentro entre Hynkel y el dictador de Bacteria, Benzino Napaloni, parodia del dictador Benito Mussolini. El encuentro establecido por Hynkel se debió a que Napaloni había estacionado sus tropas en la frontera de Osterlich con el fin de que no lo invadiera Tomainia. La reunión tenía por finalidad disuadirlo, de manera que dejara el terreno libre para la invasión, para ello Hynkel le mostraría el poder bélico de su país. Otra táctica pensada por el ministro de propaganda era que Hynkel se viera siempre superior a Napaloni. Nuevamente la reunión entre ambos muestra el perfil ridículo de los dictadores compitiendo por ver quién es más poderoso. Premeditadamente, Hynkel se sienta en un sillón más alto y Napaloni en una silla con las patas recortadas para que se sienta inferior. Pero Napaloni inmediatamente se levanta y se sienta en el escritorio de Hynkel y apaga



su cigarro en la cabeza de una estatua del dictador de Tomainia. El ridículo continúa en otra sala, con sillones desplegables de barbería; allí compiten ambos dictadores para ver qué silla está más alta, llegando hasta el techo. El encuentro culmina con una guerra de pasteles entre los dos dictadores. El film muestra también ambas personalidades. Hynkel es profundamente inseguro, su ilimitado y compulsivo deseo de dominio es la contracara de su pequeñez y debilidad de personalidad. Napaloni es histriónico, bravucón, jactancioso y fanfarrón.

### Contra el miedo y la repetición

Son muchas las expresiones del cine que han abordado los regímenes autoritarios-totalitarios poniendo foco en dictaduras históricas y reales o en escenarios autocráticos imaginarios, futuros y posibles. En estas páginas tres películas han mostrado algunas cuestiones relevantes. En *La vida de los otros*, se muestra el núcleo del poder de las dictaduras: el miedo, la sospecha, el temor, el espionaje, la autocensura y la delación. Pero también aparece el momento en que algunos se van enfrentando al régimen que se cree todopoderoso y se produce un viraje que pone al descubierto los puntos débiles y la fragilidad de las dictaduras. En *La ola*, aparece la posibilidad siempre presente del retorno al pasado autoritario-totalitario en un rápido aprendizaje que echa por tierra valores e ideas que se pensaban consolidados. Por último, en *El gran dictador*, se acude al humor para desnudar lo ridículo de la figura del dictador, que es quien ejerce siempre el liderazgo en gobiernos totalitarios. El humor es un modo de combatir a las dictaduras. En este sentido, el abordaje de Chaplin es un recurso potente para poner al descubierto la debilidad del dictador mostrando sus contornos más patéticos, ridículos, grotescos y risibles.

### Bibliografía

LINZ, Juan

1964 «An Authoritarian Regime: The Case of Spain». En: ALLARDT, E. e Y. LITTUNED (eds.). *Cleavages, Ideologies and Party Systems*. Helsinki: Westermark Society, pp. 291-341.

LOEWENSTEIN, Karl

1982 *Teoría de la Constitución*. Barcelona: Ariel.

SARTORI, Giovanni

1994 *Teoría de la democracia*. México: Alianza.

SCHNEIDER, Steven Jay

2009 *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Grijalbo.

## ***Dogville* de Lars von Trier: desmitificando un mito**

Jesús Tovar Mendoza

El presente capítulo analiza el filme *Dogville* (2003) del director danés Lars von Trier. Hacemos una lectura desde la ciencia política y la filosofía política de este relato. El punto de partida de Von Trier es proyectar una historia acerca de una comunidad que vive sin Estado y sin ninguna jerarquía, casi como un modelo de «anarquismo real». A partir de esta idea, se produce un insólito drama que gira en torno al surgimiento de una relación de dominación en toda la comunidad que subyuga a una sola persona: una extranjera que llega de improviso al pueblo de Dogville. Muy pronto, esta relación deviene en una situación de esclavitud y abuso.

Interpretamos y comentamos esta historia a partir de un intento de desmitificar un mito: una sociedad buena que se corrompe frente a una política que es, intrínsecamente, mala. ¿Puede una sociedad subsistir sin alguna forma jerárquica de organización interna? ¿La ausencia de Estado implica necesariamente la desaparición de las relaciones de dominación<sup>1</sup> y, por ende, de la desigualdad de las personas? ¿Cuál es la justificación última y el propósito de la existencia de un político y de la propia política? ¿En qué medios funda su poder y qué responsabilidades conlleva?

### **La trama**

Una frágil muchacha (Nicole Kidman, en el rol de Grace) huyendo de mafiosos llega a Dogville, un pequeño poblado en el interior de Estados Unidos y es protegida por la comunidad luego de la deliberación de sus pocos pobladores, los cuales no tienen entre sí ninguna composición jerárquica, cual si fuese un prototipo socialista o anarquista. En correspondencia y gratitud, Grace –como se llama la protagonista– se compromete a ayudar a sus benefactores con sus tareas cotidianas; no obstante esta intervención voluntaria y aparentemente innecesaria luego deviene en imprescindible y por tanto se genera un vínculo de explotación, que

---

1 Asumimos el concepto de dominación de Weber (1999: 43): «Por dominación debe entenderse la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato de determinado contenido entre personas dadas».

devela en sus extremos las relaciones de dominación en un escenario sin Estado ni reglas de juego formalizadas.

Tras ser atrapada en un intento de fuga, Grace es castigada por la comunidad a través del incremento de sus horarios de trabajo y la colocación de una pesada cadena, grilletes y un lastre que le impiden escaparse nuevamente. La relación entre la víctima y la comunidad, que en un principio fue idílica y luego intensificada con un cierto revestimiento de legitimidad para protegerla de sus perseguidores, por último deviene en una relación absolutamente vertical y basada en la mera violencia física.

Finalmente, cuando los roles están develados, surge el interés de entregar a Grace a sus perseguidores, dado que estos habían prometido una jugosa recompensa, la cual superaba el provecho del trabajo esclavo al cual había sido reducida la única víctima de todos. Por tanto, se delata a la víctima y pronto llegan los mafiosos al pueblo con una gran parafernalia de automóviles y armas. La gran sorpresa es que el jefe de los mafiosos (James Caan) resulta ser el padre de Grace. La hija, al comienzo de la historia, huía de su propia familia dado que rechazaba su forma de vida y sus métodos coactivos. A partir de ese momento, y por razones exclusivamente violentas, gracias al soporte militar del padre, la historia cambia. Grace tiene que decidir el destino de esta comunidad. Ahora la pirámide de poder queda invertida, adoptando su forma clásica: el vértice está arriba.

Como parte relevante de esta historia, cabe mencionar a un personaje clave del entramado: Tom (Paul Bettany). Toda comunidad tiene una historia, y esta no solo está formada por los hechos pasados sino por el relato que alguien construye sobre los mismos. Por tanto, menos que una secuencia objetiva de acontecimientos, la historia es la interpretación de un historiador o filósofo que, al construir el relato, le otorga un sentido ético, donde marca la diferencia entre el bien y el mal y muestra el ejemplo del «buen vivir», pretendiendo ser la conciencia moral de la comunidad. En la película, Tom tiene la misión de orientar y legitimar las decisiones de la comunidad.

### **Desmitificando el mito: una comunidad sin clases ni Estado**

La comunidad de Dogville es una proyección idealizada de una sociedad sin clases, sin diferencias sociales; por tanto, no existe dominación ni una estructura política que la sostenga. Todos son iguales, y sus diferencias son circunstanciales y cotidianas. Se describen ciertas «miserias» individuales, pero en su conjunto se trata de un grupo humano que sobrevive «dignamente» sin Estado. El colectivismo se resuelve en su devenir cotidiano a través de un mecanismo assembleístico: un ágora donde todos opinan y toman decisiones. Dogville se presenta desde un inicio como la encarnación de una utopía.

No obstante, la llegada de una extranjera marca una diferencia, la cual desencadena un proceso de dominación, donde se rompe la igualdad y la comunidad –dominante– manda, mientras Grace –dominada– obedece. Este fenómeno que va surgiendo con parsimonia y sin que nadie reconozca que necesita de los servicios de un tercero, transcurre civilizadamente<sup>2</sup> en la primera mitad del film. No obstante, este paraíso idílico donde predominan la gentileza y el respeto mutuo, y donde incluso surge una recatada historia de amor entre Grace y Tom, pronto se torna agresivo y violento. Es entonces cuando «*Dogville* muestra los dientes», tal como se denomina la segunda parte.



Foto 1. *Dogville*

Las pasiones y la ambición son los detonantes de una dominación más vertical. Y si al inicio la legitimidad de la misma se fundaba en una decisión colectiva y en un acuerdo mutuo entre la comunidad y Grace: protección versus servicio doméstico, luego algunos de los miembros de esta comunidad dan rienda suelta a sus instintos más primarios y violan a Grace. Otros, so pretexto de que el peligro de protegerla es cada vez mayor, incrementan su exigencia de horas de trabajo. Sin embargo, la dominación devenida en explotación aún mantiene un halo de

2 El proceso de la civilización es definido por Norbert Elias (2011) como el autocontrol o autoacción que se imponen los propios individuos a través de presiones externas e internas, el cual se expresa a través de vergüenza o escrúpulos que operan como pautas de comportamiento social, e incluso cuando el individuo se encuentra solo.

legitimidad porque se decide en el marco de la asamblea comunitaria y con el consentimiento de la subordinada. Tom es el encargado de procesar el cambio y de procurar legitimidad al mismo a través del relato que va contando a Grace, a la comunidad y a sí mismo.

El film da un nuevo giro dramático una vez que Grace es descubierta tratando de escapar, la sanción reduce la condición de la dominada a una situación de esclavitud, donde si bien la comunidad sigue decidiendo todo en asamblea, ya no se requiere ninguna aceptación de la contraparte. El pacto no existe más. A partir de ese momento, el abuso sexual y la explotación laboral se vuelven cotidianos y forman parte del «estado de naturaleza»<sup>3</sup> al que la comunidad somete a Grace. La legitimidad –en lo que corresponde a la aceptación voluntaria de la parte subordinada– ya no resulta necesaria.

La audacia de este film es que propone un modelo de dominación poco usual en la imagen de una sociedad jerarquizada, expresada en una pirámide, es decir, unos pocos que predominan y mandan a muchos. En este caso tenemos una pirámide invertida: muchos dominando a unos pocos, en este caso a una sola persona. La desmitificación del mito pretende ser radical cuando muestra los extremos a que puede llegar una relación de dominación en una sociedad que aparentemente es igualitaria y colectivista. El resultado es una dominación absoluta, sin visos de legitimidad y exclusivamente basada en la violencia.

### **El ámbito normativo de los regímenes políticos**

Si recurrimos a la teoría política menos reciente, como la griega y la medieval, este tipo de dominación no es extraño y es clasificado como la peor forma de gobierno, la cual tenía un nombre que en los actuales momentos tiene otra connotación: democracia. En efecto, para Aristóteles (1998: 87-88) y posteriormente para Tomás de Aquino (1949: capítulo 2) la clasificación de los regímenes políticos parte de una perspectiva normativa en la cual existen tres formas buenas de gobierno en la medida en que predomina el interés general: monarquía (gobierno de uno solo), aristocracia (gobierno de los ricos), república (gobierno de los pobres); y simultáneamente existen otras tres formas malas, en tanto hacen valer los intereses particulares y resultan desviaciones de las tres anteriores: tiranía, oligarquía y

---

3 El estado de naturaleza como concepto de la filosofía política refiere a una situación hipotéticamente originaria en la que predomina la ley natural, es decir, la fuerza y los deseos de los seres humanos. Por ende, no hay más regulación a las conductas de las personas que la habilidad física de someter al otro. Todo ello conlleva un conflicto permanente, una suerte de guerra de todos contra todos, un estadio prepolítico que los individuos deben superar a través de alguna forma de acuerdo o contrato que fundase un orden regido por un Estado, el cual garantizase la paz y la durabilidad de las vidas de sus integrantes (Hobbes 1996: 100-105).

democracia, respectivamente. Para Aristóteles, la democracia es la peor forma de gobierno entre todas las otras formas malas<sup>4</sup>.

Esta clasificación, y el propio concepto y valoración de la democracia cambian radicalmente varios siglos después. La democracia moderna es considerada desde fines del siglo XIX como la mejor forma de gobierno frente a cualquiera de las diversas formas no democráticas: autoritarismos o totalitarismos. Sin embargo, se entiende por democracia algo diferente al concepto griego, romano o medieval. No es más un gobierno de todos, de manera directa y permanente; no implica una separación tan radical de intereses generales y particulares; no implica una opresión de la minoría o de un individuo; y tiene reglas que no la conducen necesariamente al desorden y la confrontación entre todos.

Entre la democracia moderna en su forma representativa y la democracia directa de los antiguos (Bobbio 1997: 239-240) hay una fase intermedia donde la democracia entendida en sus orígenes como un autogobierno de ciudadanos adquiere diversas nomenclaturas: socialismo, anarquismo, comunismo. Se trata de un modelo de régimen político que surge al calor de la Revolución Francesa y como consecuencia del ocaso del feudalismo y de la incipiente Revolución Industrial. En su forma más radical, representaba la crítica a la existencia misma del Estado y encarnaba la propuesta de la desaparición de toda forma de dominación y la constitución de una sociedad igualitaria, sin diferencias sociales ni económicas. Implicaba, por tanto, la disolución de la política.

La configuración más acabada de esta ideología es la formulación marxista en sus fundamentos ideológicos y económicos; pero más concreto en su construcción alternativa al capitalismo y en su posibilidad de realización histórica es el modelo leninista. Sus discrepancias internas y divisiones organizativas –socialistas versus anarquistas– van a impregnar la historia política de casi toda la segunda mitad del siglo XIX y hasta muy avanzado el siglo XX. Una de estas divisiones es relevante por el carácter de cisma que tiene: el acercamiento y posterior fusión de una rama específica del socialismo con su antípoda capitalista, es decir, la socialdemocracia.

A pesar de que el triunfo de revoluciones socialistas y comunistas en determinadas regiones del orbe logró establecer una nueva forma de Estado –la Unión Soviética en Rusia y también los casos de China, Cuba y otros países–, la idea original del rechazo a toda forma de dominación, la disolución del Estado y el mantenimiento de una igualdad radical se va a «perder» en su larga marcha contra su principal enemigo: la burguesía y el gran capital. Es así que el nuevo Estado se caracteriza por la instauración de un orden burocrático más rígido y autoritario

---

4 Tomás de Aquino (1949) coincide en la clasificación de Aristóteles, aunque denomina a la mejor forma de gobierno, la «de muchos», como *politiae*. No obstante, él concibe como el peor tipo de gobierno a la tiranía, dado que la democracia, siendo considerada como «mala», es más débil que la tiranía y hay más obstáculos a su interior.

y por la constitución de una elite que, en nombre de los intereses generales y del pueblo o el proletariado, domina verticalmente la vida pública y privada de todos sus integrantes.

El fracaso reciente del autoritarismo socialista a fines del siglo XX tiene algunas de sus explicaciones en que se traicionó el espíritu original de sus primeros ideólogos, se mantuvieron las relaciones de dominación a través de un Estado y se acentuó la diferenciación social, económica y política entre una elite gobernante y las masas. En suma, no se respetó la soberanía popular o la voluntad general, mientras predominaban los intereses subalternos de las elites. La sociedad perdió nuevamente frente a la política corrupta, discriminadora, abusiva, burocrática.

Por tanto, el retroceso de la vertiente no democrática del socialismo o comunismo –evidenciado en el desplome de la Unión Soviética y en la Caída del Muro de Berlín– en el mundo dejaría de alguna manera intacto un postulado originario de origen rousseauniano<sup>5</sup>: se debe desaparecer toda forma de dominación y enajenar la libertad de todos los individuos a favor de la comunidad, para así lograr la igualdad de todos los «asociados» de la misma. Ergo, la sociedad es buena, la política es mala. Las bases del mito de una sociedad sin Estado o de una comunidad igualitaria aún conmueven a algunos.

### **El desenlace: la responsabilidad del poder**

Lars von Trier pretende desmontar este mito. Perfil a una sociedad sin Estado, donde aparentemente no hay relaciones de dominación y donde la «cosa pública» se resuelve de manera colectiva, a través de la deliberación y la votación entre todos los miembros de la comunidad, los cuales son todos iguales entre sí. No obstante, las relaciones de dominación siempre están presentes o latentes en cualquier sociedad. Si estas no se han institucionalizado, es decir, si no existen reglas formalizadas –escritas– tienden a ser relaciones de explotación y a carecer de legitimidad. El colofón es determinante: si cualquier individuo tiene la oportunidad de abusar, abusará.

La liberación de Grace no viene de adentro, es una fuerza externa que aparece por la propia iniciativa de la comunidad, que, no teniendo más provecho que sacar de Grace, decide cobrar la recompensa ofrecida por ella. Paradójicamente,

---

5 «[...] la enajenación total de cada asociado con todos sus derechos a toda la comunidad, porque, en primer lugar, al darse cada uno por entero, la condición es la misma para todos; y al ser la condición igual para todos, nadie tiene interés en hacerla gravosa a los demás. Aun más, al hacerse la enajenación sin reservas, la unión es perfecta y ningún asociado tiene nada que reclamar [...]. Cada uno de nosotros pone en común su persona, y todo su poder bajo la dirección suprema de la voluntad general, y recibimos además a cada miembro como parte indivisible del todo» (Rousseau 2000: 57).

el jefe de la mafia al resultar ser el padre de Grace le ofrece todos los medios necesarios para decidir sobre el destino de toda la comunidad si ella opta por regresar al seno familiar.

La conversación entre el padre y la hija es una clave de lectura del realismo político, recuperando a Hobbes o a Maquiavelo. Ya no se trata de pensar axiológicamente sobre el buen o el mal gobierno, el colectivismo o el individualismo, ahora la pregunta es la capacidad de los políticos de imponer sus decisiones sobre los demás.

El padre de Grace le hace un reclamo que proviene de una conversación anterior con ella: «¿Por qué me llamaste arrogante?» La respuesta no se hace esperar: «Decides por los demás, incluso quitándoles la vida, lo cual es un derecho solo de Dios». Él explica que las personas son como «perros», ya que se guían tan solo por sus instintos y por tanto tiene la responsabilidad de enseñarles a frenar esos instintos, pero no ocurrirá así si se les perdona indefinidamente, porque «seguirán lamiendo su propio vómito». En todo caso, replica su padre, ella es la más arrogante de todos, ya que perdona a todos y por ende se pone por encima de ellos, tolerando todas sus faltas, incluso aquellas que ella no se permitiría a sí misma. En consecuencia, ella es la más arrogante porque nadie puede alcanzar los estándares de conducta que tiene.

A continuación le ofrece usar el poder y aplicarlo a su manera, siempre y cuando asuma las responsabilidades que ese poder conlleva. Le da tiempo para que lo piense, recalcando que el poder no es tan malo, dado que tiene una utilidad: puede mejorar el mundo. El padre de Grace nos alude a todos: «La gente de Dogville no es diferente a los demás». Todos compartimos esa naturaleza animal y por tanto, de continuar así, no podremos sobrevivir por mucho tiempo en «el estado de naturaleza».



Foto 2. *Dogville*

Grace observa a toda la comunidad y piensa que en el fondo no son tan malos, a pesar de lo que hicieron con ella, y que todo lo que pasó fue producto de las



circunstancias; y considera que ella misma podría haber actuado así. En ese momento, esa idea genera nuevas deducciones. Si ella hubiese cometido esos abusos, no se lo hubiera perdonado a sí misma. Por ende, descubre que tiene una obligación con cualquier otra persona que hubiese pasado por allí y que sería una nueva víctima de Dogville; una obligación con cualquier otro pueblo, con la propia humanidad y con ella misma: evitar que lo sucedido pase de nuevo. Así, decide usar el poder para resolver los problemas de la vida real, ya que vive en esa misma realidad. Por tanto se propone usar el poder para hacer del mundo algo mejor y ese mundo estaría mejor sin Dogville.

La comunidad resulta condenada, porque Grace ha decidido intervenir y para ello puede y debe usar el poder que su padre le ofrece. Por tanto, la sanción que ella se impondría a sí misma por determinadas faltas, la aplicará a quienes merecen la sanción que ella asumiría por sus propios errores, por sus ambiciones o por la falta de control de sus instintos más básicos.

El castigo es la exterminación total. No obstante, en ese escenario apocalíptico y de ejecución inmediata, Grace no deja de aprovechar el momento para satisfacer sus propias venganzas. Hace padecer a los habitantes de Dogville las humillaciones a las que ella misma fue sometida y, finalmente, mata con sus propias manos a la persona que conquistó su confianza y que la usó para someterla a la condición de dominada: Tom.

## Epílogo

El film *Dogville* es un ejemplo más del estilo de su director: una metáfora cruda con la intención de desenmascarar alguna fantasía humana, usualmente configurada en alguna ideología. Más allá de la técnica peculiar de Von Trier, que forma parte de Dogma<sup>6</sup>, una escuela que funda con otros cineastas, esta película ha permitido hacer una reconstrucción de ciertos aspectos de la teoría política, especialmente en referencia a los usos y abusos del poder, las relaciones de dominación y, especialmente, las ideologías críticas de la política: anarquismo y comunismo, las cuales generan utopías basadas en formas de autogobierno donde se proyecta una sociedad de iguales y donde consecuentemente el Estado resultaría irrelevante.

Finalmente, y retomando el estilo del personaje Tom en este filme, la «ilustración» que se deduce de esta historia es que la naturaleza humana necesita determinados parámetros o frenos que la limiten, y este proceso civilizatorio, en el sentido de Norbert Elias, se llama Estado, el cual comprende el ámbito organizado que existe en cualquier sociedad: la política. Dicho Estado conlleva la construcción de jerarquías y por ende genera desigualdades entre los seres humanos, las cua-

---

6 Movimiento cinematográfico que se autorrestringe al uso mínimo de efectos especiales.

les, dentro de un régimen democrático, tienen ciertos límites: son temporales, acotadas a ámbitos específicos, reguladas por leyes y, sobre todo, son aceptadas por los subordinados. Es decir, se genera lo que Max Weber denominaría una «dominación legítima».

## Bibliografía

- AQUINO, Tomás de  
1949 *On Kingship to the King of Cyprus*. Toronto: The Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Fecha de consulta: 2/9/2014. <<http://dhspriority.org/thomas/DeRegno.htm>>.
- ARISTÓTELES  
1998 *La política*. México: Espasa-Calpe Mexicana.
- BOBBIO, Norberto  
1997 *El filósofo y la política*. México: FCE.
- ELIAS, Norbert  
2011 *El proceso de la civilización*. México: FCE.
- HOBBS, Thomas  
1996 *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: FCE.
- ROUSSEAU, Jean Jacques  
2000 *Obras selectas*. Madrid: Ediciones y Distribuciones Mateos.
- WEBER, Max  
1999 *Economía y sociedad*. México: FCE.

## **Amor prohibido: un análisis de la ciudadanía sexual desde *Contracorriente***

Carlos J. Zelada

Para Lorena, por los transculturales días en 2007

Miguel: Ahora todo el pueblo cree que soy maricón.

Santiago: Pero si tú no eres maricón. ¿Sabes por qué? Porque hay que tener huevos para serlo. Tú no los tienes, huevón. Tú eres un cobarde de mierda que piensa que ser hombre es tener mujer, hijos, huevón.

Miguel: ¡Cállate, mierda!

Santiago: Hay mil maneras de ser hombre, huevón. No eres ninguna de ellas. ¿Piensas que eres muy hombre? ¿A quién quieres engañar, huevón? ¿Tanto miedo te da aceptar que me quieres?

Miguel: No puedo quererte, Tiago. No está bien.

Santiago: ¿Según quién? ¿Según quién, mierda?

En los últimos años, los peruanos, y especialmente los limeños, hemos sido testigos de un proceso de aparente visibilización de las sexualidades disidentes. Cuando yo era niño, durante las décadas de 1980 y 1990, recuerdo que el único referente sobre lo sexualmente distinto lo encontraba en los programas cómicos de la televisión nacional y en los diarios populares<sup>1</sup>. En ellos, lo sexualmente distinto se destacaba solamente para caricaturizar las transgresiones al discurso hegemónico de la sexualidad: para indicarme claramente aquello que no debía ser o parecer. ¿Y qué ocurría cuando uno se daba cuenta de que las expresiones de sus afectos no encajaban en lo socialmente esperado? Había que esconderse. Había que disimular. Ni la sociedad ni el Estado (y a veces, ni la familia) iban a tolerar una disidencia sexual: mejor invisible que muerto, real o figurativamente. Guerra que avisa, no mata gente.

¿Han cambiado estas percepciones ahora que vamos en la segunda década del siglo XXI? Cada vez son más los hombres y mujeres que «salen del clóset». El Perú, inclusive, se ha atrevido a discutir abiertamente en los últimos meses la pertinencia de reconocer el estatus de «familia» a las parejas homosexuales<sup>2</sup>. Por otro

---

1 Sobre el rol de la prensa en la presentación de lo sexualmente disidente, pero en el Perú del siglo XXI, véase Cornejo Salinas (2010) y Cosme *et al.* (2007).

2 Me refiero al debate generado a propósito del proyecto de ley presentado por Carlos Bruce al Congreso peruano en septiembre de 2013 (Proyecto de Ley N° 2647/2013-CR), en el que se propone «la unión civil no matrimonial entre personas del mismo sexo».

lado, lo sexualmente transgresor se muestra con mayor naturalidad en los teatros, salas de cine y programas de televisión masiva. Y es también frecuente que las personalidades del mundo cultural y de la farándula expresen hoy su apoyo al reconocimiento de lo sexualmente diverso, en especial si es homosexual y masculino.

¿Son entonces los gays<sup>3</sup> y las lesbianas del Perú verdaderos ciudadanos? En dos encuestas realizadas en septiembre y octubre de 2013, el 65% de los limeños señaló que estaba en contra de la legalización de las uniones civiles homosexuales, mientras que el 75% indicó su rotunda oposición a que las parejas homosexuales puedan adoptar niños. En los meses previos, el Congreso discutió un proyecto de ley que pretendía incluir en el Código Penal la orientación sexual y la identidad de género como agravantes de la pena cuando un delito estuviese motivado en tales variables. Los parlamentarios decidieron archivar la iniciativa. Semanas antes se había hecho público que el manual para el empadronamiento de personas elaborado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) ordenaba a los censadores no reconocer a las parejas homosexuales **de facto** que se pudiesen encontrar en las viviendas como «núcleo familiar».

Santiago: Deja los nervios. ¡Ya, tranquilo! Nadie me ve.

¿Ha cambiado entonces el panorama en las últimas tres décadas? ¿O es que el Estado sigue mirando, cuando de sexualidad disidente se trata, para «otro lado»? Este texto busca evidenciar que en el Perú la noción vigente de ciudadanía sexual excluye **intencionalmente** las disidencias afectivas. *Contracorriente* (Fuentes-León; 2009), cinta peruana ambientada en el pueblo costero de Cabo Blanco, evoca perfectamente los dilemas que presenta para el Estado peruano el reconocimiento político de una de las expresiones de la sexualidad alternativa: la homosexualidad. Así, el romance secreto entre Miguel (pescador de pueblo, cristiano, casado y a punto de ser padre por primera vez; con la actuación de Cristian Mercado) y Santiago (pintor de clase alta, agnóstico, soltero y gay confeso; con la actuación de Manolo Cardona) me servirá de plataforma para que, intercalando segmentos del guión de la película, se descubran algunas de las contradicciones existentes al interior del discurso de la ciudadanía sexual, todas vistas desde el prisma de la orientación sexual disidente en el Perú.

Miguel: Puta, huevón, ¿tú crees que todos son como tú, no?

---

3 Utilizo aquí «lo gay» en contraposición a lo homosexual femenino o «lo lésbico». Aquí debo puntualizar que no todas las expresiones e identidades de la disidencia sexual, aquellas que el acrónimo LGTBI intenta agrupar (lesbianas, gays, trans-, bisexuales e intersexuales), han recibido el mismo nivel de atención por parte de la opinión pública y la reflexión académica. Sin duda, el discurso hegemónico dentro de estas disidencias lo ocupa lo homosexual pensado desde y para lo gay.

Santiago: No, yo más bien pienso que todos son como tú. Esa es la gran cagada.

### **Algunos conceptos esenciales: ciudadanía, heteronormatividad, periferias y diversidad sexual**

La comunidad política peruana ha construido un modelo en el que las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas no son tomadas en cuenta. Son invisibles. Y si bien el Estado proclama en el más importante de sus documentos oficiales que «todas las personas son iguales ante la ley»<sup>4</sup>, en la práctica los agentes políticos prefieren no explicitar variables discriminatorias referidas a la disidencia sexual. Por ejemplo, la orientación sexual<sup>5</sup> y la identidad de género<sup>6</sup> suelen ser consideradas temáticas «complicadas» frente a las que el colectivo y los grupos más conservadores reaccionan negativamente. La mirada política de las disidencias sexuales es así, «siempre de lejos», en continua sospecha de que la presencia constante de lo homosexual y lo trans- termine normalizando esas identidades en el imaginario, de manera que se las asuma como un elemento más de la ciudadanía política peruana<sup>7</sup>. En efecto, «los derechos de las sexualidades diferentes se siguen percibiendo como una exigencia/problema de “otros” y por ello son trivializados y tratados con desprecio» (Cáceres *et al.* 2009: 141).

4 El artículo 2.2 de la Constitución Política del Perú de 1993 establece: «Nadie debe ser discriminado por motivo de origen, raza, sexo, idioma, religión, opinión, condición económica o de cualquier otra índole». Como se lee, no se menciona de manera explícita la orientación sexual o la identidad de género. Inclusiones de esta naturaleza han sido consideradas «innecesarias e imprácticas» en tanto la expresión «o de cualquier otra índole» ya las estaría abordando implícitamente.

5 De acuerdo con los «Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género», más conocidos como Principios de Yogyakarta, la orientación sexual se refiere a «la capacidad de cada persona de sentir una profunda atracción emocional, afectiva y sexual por personas de un género diferente al suyo, o de su mismo género, o de más de un género». Aunque no califican propiamente como «instrumento internacional», los Principios de Yogyakarta se han convertido hoy en la expresión más avanzada de los estándares de derechos humanos sobre diversidad sexual. Fueron elaborados en 2006 por un grupo de expertos a petición de Louise Arbour, entonces Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.

6 De acuerdo con los Principios de Yogyakarta, la identidad de género se refiere a «la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente profundamente, la cual podría corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo (que podría involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios médicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que la misma sea libremente escogida) y otras expresiones de género, incluyendo la vestimenta, el modo de hablar y los modales».

7 En el mismo sentido, pero bajo otro contexto, conviene leer el fantástico volumen de la revista *Social Text Collective* titulado *Fear of a Queer Planet* (Warner 1993).

¿Pero quién es un ciudadano sexual pleno? La ciudadanía, como concepto político, implica que los individuos establecen una relación identitaria con una determinada comunidad de manera que puedan participar y tomar decisiones en ella de manera autónoma. Se genera así un sentido de pertenencia con las mismas obligaciones pero también con los mismos derechos para todos sus miembros. El ciudadano no teme (o no debería temer) perder su condición de tal por pensar y sentir distinto al colectivo. La ciudadanía ofrece así un instrumento que homogeniza aunque al mismo tiempo provee identidad en medio de la diversidad: una síntesis de pertenencia pero también con demandas de justicia (Cortina 2009: 29-30).

Como podrá ya imaginarse, una importante dimensión del ejercicio de los derechos ciudadanos se encuentra anclada en lo sexual. ¿Puedo expresar mis afectos en público? ¿Con quién puedo contraer matrimonio? ¿Podría ser parte de una unión de hecho? ¿Puedo adoptar? Estas cuestiones, irrelevantes para el ciudadano promedio, se tornan dramáticamente decisivas para el que se reconoce como «otro» frente a la norma sexual que plantea una ciudadanía excluyente. En efecto, hay derechos que uno solamente puede ejercer en tanto heterosexual. Son, de alguna forma, las paradojas de la ciudadanía sexual. Se incluye a algunos pero se excluye arbitrariamente a otros: se discrimina. La pregunta es: ¿puede generarse una ciudadanía sexual inclusiva?

Por costumbre, uno suele asumir que las expresiones hegemónicas de los afectos responden a esencias o verdades biológicas y naturales que definen el paradigma de la normalidad sexual. En las últimas décadas, sin embargo, desde las ciencias sociales se ha evidenciado que lo que uno asume como sexualmente natural responde en el fondo a una construcción desde la que puede trazarse una genealogía: un proyecto político –con un claro génesis– destinado a validar ciertas identidades y prácticas. Este proceso, identificado comúnmente como expresión de la biopolítica y del biopoder (Foucault 2009, 2010), evidencia diferentes mecanismos regulatorios elaborados desde el Estado para construir identidades que homogenicen a los habitantes en el territorio. Se genera un «yo» y un «nosotros», pero también su antónimo, el «otro» y los «otros» (Anderson 1993: 17-25, 200-217).

Lo sexual no ha sido la excepción en este proceso (Warner 1993: 1-2). Aparece así un **eje heteronormativo** pero también una **periferia sexual** en la cual las prácticas no hegemónicas adquieren un carácter deficitario (discapacidad o deficiencia), patológico (enfermedad) y a veces criminal (delito). Las fronteras políticas de lo sexualmente válido generan así una **matriz heterosexual**<sup>8</sup> o un **círculo de**

8 Sobre la **matriz heterosexual** o *heterosexual matrix*, Butler (2006: 23-24) señala: «The notion that there might be a “truth” of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix

**la virtud**<sup>9</sup> del que puede costar mucho alejarse.

La medicina y el derecho también han participado activamente de ese proceso. Aliados frecuentes para validar las ideas preconcebidas en torno a la sexualidad humana, lo médico y lo jurídico han sido parte de las herramientas preferidas por el orden político construido para afianzar la naturalidad y la coherencia sexual ancladas en lo biológico como instancia de juzgamiento de «lo normal» y «lo anormal» de la vida sexual de los ciudadanos (Quintana 2010: 11-12). Este discurso, construido desde finales del siglo XVIII, ha elaborado una serie de mandatos hegemónicos que excluye y despoja de identidad a toda expresión sexual que no se amolde a la dinámica afectivamente mayoritaria.

Miguel: ¡Qué chucha! Te haces al huevón y ya.

Santiago: Pues ya me estoy cansando de hacerme el huevón. A lo mejor tú puedes, pero yo no.

Miguel: Pues así tiene que ser.

Santiago: ¿Así? Pues si así tiene que ser, mejor me voy.

Miguel: Ya Santiago, para. ¿Y tus pinturas?

Santiago: ¿Tú eres huevón, no? Tú de verdad piensas que yo estoy aquí por eso. Yo estoy aquí por ti, cojudo. Sí, ya, lo dije, ¿contento? Estoy aquí por ti, huevón.

Miguel: Tú sabías que tengo una esposa y que venía un niño. Además, yo no soy así.

Santiago: Ah, no. Tú eres un hombre, huevón. Tú eres todo un macho.

Miguel: Sí, macho, ¿y qué?

Santiago: ¿Y yo qué soy? No sé qué chucha te crees que eres, pero deberías de ver tu cara cuando estamos tirando.

---

of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between “feminine” and “masculine”, where these are understood as expressive attributes of “male” and “female”. The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of “identities” cannot “exist” –that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not “follow” from either sex or gender–.

- 9 Rubín (1993: 13-14) afirma que en el llamado **círculo de la virtud** o *charmed circle*: «[...] sexuality that is “good”, “normal”, and “natural” should ideally be heterosexual, marital, monogamous, reproductive, and non-commercial. It should be coupled, relational, within the same generation, and occur at home. It should not involve pornography, fetish objects, sex toys of any sort, or roles other than male and female. Any sex that violates these rules is “bad”, “abnormal”, or “unnatural”. Bad sex may be homosexual, unmarried, promiscuous, non-procreative, or commercial. It may be masturbatory or take place at orgies, may be casual, may cross generational lines, and may take place in “public”, or at least in the bushes or the baths. It may involve the use of pornography, fetish objects, sex toys, or unusual roles».

¿Qué implica esta heteronormatividad? Significa, para ponerlo en simple, el privilegio, el reconocimiento y la legitimidad de lo heterosexual en la expresión sexual y afectiva. O, dicho de otro modo, la demonización de toda otra formulación de las sexualidades alternativas<sup>10</sup>.

Es en contraposición al prejuicio heteronormativo que aparece el enfoque de la ciudadanía desde la **diversidad sexual** (Bracamonte Allain 2001). El término, hoy ampliamente utilizado desde las plataformas políticas domésticas e internacionales, busca trascender lo LGTBI<sup>11</sup> para implicar:

[...] un enfoque o punto de vista que reconoce que las prácticas corporales del conjunto de seres humanos son variadas, diversas y múltiples, y que se hallan en permanente tránsito y (re)configuración [...] el enfoque de la diversidad sexual tiende a la legitimación de un conjunto de prácticas de libertad. Afirma la autodeterminación en la vida sexual, el respeto a la integridad afectiva y corporal, el ejercicio de los derechos sexuales y la construcción de proyectos de vida, en oposición a los mandatos culturales dominantes [...] (Cosme *et al.* 2007: 27-29).

Lo que resulta interesante es que bajo este enfoque la división entre «ellos» y «nosotros» se desdibuja porque la diversidad propone la total autonomía de los individuos para la construcción de proyectos hegemónicos y alternativos de vida, sin necesidad, inclusive, de etiquetas peculiares o de identidades excluyentes y antinómicas como lo heterosexual frente a lo gay, lo lésbico o lo bisexual.

10 En palabras de Berlant y Warner: «Por heteronormatividad entendemos aquellas instituciones, estructuras de comprensión y orientaciones prácticas que hacen no solo que la heterosexualidad parezca coherente –es decir, organizada como sexualidad– sino también que sea privilegiada. Su coherencia es siempre provisional y su privilegio puede adoptar varias formas (que a veces son contradictorias): pasa desapercibida como lenguaje básico sobre aspectos sociales y personales; se la percibe como un estado natural; también se proyecta como un logro ideal o moral. No consiste tanto en normas que podrían resumirse en un corpus doctrinal como en una sensación de corrección que se crea con manifestaciones contradictorias –a menudo inconscientes, pero inmanentes en las prácticas y en las instituciones–. Los contextos que tienen una relación poco visible con la práctica del sexo, como narrar una biografía o las identidades generacionales, pueden ser heteronormativos en ese sentido, mientras que en otros contextos las modalidades de sexo entre hombres y mujeres podrían **no** ser heteronormativas. Por lo tanto, heteronormatividad es un concepto diferente de heterosexualidad. Una de las diferencias más conspicuas entre los dos términos es que heteronormatividad no tiene concepto paralelo como ocurre con heterosexualidad, la cual organiza la homosexualidad como su opuesto. Dado que la homosexualidad no puede poseer jamás la corrección tácita e invisible para la formación social que sí posee la heterosexualidad, no sería posible hablar de la “homonormatividad” en el mismo sentido» (2002: 230).

11 Ver *supra*: nota 3.



Precisamente, es la tensión entre lo heteronormativo y lo diverso y transgresor lo que pretendo ejemplificar en las secciones que siguen a propósito de los dilemas que plantea *Contracorriente*. Para ello, primero me referiré a Cabo Blanco como centro que pone en contexto la heteronormatividad. Luego, hablaré de la relación entre Miguel y Santiago como expresión de la trasgresión desde lo diverso.

### **Cabo Blanco: la heteronormatividad en contexto**

*Contracorriente* tiene como escenario a Cabo Blanco, un pequeño pueblo de pescadores al norte de Lima donde existen tradiciones muy arraigadas respecto a la muerte. Cuando alguien de la comunidad fallece, el ritual prescribe que la persona más cercana al difunto se haga cargo del entierro, entregando el cuerpo al mar.

La historia se inicia con Miguel y Mariela (Tatiana Astengo) casados y *ad portas* de ser padres por primera vez. Ambos son además protagonistas de una dinámica comunitaria en la cual la parroquia local es el centro donde lo religioso se mezcla con la vida diaria (pública y privada) del pueblo. En Cabo Blanco, el párroco (Julio Humberto Cavero) dirige los servicios religiosos pero también preside las asambleas comunitarias y participa de las festividades y ritos desbordantes de sincretismo de los pescadores locales: familia e Iglesia van de la mano. En cierta forma, Cabo Blanco es como Lima en microscopio, donde Estado e Iglesia se confunden.

Padre Juan: ¿Yo? ¿Aliviado de qué?

Trinidad<sup>12</sup>: ¿Pero no se dio cuenta? Ese hombre no ha venido a tomar fotos, ¿ve? Y don Pepe me dijo que tampoco compró el periódico.

Padre Juan: Veo que usted está muy bien informada, ¿eh?

Trinidad: Bueno, yo no soy quién para juzgar, padre. Pero usted ya sabe lo que se dice y eso no es buen ejemplo para los niños.

Y es así que la vida, y por ende el cuerpo de cada uno de los pobladores de Cabo Blanco, se encuentran regulados por la tradición religiosa cristiana. Aquí quiero retomar lo propuesto por Mujica (2007: 79-87) para hablar de un triple engranaje de los cuerpos de los personajes de la historia con estos mecanismos de control de la sexualidad.

De alguna manera, en la cinta cada hogar de la parroquia local se convierte en una extensión imaginaria de una mirada divina y de un discurso sexual tradicional que vigila, disciplina y castiga. Esto resalta en los siguientes tres aspectos:

---

12 Con la actuación de Haydeé Cáceres.

Primero, en *Contracorriente* la familia se convierte en los ojos de la Iglesia fuera de la parroquia. La familia vigila así que las costumbres de la tradición eclesiástica en torno a lo sexual sean cumplidas por sus miembros. Es por demás curioso que en todas las escenas donde se muestra alguna casa de los pobladores de Cabo Blanco siempre haya alguna imagen cristiana vigilante. En el caso de Miguel y Mariela, una luminosa imagen de la Sagrada Familia es el centro del hogar. Asimismo, Miguel es tan ferviente en sus convicciones religiosas que usa siempre un crucifijo en el pecho.

Miguel es además el proveedor de los recursos monetarios de la casa. Mariela se encarga de las labores domésticas. Estamos aquí ante un sistema jerárquico del género. La meta para el poblador de Cabo Blanco es lograr reproducir el modelo de la familia tradicional y, como pasos hacia ese logro, debe contraer matrimonio y tener hijos. Santiago, residente eventual de la localidad, agnóstico y gay, no tiene espacio en ese modelo familiar. Es un «otro», un extraño que viene a pervertir sospechosamente la estabilidad del pueblo. Si Santiago desea amar a otro hombre debe hacerlo a escondidas.

Trinidad: Ay, ese hombre no me gusta nadita. Siempre tomando fotos, siempre callado, mirando. Ojalá que se regrese pa' donde vino.

Vecina: Tanto que decían que venía para pintar y hasta ahora ninguna pintura le he visto.

Trinidad: Para mí que lo botaron de su casa, por ya sabes qué. Y claro, no le quedó otra que venirse pa' acá.

Vecina: ¿Tú crees que el pintor sea...?

Trinidad: ¡Claro! Si lo han visto con revistas de puro calato.

Vecina: ¡Ay, qué pena hija! Porque está para comérselo.

Segundo, la familia es también terreno para el ejercicio repetitivo de una disciplina cristiana que asegure el control de los impulsos «impíos» del cuerpo. En contraste, la casa ajena, la playa y el bar son espacios presentes en la cinta en los que el desborde se permite. Allí, la mirada divina no tiene alcance suficiente. Los personajes cristianos de la historia pueden allí emborracharse, ser violentos y hasta tener sexo fuera del matrimonio sin temor al castigo. En contraste, la casa, el hogar, siempre «se respeta».

Finalmente, la familia es el espacio para el ejercicio del poder punitivo. Cuando Miguel confiesa a Mariela su relación prohibida, él opta por dormir por varias noches en la sala, solo, lejos de su esposa y de su hijo, como una forma de penitencia frente al pecado que ha significado haber dado rienda suelta a sus impulsos con otro hombre. Mariela, por su parte, decide también partir a casa de su vecina,

como esperando una suerte de limpieza interna de su hogar (y de su cama) frente a lo ocurrido.

Padre Juan: ¡Miguel! ¡Miguel, despierta!

Miguel: ¡Padre!

Padre Juan: ¿Qué te pasó?

Miguel: Nada.

Padre Juan: ¿Cómo que nada? Mírate, hombre. ¡Vístete por favor! [Recogiendo una botella de licor vacía] Ay, ya veo. ¿Con que nada, eh?

Miguel: Perdona padre, se me pasó la mano.

Padre Juan: ¿Qué pasa Miguel? Tú no eres de hacer estas cosas.

Miguel: No, nada padre. De verdad.

Padre Juan: Hace tiempo que no te confiesas.

Miguel: Sí, es que está todo bien.

Padre Juan: ¿Estás seguro que está todo bien?

Miguel: Sí. No le diga nada a Mariela por favor.

Padre Juan: No, yo no voy a ir con el chisme. Pero lo que quiero que me prometas es que no quiero volver a verte borracho ni mucho menos desnudo. Los niños pueden verte. ¿Sí?

No es este el espacio para hablar en extenso de la influencia de los grupos religiosos conservadores en las políticas estatales vinculadas a las sexualidades disidentes, pero es bastante llamativo que en la política peruana sean cada vez más numerosos los funcionarios (congresistas, ministros de Estado) que hacen explícita su experiencia de fe como motor de su servicio al gobierno. Bajo esta línea, tales agentes se sienten autorizados a proponer la moral cristiana y la defensa de la familia y la vida del concebido como los ejes rectores de la regulación estatal de los cuerpos: los centros de la virtud sexual ciudadana para el Perú. Por ejemplo, son conocidos los episodios en los que diversos funcionarios estatales de alto nivel han manifestado consistentemente su desacuerdo y desaprobación hacia las iniciativas de la agenda feminista y de los colectivos de la diversidad sexual (Mujica 2007: 279).

Como bien apunta Mujica, estos tres engranajes revelan mecanismos de control contemporáneos de la heteronormatividad que salen de lo estatal para ubicarse en la vida cotidiana. En efecto, «[...] se actúa sobre la vida cotidiana sin estar presente directamente en ese espacio y en todo el tiempo: no es más un sistema panóptico, no es una vigilancia del Estado, sino de los propios actores» (Mujica 2007: 279). La heteronormatividad ejerce así una poderosa pero imperceptible influencia en la vida diaria del poblador de Cabo Blanco, en la que se mezcla lo represor y lo autoritario. El poder regulador del Estado se descentraliza y se encarga como misión a la familia, la célula básica de la sociedad.

Creo que este es el principal obstáculo que enfrenta la socialización de lo sexualmente disidente en el Perú. Así, el debate sobre los derechos sexuales en el país ha sido hasta ahora periférico y esporádico: lleno de predecibles conflictos entre los actores tradicionales (activistas versus Iglesia) y con una comunidad que observa respetuosa pero que no necesariamente apoya a ninguno de ellos (Cáceres *et al.* 2009: 176-177).

La aceptación de lo sexualmente distinto, sin embargo, ya ha comenzado, lentamente, en buena parte influenciada por los procesos paralelos de reconocimiento legal en los países vecinos y el surgimiento de una generación de jóvenes que ha crecido viendo en la televisión por cable nuevos modelos foráneos, esta vez normalizados, de lo sexualmente disidente.

Pero en el Perú ser abiertamente homosexual o simplemente no heterosexual todavía te hace vulnerable y hasta peligroso, porque además «existe una tradición autoritaria que reprime los deseos y protestas de los sectores marginados del poder y la distribución de los recursos» (Cornejo Salinas 2010: 68). En un informe reciente se estimó que solo durante 2012 se cometieron al menos siete asesinatos y doce episodios de agresión por motivos de orientación sexual e identidad de género en el Perú (Red Peruana TLGB 2013: 61-64).

En ese sentido, «estar en el clóset» o «ser caleta» se presenta aún como una estrategia esencial para la supervivencia física y social frente a un contexto democrático frágil como el peruano, sujeto, como el mar de Cabo Blanco, a cambios intempestivos en las relaciones de poder<sup>13</sup>.

### **Miguel y Santiago: la trasgresión de lo diverso**

Miguel: ¿Qué te pasó?

Santiago: No sé. Recuerdo que me metí al mar, la corriente me arrastraba hasta las rocas. Y ahora nadie me ve, nadie me escucha. Trato de irme y no puedo. Es como si estuviera atrapado aquí, contigo. No sé qué hacer.

En Cabo Blanco, a veces las almas de los muertos no descansan en paz. Cuando Santiago se ahoga accidentalmente en el mar y regresa a pedirle a Miguel que busque su cuerpo para que lo entierre de acuerdo con los rituales del pueblo, el pescador queda en una encrucijada. ¿Debe tomar ventaja de la situación para disfrutar

---

13 Es por demás llamativo que en junio de 2014, cuando el parlamentario Carlos Bruce hizo explícita su orientación homosexual, algunos miembros del Congreso peruano le acusaran de tener un «conflicto de interés» que invalidaba la iniciativa legislativa por la unión civil no matrimonial que había presentado. En esa misma fecha, Carlos Bruce denunció que luego de presentar el proyecto de ley había recibido amenazas de muerte.

de su amante secreto sin restricciones? ¿O debe cumplir con el pedido de Santiago bajo el riesgo de perder la confianza de Mariela y a su hijo recién nacido? Dado que Miguel es la persona más cercana al pintor, entregar el cuerpo de Santiago al mar en cumplimiento de la tradición confirmaría las sospechas de los moradores de Cabo Blanco en torno a su relación secreta con Santiago. ¿Heteronormatividad o periferia? Ese es el dilema de Miguel, el punto nodal de la narración de la cinta.



Foto 1. *Contracorriente*

Miguel: Han encontrado su cuerpo. ¿Ya lo sabías, no? [Silencio] Quiero enterrarlo, Mari.

Mariela: El padre Juan ya se encargó de eso. Mañana llega su familia pa' llevárselo. Además a él le importan un carajo nuestras tradiciones, yo no creo que él hubiera...

Miguel: Sí lo quiere. Si no lo hago, no va a descansar.

Mariela: ¿Tú crees que su familia va a dejar que un pescadorzucho entierre a su niño rico en este pueblo?

Miguel: Voy a intentar. Se lo debo.

Mariela: ¿Y Miguelito? ¿Tú eres su papá, no?

Miguel: Lo hago por él.

Mariela: No seas conchudo.

Miguel: Sí, pa' que tenga un papá que respete. ¿Cómo puedo enseñarle a ser un hombre si yo mismo no soy un hombre?

Mariela: Pero si él no va a saber. Deja que se lo lleven y en unos años nadie se va a acordar.

Miguel: Yo me voy a acordar. Y tú también.

Aquí quiero volver al punto inicial de este texto. Pese a no ser más un crimen, la homosexualidad en el Perú sigue estando fuertemente estigmatizada dentro de la cultura local. El principal recurso de protección es todavía la clandestinidad: el amor a escondidas o, si mejor lo expresa, la pasión prohibida y secreta.

Resulta interesante observar que en Miguel la orientación no es propiamente homosexual sino más bien bisexual. El pescador ama a su esposa pero también comparte las mismas pasiones que Santiago<sup>14</sup>. Lo curioso es que Miguel solamente decide confesar sus sentimientos al pintor cuando, producto del accidente en el mar, nadie más les puede ver.

Miguel: ¿Por qué no te quedas?

Santiago: ¿Dónde?

Miguel: Aquí, conmigo. En serio.

Santiago: [Silencio]

Miguel: ¿Qué pasa?

Santiago: Me pasé un culo de tiempo esperando que me dijeras esto. Y mira cuándo me lo vienes a decir.

Miguel: Antes no podíamos pero ahora sí podemos. Pensé que estabas contento.

Probablemente una de las razones más poderosas para simular estar en la heteronormatividad es el profundo temor al rechazo que significa reconocer que uno desea amar transgresoramente. Pero esta es una comodidad deshonesto. Con dolor. Como la tristeza de Miguel, que vive plenamente su romance prohibido solo en una casa abandonada o en la cueva de la playa lejana del pueblo de Cabo Blanco: en ambos casos, en las periferias. Cuando se acerca al centro, es el esposo y el padre de familia: más hombre, más heteronormativo que nunca.

Señora La Rosa: Pero usted posaba para él, ¿no?

Miguel: ¿Yo? No, yo no sé posar.

El paradigma de la diversidad sexual propone por eso entender la homosexualidad y, en realidad, cualquier expresión sexual como parte de un *continuum* contingente y hasta a veces contradictorio en el que la autonomía del individuo es lo más importante. No hay deficiencia, no hay patología, no hay crimen. Tampoco hay etiquetas. No hay más heterosexual, tampoco hay gay ni lesbiana ni trans- ni intersexual. Uno es individuo y punto. El reto de la ciudadanía sexual en el Perú

14 Pareciera así que Miguel fuera genuinamente bisexual. En el Perú, sin embargo, suele entenderse la bisexualidad como una fachada de lo gay. Y es que lo bisexual conserva todavía algunos de los privilegios de lo heteronormativo (Eisner 2013).

hoy día implica que el Estado no solo legalice lo disidente sino que vuelva su mirada para reconocer las diferencias sexuales y las aprecie como tales: variaciones legítimas del proyecto personal de cada uno.

Es quizás por ello que el final de *Contracorriente* deja al espectador un sinsabor. Cuando Miguel vence sus propias fobias y entrega el cuerpo de Santiago, termina convertido en el enemigo del pueblo, un individuo que ha traicionado la confianza en él depositada. Lejos de su mujer y de su hijo. Abyecto, periférico, en peligro<sup>15</sup>.

Mariela: ¿Tú lo sigues queriendo, no?

Resulta irónico que camino al mar, para la entrega del cuerpo de Santiago, sea el sacerdote y unos cuantos pobladores de Cabo Blanco los que acompañen a Miguel. A lo lejos, la mirada tajante del resto de habitantes observa con desdoro cómo el orden en Cabo Blanco parece haber sido transgredido irreversiblemente.



Foto 2. *Contracorriente*

15 De alguna manera, es lo mismo que siento cuando observo lo ocurrido con el conservador proyecto de ley sobre la unión civil debatido en el Congreso peruano. Una fórmula que, si bien reconoce importantes derechos de corte patrimonial y de asistencia mutua, coloca, por ejemplo, una prohibición absoluta para la adopción de niños por parte de las parejas homosexuales o para la redefinición del matrimonio civil. Es como si el centro dejase que la periferia se acerque, pero tampoco tanto.

Y es que la apuesta en el Perú por la ciudadanía sexual desde la diversidad requiere todavía correr ese tipo de riesgos. Menos mal que todo parece indicar que se ha iniciado un cambio irreversible hacia un reconocimiento de lo sexualmente diverso como condición esencial del proyecto de vida de los ciudadanos. Pero la demora también es injusticia.

¿Cuánto tiempo nos tomará llegar a la plenitud de ese reconocimiento? Total, nadie puede ser realmente feliz si primero no es genuino consigo mismo.

## Bibliografía

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

BERLANT, Lauren y Michael WARNER

2002 «Sexo en público». En: MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial, pp. 229-257.

1998 «Sex in Public». En: *Critical Inquiry*, vol. 24, N° 2, pp. 547-566.

BRACAMONTE ALLAÍN, Jorge (ed.)

2001 *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

BUTLER, Judith

2006 *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge.

CÁCERES, Carlos; Marcos CUETO y Nancy PALOMINO

2009 «Las políticas de derechos sexuales y reproductivos en el Perú: revelando falsas paradojas». En: PARKER, Richard; Rosalind PETCHESKY y Robert SEMBER (eds.). *Políticas sobre sexualidad. Reportes desde las líneas del frente*. Lima: IESSDEH, pp. 139-183.

CORNEJO SALINAS, Giancarlo

2010 «Sacando a la bestia del clóset: autoritarismo y homofobia». En: PORTOCARRERO, Gonzalo; Juan Carlos UBILLUZ y Víctor VICH (eds.). *Cultura política en el Perú. Tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 67-78.

CORTINA, Adela

2009 *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid: Alianza Editorial.



- COSME, Carlos; Martín JAIME; Alejandro MERINO y José Luis ROSALES  
 2007 *La imagen indecente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Lima: IEP.
- EISNER, Shiri  
 2013 *Bi. Notes for a Bisexual Revolution*. Berkeley: Seal Press.
- FOUCAULT, Michel  
 2010 *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: FCE.  
 2009 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- MUJICA, Jaris  
 2007 *Economía política del cuerpo. La reestructuración de los grupos conservadores y el biopoder*. Lima: Promsex.
- QUINTANA, María Soledad  
 2010 *Sexo seguro, cuerpos disciplinados*. Quito: Flacso.
- RED PERUANA TLGB  
 2013 *Informe anual sobre derechos humanos de las personas trans, lesbianas, gays y bisexuales en el Perú 2012*. Lima: Promsex.
- RUBIN, Gayle  
 1993 «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality». En: ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE y David M. HALPERIN (eds.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge, pp. 3-44.
- WARNER, Michael (ed.)  
 2000 *The Trouble with Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*. Cambridge: Harvard University Press.  
 1993 *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota.



## Filmografía

### ***2001. Una odisea del espacio***

Título original: *2001: A Space Odyssey*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos, Reino Unido

Año: 1968

Duración: 143 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke

Producción: Stanley Kubrick

Música: Richard Strauss, Johann Strauss Jr., Aram Khachaturian, Gyorgy Ligeti

Reparto: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester

### ***Abril***

Título original: *Aprile*

Dirección: Nanni Moretti

País: Italia

Año: 1998

Duración: 78 minutos

Guión: Nanni Moretti

Producción: Angelo Barbagallo, Jean Labadie y Nanni Moretti

Música: Ludovico Einaudi

Reparto: Nanni Moretti, Silvio Orlando Silvia, Nono Pietro Moretti

### ***Adiós Bafana***

Título original: *Goodbye Bafana*

Dirección: Bille August

País: Alemania, Francia, Bélgica, Sudáfrica, Italia, Gran Bretaña, Luxemburgo

Año: 2007

Duración: 118 minutos

Guión: Bille August, Greg Latter

Producción: Banana Films, Arsam International, Film Afrika Worldwide, Future Films, Thema Production, X-Filme Creative Pool

Música: Dario Marianelli

Reparto: Joseph Fiennes, Dennis Haysbert, Diane Kruger

### ***Amor sin barreras***

Título original: *West Side Story*

Dirección: Robert Wise, Jerome Robbins

País: Estados Unidos  
Año: 1961  
Duración: 151 minutos  
Guión: Ernest Lehman, Arthur Laurents, Jerome Robbins  
Producción: Robert Wise  
Música: Leonard Bernstein  
Reparto: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn

### ***Atraco perfecto***

Título original: *The Killing*  
Dirección: Stanley Kubrick  
País: Estados Unidos  
Año: 1956  
Duración: 83 minutos  
Guión: Stanley Kubrick, Jim Thompson  
Producción: James B. Harris  
Música: Gerald Fried  
Reparto: Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen

### ***Banda aparte***

Título original: *Bande à part*  
Dirección: Jean-Luc Godard  
País: Francia  
Año: 1964  
Duración: 95 minutos  
Guión: Jean-Luc Godard  
Producción: Orsay Films  
Música: Michel Legrand  
Reparto: Anna Karina, Claude Brasseur, Sami Frey

### ***Barry Lyndon***

Dirección: Stanley Kubrick  
País: Estados Unidos, Reino Unido  
Año: 1975  
Duración: 184 minutos  
Guión: Stanley Kubrick  
Producción: Jan Harlan, Stanley Kubrick, Bernard Williams  
Música: Leonard Rosenman, Georg Friedrich, The Chieftains  
Reparto: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee

**Batman** (serie)

Dirección: William Dozier

País: Estados Unidos

Años: 1966-1968

Duración: 30 minutos (120 episodios)

Guión: Howard Schwartz, Meredith M. Nicholson, Charles Straumer, Ralph Woolsey, Jack A. Marta, Sam Leavitt

Producción: William Dozier, Howie Horwitz

Música: Nelson Riddle, Bill May, Warren Barker

Reparto: Adam West, Burt Ward, Alan Napier, Neil Hamilton, Christina Moretti, Madge Blake, Yvonne Craig

**Batman**

Dirección: Tim Burton

País: Estados Unidos

Año: 1989

Duración: 126 minutos

Guión: Sam Hamm, Warren Skaaren

Producción: Peter Guber, Jon Peters, Michael Uslan, Benjamin Melniker

Música: Danny Elfman

Reparto: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger

**Batman. El caballero de la noche**

Título original: *The Dark Knight*

Dirección: Christopher Nolan

País: Estados Unidos, Reino Unido

Año: 2008

Duración: 152 minutos

Guión: Christopher Nolan, Jonathan Nolan

Producción: Christopher Nolan, Charles Roven, Emma Thomas

Música: Hans Zimmer, James Newton Howard

Reparto: Christian Bale, Heath Ledger, Gary Oldman, Morgan Freeman, Michael Caine

**Batman. El caballero de la noche asciende**

Título original: *The Dark Knight rises*

Dirección: Christopher Nolan

País: Estados Unidos, Reino Unido

Año: 2012

Duración: 165 minutos

Guión: Christopher Nolan, Jonathan Nolan

Producción: Christopher Nolan, Charles Roven, Emma Thomas  
Música: Hans Zimmer  
Reparto: Christian Bale, Morgan Freeman, Gary Oldman, Michael Caine, Tom Hardy

### ***Batman eternamente***

Título original: *Batman Forever*  
Dirección: Joel Schumacher  
País: Estados Unidos  
Año: 1995  
Duración: 122 minutos  
Guión: Janet Scott Batchler, Lee Batchler  
Producción: Tim Burton, Mitchell E. Dauterive, Peter Macgregor-Scott  
Música: Elliot Goldenthal  
Reparto: Val Kilmer, Jim Carrey, Nicole Kidman

### ***Batman inicia***

Título original: *Batman begins*  
Dirección: Christopher Nolan  
País: Estados Unidos, Reino Unido  
Año: 2005  
Duración: 140 minutos  
Guión: Christopher Nolan, David S. Goyer  
Producción: Emma Thomas, Charles Roven, Larry J. Franco  
Música: Hans Zimmer, James Newton Howard  
Reparto: Cristhian Bale, Morgan Freeman, Gary Oldman, Michael Cane, Liam Neeson

### ***Batman regresa***

Título original: *Batman returns*  
Dirección: Tim Burton  
País: Estados Unidos  
Año: 1992  
Duración: 126 minutos  
Guión: Sam Hamm, Daniel Waters  
Producción: Tim Burton, Denise Di Novi, Peter Guber, Jon Peters, Benjamin Melniker  
Música: Danny Elfman  
Reparto: Michael Keaton, Michelle Pfeiffer, Danny de Vito

### ***Batman y Robin***

Título original: *Batman & Robin*

Dirección: Joel Schumacher  
País: Estados Unidos  
Año: 1997  
Duración: 122 minutos  
Guión: Akiva Goldsman  
Producción: Peter Macgregor-Scott  
Música: Elliot Goldenthal  
Reparto: George Clooney, Uma Thurman, Arnold Schwarzenegger, Alicia Silverstone

### ***Becket***

Dirección: Peter Glenville  
País: Reino Unido  
Año: 1964  
Duración: 148 minutos  
Guión: Edward Anhalt  
Producción: Hal B. Wallis  
Música: Laurence Rosenthal  
Reparto: Richard Burton, Peter O'Toole, John Gielgud

### ***Boccaccio 70***

Dirección: Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica  
País: Italia  
Año: 1962  
Duración: 208 minutos  
Guión: Giovanni Arpino, Suso Cecchi d'Amico, Italo Calvino, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini, Brunello Rondi, Goffredo Parise, Luchino Visconti, Cesare Zavattini  
Producción: Carlo Ponti, Tonino Cervi  
Música: Nino Rota, Armando Trovaioli  
Reparto: Germano Gilioli, Marisa Solinas, Anita Ekberg

### ***Bulworth***

Dirección: Warren Beatty  
País: Estados Unidos  
Año: 1998  
Duración: 108 minutos  
Guión: Warren Beatty y Jeremy Pikser  
Producción: Warren Beatty y Pieter Jan Brugge  
Música: Ennio Morricone  
Reparto: Warren Beatty, Halle Berry, Kimberly Deauna

***Cantando bajo la lluvia***

Título original: *Singing in the rain*

Dirección: Stanley Donen, Gene Kelly

País: Estados Unidos

Año: 1952

Duración: 103 minutos

Guión: Betty Comden, Adolph Green

Producción: Arthur Freed

Música: Roger Edens, Al Hoffman

Reparto: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds

***Carrie***

Dirección: Brian De Palma

País: Estados Unidos

Año: 1976

Duración: 97 minutos

Guión: Lawrence D. Cohen

Producción: Brian De Palma

Música: Pino Donaggio

Reparto: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving

***Ciudadano Bob Roberts***

Título original: *Bob Roberts*

Dirección: Tim Robbins

País: Estados Unidos

Año: 1992

Duración: 102 minutos

Guión: Tim Robbins

Producción: Forrest Murray

Música: David Robbins

Reparto: Tim Robbins, Giancarlo Esposito, Alan Rickman

***Colores primarios***

Título original: *Primary Colors*

Dirección: Mike Nichols

País: Estados Unidos

Año: 1998

Duración: 143 minutos

Guión: Elaine May

Producción: Mike Nichols

Música: Ry Cooder



Reparto: John Travolta, Emma Thompson, Billy Bob Thornton

***Contracorriente***

Dirección: Javier Fuentes-León

País: Perú

Año: 2009

Duración: 102 minutos

Guión: Javier Fuentes-León

Producción: Javier Fuentes-León

Música: Selma Mutal

Reparto: Manolo Cardona, Cristian Mercado, Tatiana Astengo, Julio Humberto Caverro, Haydée Cáceres

***Cuatro días en septiembre***

Título original: *O que é isso, companheiro?*

Dirección: Bruno Barreto

País: Brasil, Estados Unidos

Año: 1997

Duración: 110 minutos

Guión: Fernando Gabeira y Leopoldo Serran

Producción: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto, Mario Barrozo, Mary Ann Braubach, Adair Roberto Carneiro, Cristina Cirne y Lucíola Vilella

Música: Stewart Copeland

Reparto: Alan Arkin, Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Alessandra Negrini, Lulu Santos

***Doctor Zhivago***

Dirección: David Lean

País: Estados Unidos

Año: 1965

Duración: 190 minutos

Guión: Robert Bolt

Producción: Carlo Ponti

Música: Maurice Jarre

Reparto: Omar Shariff, Alec Guinness, Geraldine Chaplin

***Dogville***

Dirección: Lars von Trier

País: Dinamarca

Año: 2003

Duración: 177 minutos

Guión: Lars von Trier

Producción: Marianne Slot, Els Vandevorst, Wibeke Windelov

Música: Antonio Vivaldi

Reparto: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, James Caan, Paul Bettany

***Dr. Insólito o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba***

Título original: *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Reino Unido

Año: 1964

Duración: 93 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George

Producción: Stanley Kubrick

Música: Laurie Johnson

Reparto: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden

***El beso del asesino***

Título original: *Killer's Kiss*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1955

Duración: 64 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Howard Sackler

Producción: Stanley Kubrick, Morris Bousel

Música: Gerald Fried

Reparto: Frank Silvera, Vincent Rapallo, Jamie Smith

***El candidato***

Dirección: Fernando Ayala

País: Argentina

Año: 1959

Duración: 95 minutos

Guión: David Viñas y Fernando Ayala

Producción: Aires Cinematográfica

Música: Virtú Maragno

Reparto: Alfredo Alcón, Alberto Candau, Olga Zubarry, Iris Marga, Duilio Marzio, Guillermo Battaglia

***El candidato***

Título original: *The Candidate*

Dirección: Michael Ritchie

País: Estados Unidos  
Año: 1972  
Duración: 110 minutos  
Guión: Jeremy Larnar  
Producción: Walter Coblenz  
Música: John Rubinstein  
Reparto: Robert Redford, Peter Boyle, Melvyn Douglas

***El cartero siempre llama dos veces***

Título original: *The Postman always rings Twice*  
Dirección: Tay Garnett  
País: Estados Unidos  
Año: 1946  
Duración: 113 minutos  
Guión: Harry Ruskin, Niven Busch  
Producción: Carey Wilson  
Música: George Bassman, Erich Zeisl  
Reparto: Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway

***El ciudadano Kane***

Título original: *Citizen Kane*  
Dirección: Orson Welles  
País: Estados Unidos  
Año: 1941  
Duración: 119 minutos  
Guión: Herman J. Mankiewicz y Orson Welles  
Producción: Orson Welles  
Música: Bernard Herrmann  
Reparto: Orson Welles, Joseph Cotton, Dorothy Comingore

***El conformista***

Título original: *Il conformista*  
Dirección: Bernardo Bertolucci  
País: Italia  
Año: 1970  
Duración: 111 minutos  
Guión: Bernardo Bertolucci  
Producción: Giovanni Bertolucci  
Música: Georges Delerue  
Reparto: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin

***El desprecio***

Título original: *Le Mépris*

Dirección: Jean-Luc Godard

País: Francia, Italia

Año: 1963

Duración: 100 minutos

Guión: Jean-Luc Godard, Alberto Moravia

Producción: Carlo Ponti, Georges de Beauregard, Joseph E. Levine

Música: Georges Delerue

Reparto: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Giorgia Moll

***El disputado voto del señor Cayo***

Dirección: Antonio Giménez Rico

País: España

Año: 1986

Duración: 94 minutos

Guión: Antonio Giménez Rico y Manuel Matji

Producción: Productores Cinematográfica Penélope

Música: Agustín Peinado, Enrique Molinero, Luis Castro, Miguel Ángel Polo

Reparto: Francisco Rabal, Juan Luis Galiardo, Iñaki Miramón

***El divo: la espectacular vida de Giulio Andreotti***

Título original: *Il divo: la spettacolare vita di Giulio Andreotti*

Dirección: Paolo Sorrentino

País: Italia

Año: 2008

Duración: 110 minutos

Guión: Paolo Sorrentino

Producción: Nicola Giuliano, Favio Conversi

Música: Teho Teardo

Reparto: Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Deglio Esposti

***El eclipse***

Título original: *L'eclisse*

Dirección: Michelangelo Antonioni

País: Italia

Año: 1962

Duración: 118 minutos

Guión: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri

Producción: Raymond Hakim, Robert Hakim

Música: Giovanni Fusco

Reparto: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal

***El ejercicio del poder***

Título original: *L'exercice de l'État*

Dirección: Pierre Schoeller

País: Francia

Año: 2011

Duración: 115 minutos

Guión: Pierre Schoeller

Producción: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Denis Freyd

Música: Philippe Schoeller

Reparto: Olivier Gourmet, Michel Blanc, Zabou Breitman, Sylvain Deblé, François Vincentelli, Didier Bezace

***El estado de la Unión***

Título original: *State of the Union*

Dirección: Frank Capra

País: Estados Unidos

Año: 1948

Duración: 124 minutos

Guión: Anthony Veiller y Myles Connoly

Producción: Frank Capra

Música: Victor Young

Reparto: Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Van Johnson

***El evangelio según San Mateo***

Título original: *Il vangelo secondo Matteo*

Dirección: Pier Paolo Pasolini

País: Italia, Francia

Año: 1964

Duración: 137 minutos

Guión: Pier Paolo Pasolini

Producción: Alfredo Bini

Música: Luis Bacalov

Reparto: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini

***El fantasma del paraíso***

Título original: *Phantom of the Paradise*

Dirección: Brian De Palma

País: Estados Unidos

Año: 1974

Duración: 92 minutos  
Guión: Brian De Palma  
Producción: Jack Fisk  
Música: Paul Williams  
Reparto: Paul Williams, William Finley, Jessica Harper

### ***El gatopardo***

Título original: *Il gattopardo*  
Dirección: Luchino Visconti  
País: Italia, Francia  
Año: 1963  
Duración: 205 minutos  
Guión: Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti  
Producción: Goffredo Lombardo  
Música: Nino Rota, Giuseppe Verdi  
Reparto: Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Leslie French, Lucilla Morlacchi, Serge Reggiani

### ***El gran dictador***

Título original: *The Great Dictator*  
Dirección: Charles Chaplin  
País: Estados Unidos  
Año: 1940  
Duración: 125 minutos  
Guión: Charles Chaplin  
Producción: Charles Chaplin Productions  
Música: Glenn Rominger, Percy Townsend  
Reparto: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner

### ***El juego del cambio***

Título original: *Game Change*  
Dirección: Jay Roach  
País: Estados Unidos  
Año: 2012  
Duración: 118 minutos  
Guión: Danny Strong  
Producción: Tom Hanks, Gary Goetzman, Jay Roach, Amy Sayers  
Música: Theodore Shapiro  
Reparto: Julianne Moore, Woody Harrelson, Ed Harris

***El mejor hombre***

Título original: *The Best Man*

Dirección: Franklin J. Schaffner

País: Estados Unidos

Año: 1964

Duración: 102 minutos

Guión: Gore Vidal

Producción: Stuart Millar, Lawrence Turman

Música: Mort Lindsey

Reparto: Henry Fonda, Cliff Robertson, Edie Adams, Lee Tracy

***El padrino***

Título original: *The Godfather*

Dirección: Francis Ford Coppola

País: Estados Unidos

Año: 1972

Duración: 175 minutos

Guión: Mario Puzo

Producción: Albert S. Ruddy

Música: Nino Rota, Carmine Coppola

Reparto: Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall

***El padrino II***

Título original: *The Godfather: Part II*

Dirección: Francis Ford Coppola

País: Estados Unidos

Año: 1974

Duración: 200 minutos

Guión: Mario Puzo

Producción: Francis Ford Coppola

Música: Nino Rota, Carmine Coppola

Reparto: Al Pacino, Diane Keaton, Robert De Niro

***El paseante del Campo de Marte***

Título original: *Le Promeneur du Champ de Mars*

Dirección: Robert Guédiguian

País: Francia

Año: 2005

Duración: 117 minutos

Guión: Gilles Tamand, Paolo Conticini

Producción: Frank Le Wita, Robert Guédiguian, Marc de Bayser

Reparto: Michel Bouquet, Jalil Lespert, Philippe Fretun, Anne Cantineau

### ***El político***

Título original: *All the King's Men*

Dirección: Robert Rossen

País: Estados Unidos

Año: 1949

Duración: 110 minutos

Guión: Robert Rossen

Producción: Columbia Pictures Corporation

Música: Louis Gruenberg

Reparto: Broderick Crawford, John Ireland, Joanne Dru

### ***El resplandor***

Título original: *The Shining*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1980

Duración: 115 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Diane Johnson

Producción: Stanley Kubrick

Música: Wendy Carlos, Rachel Elkind

Reparto: Jack Nicholson, Shelley Duval, Danny Lloyd

### ***El señor Smith va a Washington***

Título original: *Mr. Smith goes to Washington*

Dirección: Frank Capra

País: Estados Unidos

Año: 1939

Duración: 129 minutos

Guión: Sidney Buchman

Producción: Frank Capra

Música: Dimitri Tiomkin

Reparto: James Stewart, Claude Rains, Jean Arthur, Spencer Tracy, Lee Tracy, Edward Arnold, Guy Kibbee

### ***El séptimo sello***

Título original: *Det sjunde Inseplet*

Dirección: Ingmar Bergman

País: Suecia

Año: 1957



Duración: 96 minutos

Guión: Ingmar Bergman

Producción: Allan Ekelund

Música: Erik Nordgren

Reparto: Max von Sydow, Bibi Andersson, Gunnar Bjornstrand

### ***El tercer hombre***

Título original: *The Third Man*

Dirección: Carol Reed

País: Reino Unido

Año: 1949

Duración: 104 minutos

Guión: Graham Greene

Producción: Carol Reed

Música: Anton Karas

Reparto: Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles

### ***El último hurra***

Título original: *The Last Hurrah*

Dirección: John Ford

País: Estados Unidos

Año: 1958

Duración: 121 minutos

Guión: Frank S. Nugent

Producción: John Ford

Música: Charles Lawton Jr.

Reparto: Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Dianne Foster, Lee Tracy

### ***El último vals***

Título original: *The Last Waltz*

Dirección: Martin Scorsese

País: Estados Unidos

Año: 1978

Duración: 117 minutos

Guión: Martin Scorsese

Producción: Robbie Robertson

Música: The Band

Reparto: Robbie Robertson, Rick Danko, Levon Helm

### ***El último voto***

Título original: *Swing Vote*

Dirección: Joshua Michael Stern  
País: Estados Unidos  
Año: 2008  
Duración: 120 minutos  
Guión: Jason Richman, Joshua Michael Stern  
Producción: Kevin Costner y Jim Wilson  
Música: John Debney  
Reparto: Kevin Costner, Madeline Carroll, Paula Patton

### ***Elizabeth***

Dirección: Shekhar Kapur  
País: Estados Unidos  
Año: 1998  
Duración: 124 minutos  
Guión: Michael Hirst  
Producción: Alison Owen, Eric Fellner y Tim Bevan  
Música: David Hirschfelde  
Reparto: Cate Blanchett, Geoffery Rush, Joseph Fiennes

### ***Elizabeth, la edad de oro***

Título original: *Elizabeth, The Golden Age*  
Dirección: Shekhar Kapur  
País: Reino Unido, Francia  
Año: 2007  
Duración: 114 minutos  
Guión: William Nicholson, Michael Hirst  
Producción: Eric Fellner, Jonatha Cavendish, Tim Bevan  
Música: Craig Armstrong  
Reparto: Cate Blanchett, Geoffrey Rush, Clive Owen

### ***En campaña todo vale***

Título original: *The Campaign*  
Dirección: Jay Roach  
País: Estados Unidos  
Año: 2012  
Duración: 85 minutos  
Guión: Chris Henchy y Shawn Harwell  
Producción: Will Ferrell, Zach Galifianakis, Adam McKay y Jay Roach  
Música: Theodore Shapiro  
Reparto: Will Ferrell, Zach Galifianakis, Jason Sudeikis

### ***En la línea de fuego***

Título original: *In the Line of Fire*

Dirección: Wolfgang Petersen

País: Estados Unidos

Año: 1993

Duración: 128 minutos

Guión: Jeff Maguire

Producción: Jeff Apple

Música: Ennio Morricone

Reparto: Clint Eastwood, John Malkovich, Rene Russo

### ***Espartaco***

Título original: *Spartacus*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1960

Duración: 184 minutos

Guión: Howard Fast, Dalton Trumbo

Producción: Edward Lewis

Música: Alex North

Reparto: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Tony Curtis, Charles Laughton

### ***Francisco, juglar de Dios***

Título original: *Francesco, giullare di Dio*

Dirección: Roberto Rossellini

País: Italia

Año: 1950

Duración: 82 minutos

Guión: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Brunello Rondi

Producción: Giuseppe Amato

Música: Renzo Rossellini

Reparto: Nazario Gerardi, Aldo Fabrizi, Ariella Lamaitre

### ***Hamlet***

Dirección: Kenneth Branagh

País: Reino Unido, Estados Unidos

Año: 1996

Duración: 242 minutos

Guión: Kenneth Branagh

Producción: David Barron

Música: Patrick Doyle

Reparto: Kenneth Branagh, Billy Cristal, Robin Williams

### ***Hannah Arendt***

Dirección: Margarethe von Trotta

País: Alemania, Luxemburgo, Francia

Año: 2012

Duración: 113 minutos

Guión: Margarethe von Trotta y Pamela Katz

Producción: Bettina Brokemper y Johannes Rexin

Música: André Mergenthaler

Reparto: Barbara Sukowa, Axel Milberg, Janet McTeer, Julia Jentsch, Ulrich Noethen, Michael Degen

### ***House of Cards* (serie)**

Dirección: Paul Seed

País: Reino Unido

Año: 1990

Duración: 55 minutos (8 episodios)

Guión: Michael Dobbs, Andrew Davies

Producción: Jeremy Gwilt, Ken Riddington

Música: Jim Parker

Reparto: Ian Richardson, Miles Anderson, David Lyon, Diane Fletcher

### ***Invictus***

Dirección: Clint Eastwood

País: Estados Unidos, Sudáfrica

Año: 2009

Duración: 135 minutos

Guión: Anthony Peckham

Producción: Clint Eastwood, Lori McCreary, Robert Lorenz, Mace Neufeld

Música: Kyle Eastwood, Michael Stevens, Johnny Clegg

Reparto: Morgan Freeman, Matt Damon

### ***Kill Bill. Volumen 2***

Dirección: Quentin Tarantino

País: Estados Unidos, Japón

Año: 2004

Duración: 136 minutos

Guión: Quentin Tarantino

Producción: Lawrence Bender

Música: The RZA

Reparto: Umma Thurman, David Carradine, Daryl Hannah

***La cacería***

Título original: *Il sospetto*

Dirección: Francesco Maselli

País: Italia

Año: 1975

Duración: 111 minutos

Guión: Francesco Maselli, Franco Solinas

Producción: Grazia Volpi

Música: Giovanna Marini

Reparto: Gian Maria Volonté, Annie Girardot, Renato Salvatori

***La caída de los dioses***

Título original: *La caduta degli dei*

Dirección: Luchino Visconti

País: Italia, Alemania, Confederación Helvética

Año: 1969

Duración: 152 minutos

Guión: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Producción: Alfred Levy, Ever Haggiag

Música: Maurice Jarre

Reparto: Ingrid Thulin, Dirk Bogarde, Helmut Berger

***La fiesta del chivo***

Dirección: Luis Llosa

País: República Dominicana, España, Gran Bretaña

Año: 2006

Duración: 132 minutos

Guión: Luis Llosa, Augusto Cabada, Zachary Sklar y Mario Vargas Llosa

Producción: Carola Ash, Guy Collins, José Manuel Garasino, Andrés Vicente Gómez, Albert Martínez Martín y Michael Ryan

Música: José Antonio Molina

Reparto: Tomás Milián, Isabella Rossellini, Paul Freeman, Catherine Bliss, Steve Bauer, David Zayas, Gary Piquer

***La ley de Herodes***

Título original: *Herod's Law*

Dirección: Luis Estrada

País: México

Año: 1999

Duración: 120 minutos

Guión: Luis Estrada, Vicente Leñero, Fernando León y Jaime Sampietro

Producción: Luis Estrada y Sandra Solares

Música: Santiago Ojeda

Reparto: Damián Alcázar, Pedro Armendáriz Jr., Delia Casanova, Ernesto Gómez Cruz

### ***La mandrágora***

Título original: *La mandragola*

Dirección: Alberto Lattuada

País: Italia

Año: 1965

Duración: 108 minutos

Guión: Alberto Lattuada, Luigi Magni, Stefano Strucchi

Producción: Alfredo Bini

Música: Gino Marinuzzi Jr.

Reparto: Rosanna Schiaffino, Philippe Leroy, Jean-Claude Brialy, Romolo Valli, Antonio de Curtis, Nilla Pizzi

### ***La máscara de César Borgia***

Título original: *La maschera di Cesare Borgia*

Dirección: Duilio Coletti

País: Italia

Año: 1941

Duración: 75 minutos

Guión: Mario Pannunzio, Arrigo Benedetti, Primo Zeglio y Duilio Coletti

Producción: Vittorio Vassarotti

Música: Piero Giorgi

Reparto: Osvaldo Valenti, Elsa de Giorgi, Carlo Tamberlani, Enrico Glori

### ***La naranja mecánica***

Título original: *A Clockwork Orange*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Reino Unido

Año: 1971

Duración: 136 minutos

Guión: Stanley Kubrick

Producción: Stanley Kubrick

Música: Wendy Carlos, Erika Eigen

Reparto: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Adrienne Corri

### ***La ola***

Título original: *Die Welle*

Dirección: Dennis Gansel

País: Alemania

Año: 2008

Duración: 107 minutos

Guión: Johnny Dawkins

Producción: Christian Becker

Música: Tschangis Chahrokh

Reparto: Jürgen Vogel, Frederick Lau, Max Riemelt, Jennifer Ulrich, Todd Strasser

### ***La vida de los otros***

Título original: *Das Leben der Anderen*

Dirección: Florian Henckel von Donnersmarck

País: Alemania

Año: 2006

Duración: 137 minutos

Guión: Florian Henckel von Donnersmarck

Producción: Quirin Berg, Max Wiedemann

Música: Stéphane Moucha, Gabriel Yared

Reparto: Martina Gedeck, Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Thomas Thieme

### ***Ladrón de bicicletas***

Título original: *Ladri di biciclette*

Dirección: Vittorio De Sica

País: Italia

Año: 1948

Duración: 88 minutos

Guión: Suso Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini

Producción: Vittorio De Sica

Música: Alessandro Cicognini

Reparto: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Llanella Carell

### ***Las noches blancas***

Título original: *Le notti bianche*

Dirección: Luchino Visconti

País: Italia, Francia

Año: 1957

Duración: 96 minutos

Guión: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico

Producción: Franco Cristaldi

Música: Nino Rota

Reparto: María Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais

### ***Lawrence de Arabia***

Título original: *Lawrence of Arabia*

Dirección: David Lean

País: Reino Unido

Año: 1962

Duración: 217 minutos

Guión: Robert Bolt, Michael Wilson

Producción: Sam Spiegel, David Lean

Música: Maurice Jarre

Reparto: Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn

### ***Lo importante es amar***

Título original: *L'important c'est d'aimer*

Dirección: Andrzej Zulawski

País: Francia, Italia, Alemania

Año: 1975

Duración: 109 minutos

Guión: Andrzej Zulawski

Producción: Albina du Boisrouvray

Música: Georges Delerue

Reparto: Romy Schneider, Fabio Testi, Jacques Dutronc

### ***Lolita***

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1962

Duración: 152 minutos

Guión: Vladimir Nabokov

Producción: James B. Harris, Eliot Hyman

Música: Nelson Riddle

Reparto: James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers

### ***Los Borgia* (serie)**

Título original: *The Borgias*

Dirección: Neil Jordan

País: Hungría, Canadá, Irlanda

Años: 2011-2013

Duración: 58 minutos



Producción: Neil Jordan, Michael Hirst  
Música: Trevor Morris  
Reparto: Jeremy Irons, François Arnaud, Holliday Grainger, Julian Bleach

### ***Los idus de marzo***

Título original: *The Ides of March*  
Dirección: George Clooney  
País: Estados Unidos  
Año: 2011  
Duración: 101 minutos  
Guión: George Clooney, Grant Heslov y Beau Willimon  
Producción: George Clooney, Grant Heslov y Brian Oliver  
Música: Alexandre Desplat  
Reparto: Ryan Gosling, George Clooney, Philip Seymour Hoffman

### ***Los Simpson***

Dirección: Matt Groening  
País: Estados Unidos  
Año: 1989-2014  
Duración: 22 minutos  
Producción: Al Jean, Ian Maxtone-Graham, James L. Brooks, Matt Groening, Matt Selman, Sam Simon  
Música: Danny Elfman  
Reparto: (voces) Dan Castellanata, Julie Kavner, Nancy Cartwright, Yeardley Smith, Hank Azaria, Harry Shearer

### ***Ludwig***

Dirección: Luchino Visconti  
País: Italia, Francia, Alemania  
Año: 1973  
Duración: 260 minutos  
Guión: Enrico Medioli, Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico  
Producción: Lucio Trentini  
Música: Jacques Offenbach, Robert Schumann, Richard Wagner  
Reparto: Helmut Berger, Trevor Howard, Silvana Mangano

### ***Mandela***

Dirección: Phillipe Saville  
País: Reino Unido  
Año: 1987  
Duración: 135 minutos

Guión: Ronald Harwood  
 Producción: Dickie Bamber  
 Música: Richard Hartley  
 Reparto: Danny Glover, Tam Mpofu, Mike Davey

***Mandela. Del mito al hombre***

Título original: *Mandela: Long Walk to Freedom*  
 Dirección: Justin Chadwick  
 País: Gran Bretaña  
 Año: 2013  
 Duración: 146 minutos  
 Guión: Rick Russell  
 Producción: David M. Thompson, Anant Singh  
 Música: Alex Heffes  
 Reparto: Idris Elba, Naomie Harris, Gys de Villiers

***Mandela & De Klerk***

Dirección: Joseph Sargent  
 País: Estados Unidos  
 Año: 1997  
 Duración: 114 minutos  
 Guión: Richard Wesley  
 Producción: Bernard Sofronski  
 Música: Cédric Gradus Samson  
 Reparto: Sidney Poitier, Michael Cane

***Maquiavelo***

Título original: *Niccolò Machiavelli, il principe della politica*  
 Dirección: Lorenzo Raveggi  
 País: Italia  
 Año: 2013  
 Duración: 109 minutos  
 Guión: Lorenzo Raveggi  
 Producción: JCP  
 Música: Marco Werba  
 Reparto: Jean-Marc Barr, Andrea Tidona, Chiara De Luca, Giorgia Sinicorni

***Marea roja***

Título original: *Crimson Tide*  
 Dirección: Tony Scott  
 País: Estados Unidos

Año: 1995

Duración: 116 minutos

Guión: Michael Shiffer

Producción: Don Simpson y Jerry Bruckheimer Films (Hollywood Pictures)

Música: Hans Zimmer

Reparto: Gene Hackman, Denzel Washington, James Gandolfini, Viggo Mortensen, George Dzundza

### ***Mi querido presidente***

Título original: *The American President*

Dirección: Rob Reiner

País: Estados Unidos

Año: 1995

Duración: 114 minutos

Guión: Aaron Sorkin

Producción: Rob Reiner

Música: Marc Shaiman

Reparto: Michael Douglas, Martin Sheen, Michael J. Fox, Annette Bening

### ***Miedo y deseo***

Título original: *Fear and desire*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1953

Duración: 72 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Howard Sackler

Producción: Stanley Kubrick

Música: Gerald Fried

Reparto: Frank Silvera, Kenneth Harp, Paul Mazursky

### ***Muerte en Venecia***

Título original: *Morte a Venezia*

Dirección: Luchino Visconti

País: Italia

Año: 1971

Duración: 130 minutos

Guión: Luchino Visconti

Producción: Roberto Gordon Edwards, Luchino Visconti, Mario Gallo

Música: Gustav Mahler

Reparto: Dirk Bogarde, Romolo Valli, Mark Burns

***Nacido para matar***

Título original: *Full Metal Jacket*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Reino Unido

Año: 1987

Duración: 111 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford

Producción: Stanley Kubrick

Música: Vivian Kubrick

Reparto: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey, Matthew Modine

***No***

Dirección: Pablo Larraín

País: Chile, Estados Unidos, Francia y México

Año: 2012

Duración: 118 minutos

Guión: Pedro Peirano

Producción: Daniel Marc Dreifuss, Juan de Dios Larraín y Pablo Larraín

Música: Carlos Cabezas

Reparto: Gael García Bernal, Alfredo Castro, Luis Gnecco

***Obsesión***

Título original: *Ossessione, cinema noir*

Dirección: Luchino Visconti

País: Italia

Año: 1943

Duración: 135 minutos

Guión: Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli

Producción: Domenico Scala, Aldo Tonti

Música: Giuseppe Rosati

Reparto: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa

***Ojos bien cerrados***

Título original: *Eyes wide shut*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1999

Duración: 115 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Frederic Raphael

Producción: Stanley Kubrick, Brian W. Cook, Jan Harlan  
Música: Jocelyn Pook  
Reparto: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack, Rade Sherbedgia

### ***Pandillas de Nueva York***

Título original: *Gangs of New York*  
Dirección: Martin Scorsese  
País: Estados Unidos  
Año: 2002  
Duración: 167 minutos  
Guión: Jay Cocks, Steven Zaillian y Kenneth Lonergan  
Producción: Alberto Grimaldi y Harvey Weinstein  
Música: Howard Shore  
Reparto: Leonardo Di Caprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Liam Neeson

### ***Pinocho***

Título original: *The Adventures of Pinocchio*  
Dirección: Ben Sharpsteen, Hamilton Luske  
País: Estados Unidos  
Año: 1940  
Duración: 88 minutos  
Guión: Ted Sears, Aurelius Battaglia y otros  
Producción: Walt Disney  
Música: Leigh Harline, Paul J. Smith  
Reparto: Cliff Edwards, Dickie Jones, Christian Rub

### ***Príncipe de los zorros***

Título original: *Prince of Foxes*  
Dirección: Henry King  
País: Estados Unidos  
Año: 1949  
Duración: 107 minutos  
Guión: Milton Krims  
Producción: Sol C. Siegel  
Música: Alfred Newman  
Reparto: Tyrone Power, Orson Welles, Wanda Hendrix

### ***¡Qué verde era mi valle!***

Título original: *How Green was my Valley*  
Dirección: John Ford  
País: Estados Unidos

Año: 1941  
 Duración: 118 minutos  
 Guión: Philip Dunne  
 Producción: Darryl F. Zanuck  
 Música: Alfred Newman  
 Reparto: Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Anna Lee

***Rashomon***

Dirección: Akira Kurosawa  
 País: Japón  
 Año: 1950  
 Duración: 88 minutos  
 Guión: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto  
 Producción: Minoru Jingo  
 Música: Fumio Hayasaka  
 Reparto: Toshiro Mifune, Machiko Kyo, Masayuki Mori

***Reto a la muerte***

Título original: *Duel*  
 Dirección: Steven Spielberg  
 País: Estados Unidos  
 Año: 1971  
 Duración: 91 minutos  
 Guión: Richard Matheson  
 Producción: George Ekstein  
 Música: Billy Goldenberg  
 Reparto: Dennis Weaver, Tim Herbert, Lou Frizzell, Jacqueline Scott, Eddie Firestone, Lucille Benson, Gene Dynarski

***Rocco y sus hermanos***

Título original: *Rocco e i suoi fratelli*  
 Dirección: Luchino Visconti  
 País: Italia, Francia  
 Año: 1960  
 Duración: 170 minutos  
 Guión: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico  
 Producción: Goffredo Lombardo  
 Música: Nino Rota  
 Reparto: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot

### ***Sandra***

Título original: *Vaghe stelle dell'Orsa*

Dirección: Luchino Visconti

País: Italia

Año: 1965

Duración: 100 minutos

Guión: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Producción: Franco Cristaldi

Música: César Frank

Reparto: Claudia Cardinale, Jean Sorel, Marie Bell

### ***Senderos de gloria***

Título original: *Paths of Glory*

Dirección: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1957

Duración: 97 minutos

Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson

Producción: James B. Harris

Música: Gerald Fried

Reparto: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready

### ***Senso***

Dirección: Luchino Visconti

País: Italia

Año: 1954

Duración: 145 minutos

Guión: Suso Cecchi D'Amico

Producción: Claudio Forges Davanzati

Música: Anton Bruckner

Reparto: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti

### ***Sostiene Pereira***

Dirección: Roberto Faenza

País: Italia

Año: 1995

Duración: 104 minutos

Guión: Roberto Faenza, Sergio Vecchio, Antonio Tabucchi

Producción: coproducción Italia-Francia-Portugal

Música: Ennio Morricone

Reparto: Marcello Mastroianni, Joaquim de Almeida, Daniel Auteuil, Stefano Dionisi

***Taxi Driver***

Dirección: Martin Scorsese  
País: Estados Unidos  
Año: 1976  
Duración: 113 minutos  
Guión: Paul Schrader  
Producción: Julia Phillips y Michael Phillips  
Música: Bernard Hermann  
Reparto: Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster

***Teorema***

Dirección: Pier Paolo Pasolini  
País: Italia  
Año: 1968  
Duración: 99 minutos  
Guión: Piero Paolo Pasolini  
Producción: Mauro Bolognini, Renzo Rossellini  
Música: Enrico Morricone  
Reparto: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti

***Tiburón***

Título original: *Jaws*  
Dirección: Steven Spielberg  
País: Estados Unidos  
Año: 1975  
Duración: 124 minutos  
Guión: Peter Benchley, Carl Gottlieb  
Producción: Richard D. Zanuck, David Brown  
Música: John Williams  
Reparto: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss

***Todos los hombres del rey***

Título original: *All the King's Men*  
Dirección: Steven Zaillian  
País: Estados Unidos  
Año: 2006  
Duración: 128 minutos  
Guión: Steven Zaillian, Robert Penn Warren  
Producción: Ken Lemberger, Mike Medavoy, Arnold Messer, Steven Zaillian  
Música: James Horner  
Reparto: Sean Penn, Jude Law, Anthony Hopkins, James Gandolfini, Kate Winslet



***Trece días***

Título original: *Thirteen Days*

Dirección: Roger Donaldson

País: Estados Unidos

Año: 2000

Duración: 145 minutos

Guión: David Self

Producción: Armyan Bernstein, Kevin Costner, Peter Almond (Beacon Pictures)

Música: Trevor Jones

Reparto: Bruce Greenwood, Kevin Costner, Steven Culp

***Un hombre para la eternidad***

Título original: *A man for All Seasons*

Dirección: Fred Zinnemann

País: Reino Unido

Año: 1966

Duración: 120 minutos

Guión: Robert Bolt

Producción: Fred Zinnemann

Música: Georges Delerue

Reparto: Paul Scofield, Orson Welles, Vanessa Redgrave

***Una jornada particular***

Título original: *Una giornata particolare*

Dirección: Ettore Scola

País: Italia

Año: 1977

Duración: 110 minutos

Guión: Maurizio Costanzo, Ruggero Maccari, Ettore Scola

Producción: Carlo Ponti

Música: Armando Trovajoli

Reparto: Marcello Mastroianni, Sophia Loren, John Vernon

***Una vida difícil***

Título original: *Una vita difficile*

Dirección: Dino Rosi

País: Italia

Año: 1961

Duración: 118 minutos

Guión: Rodolfo Sonogo

Producción: Dino de Laurentis

Música: Carlo Savina

Reparto: Alberto Sordi, Lea Massari, Franco Fabrizi

***Winnie Mandela***

Dirección: Darrell Roodt

País: Sudáfrica, Canadá

Año: 2011

Duración: 96 minutos

Guión: Darrell Roodt

Producción: Michael Mosca

Música: Mackay Davashe

Reparto: Jennifer Hudson, Terrence Howard, Elias Koteas

## Índice de fotogramas

- 2001. Una odisea del espacio* (1968) © Metro Goldwyn Mayer (22)
- Adiós Bafana* (2007) © Banana Films (135)
- Batman. El caballero de la noche* (2008) © Warner Bros. Pictures (87)
- Batman. El caballero de la noche asciende* (2012) © Warner Bros. Pictures (92)
- Colores primarios* (1998) © Universal Pictures (102)
- Contracorriente* (2009) © Elcalvo Films (253, 255)
- Cuatro días en septiembre* (1997) © Columbia Pictures (190)
- Dogville* (2003) © Zentropa Entertainments (236, 240)
- Duel (Reto a la muerte)* (1971) © America Broadcasting Company (73, 82)
- El divo: la espectacular vida de Giulio Andreotti* (2008) © Lucky Red (32)
- El ejercicio del poder* (2011) © Archipel 35 (35, 38)
- El gatopardo* (1963) © Titanus (158, 160)
- El gran dictador* (1940) © Charles Chaplin Productions (232)
- El mejor hombre* (1964) © United Artists (127)
- El paseante del Campo de Marte* (2005) © Film Oblige (36)
- El señor Smith va a Washington* (1939) © Columbia Pictures (121)
- El último hurra* (1958) © Columbia Pictures (123)
- Elizabeth, la edad de oro* (2007) © Universal Pictures (52)
- Hannah Arendt* (2012) © Heimatfilm (197, 199)
- Invictus* (2009) © Warner Bros. Pictures (139)
- La fiesta del chivo* (2006) © Future Film Group (184)
- La ley de Herodes* (1999) © Alta Vista Films (189)
- La mandrágora* (1965) © Arco Film (45, 46)
- La máscara de César Borgia* (1941) © Vi-Va Film (48)
- La ola* (2008) © Rat Pack Filmproduktion (227)
- La vida de los otros* (2006) © Wiedemann & Berg Filmproduktion (225)
- Los idus de marzo* (2011) © Cross Creek Pictures (104)

- Mandela. Del mito al hombre* (2013) © Videovision Entertainment (142)
- Maquiavelo* (2013) © JCP (54)
- Marea roja* (1995) © Hollywood Pictures (60, 65)
- No* (2012) © Fabula (111)
- Ojos bien cerrados* (1999) © Warner Bros. Pictures (24)
- Príncipe de los zorros* (1949) © Twenty Century Fox Film Corporation (49)
- Sostiene Pereira* (1995) © Jean Vigo International (213)
- Trece días* (2000) © New Line Cinema (170, 172)
- Una jornada particular* (1977) © Compagnia Cinematografica Champion (218)
- Una vida difícil* (1961) © Dino de Laurentiis Cinematografica (148)

## Sobre los autores

### **Manuel Alcántara Sáez**

Licenciado y doctor en Ciencia Política y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1993 es catedrático de Ciencia Política en la Universidad de Salamanca; asimismo es profesor emérito visitante de Flacso-Ecuador. Sus publicaciones se refieren principalmente a política comparada en América Latina y a elites políticas. Su último libro publicado es *El oficio de político* (2012). (malcanta@usal.es)

### **Rolando Ames Cobián**

Politólogo por la Universidad de Lovaina; terminó estudios de Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y de maestría en Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es profesor principal del Departamento de Ciencias Sociales de esta universidad, donde fue jefe y ahora es coordinador de la Sección de Ciencia Política. Investiga sobre el desprestigio de la institucionalidad representativa en la política mediática. Ha publicado sobre movimientos sociales, violencia y paz y compromiso político. Fue senador de la República (1985-1990) y comisionado de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (2001-2003). (rames@pucp.pe)

### **Fernando Barrientos del Monte**

Doctor en Ciencia Política por la Universidad de Florencia y el Istituto Italiano di Scienze Umane; magíster en Relaciones Internacionales Europa-América Latina por la Universidad de Bolonia; y licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor, investigador y director del Departamento de Estudios Políticos de la Universidad de Guanajuato; y editor responsable de la *Revista Mexicana de Análisis Político y Administración Pública (Remap)*. Ha sido investigador visitante en el Instituto Iberoamericano en Berlín y en la Universidad de Salamanca. Es autor de *Juan Rulfo. El regreso al paraíso* (2007) y de *Gestión electoral comparada y confianza en las elecciones en América Latina* (2011; Premio INAP 2011). (fbarrienmx@gmail.com)

**Maxwell A. Cameron**

Doctor en Ciencias Políticas por la Universidad de California, Berkeley (1989); se especializa en estudios de política comparada, con enfoque en constitucionalismo y democracia. Es profesor de Ciencias Políticas de la University of British Columbia (UBC, Vancouver); ha enseñado en la Carleton University (Ottawa), la Yale University y El Colegio de México. En 2011 y 2012 fue investigador distinguido en el Peter Wall Institute for Advanced Studies en la UBC. Ha publicado sobre diversos temas: *Democracia en la Región Andina: diversidad y desafíos* (2010; en coautoría), como parte de la Red de Investigación de la Democracia Andina; *Latin America's Left Turns* (2010; en coautoría); *The Making of NAFTA*; *The Peruvian Labyrinth* (en coautoría); y *Democracy and Authoritarianism in Peru* (2004). Su último libro es *Strong Constitutions (Constituciones fuertes)*, 2013). En 2013 recibió un premio Killam por excelencia en la enseñanza. (max.cameron@ubc.ca)

**Martín D'Alessandro**

Doctor en Ciencias sociales, magíster en Investigación en Ciencias Sociales y licenciado en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesor de Ciencia Política en la misma universidad, investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (Conicet) y director de las revistas de ciencia política *POSTData* y *Revista SAAP*. (martindalessa@gmail.com)

**Miguel De Luca**

Profesor de Ciencia Política en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y miembro de la carrera de investigador en el Conicet, con sede en el Instituto Gino Germani (UBA). Los temas de su especialidad son: instituciones y procesos de gobierno, partidos políticos y sistemas electorales. Ha publicado capítulos de libros, artículos en revistas científicas y documentos de trabajo en varios países de América y Europa. (migueldeluca@yahoo.com)

**Andrea Ebbecke-Nohlen**

Terminó estudios de Idiomas y Ciencia Política en la Universidad de Heidelberg con la tesis «El movimiento estudiantil venezolano de los años sesenta»; estudió Psicología y Terapia Sistémica en la misma universidad, diplomándose con el estudio «Conocimiento y valores». Psicóloga y psicoterapeuta sistémica para terapia individual, de pareja y familia; directora del Instituto de Enseñanza y Terapia Sistémica Helm Stierlin Institut (HSI; Heidelberg; 2001-2011), supervisora y docente de supervisión, *coach* y docente de *coaching* del HSI y de la Federación Alemana de Investigación y Terapia, Supervisión y Consulta Sistémicas. Ha publicado *Balanceakte. Familientherapie und Geschlechterrollen (Acciones de equilibrio. Terapia familiar y papeles de género)*, 1992), «Einführung in die systemische

Supervision» («Introducción a la supervisión sistémica», 2009) y un sinnúmero de artículos en revistas académicas y libros colectivos. (info@ebbecke-nohlen.com)

### **Santiago Mariani**

Graduado en Relaciones Internacionales por la Universidad del Salvador; y *Master of Science* (MSc) en Políticas Públicas de América Latina del Centro de Estudios de América Latina, perteneciente al St. Antony's College de la Universidad de Oxford. Obtuvo una beca de la Fundación Carolina para realizar el máster en Acción Política y Participación Ciudadana en el Estado de Derecho, en el programa conjunto de la Universidad Francisco Vitoria, la Universidad Rey Juan Carlos y el Colegio de Abogados de Madrid. Es profesor del Departamento Académico de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad del Pacífico y experto asociado del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en temas de gobernabilidad democrática. (s.mariani@up.edu.pe)

### **Leonardo Morlino**

Profesor de Ciencia Política y director del Centro de Investigación de las Democracias y las Democratizaciones en la Libera Università Internazionale degli Studi Sociali Guido Carli (LUISS); y presidente de la Asociación Internacional de Ciencia Política (IPSA; 2009-2012). Sus libros más recientes son: *¿Qué calidad de las democracias en América Latina?* (2014), *Cambios para la democracia* (2011), *Democracias y democratizaciones* (2008), *Actores internacionales, democratización y Estado de derecho: ¿anclando la democracia?* (2008; en coautoría) y *Democratización y la Unión Europea. Comparando países postcomunistas de Europa Central y del Este* (2010; en coautoría); fue coeditor de la *Enciclopedia internacional de ciencia política* (2011). (morlino@luiss.it)

### **Paula Muñoz**

Ph. D. y M. A. en Ciencia Política por la Universidad de Texas (Austin); y bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología por la PUCP. Es profesora del Departamento Académico de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad del Pacífico. Sus áreas de interés incluyen: política subnacional y descentralización; campañas y movilización electoral; clientelismo, estrategias distributivas e intermediación política; corrupción; políticas sociales. Su tesis doctoral fue sobre el clientelismo en las campañas electorales. Actualmente se encuentra investigando sobre composición y relación de las elites políticas y empresariales regionales en el Perú en el Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico (CIUP). (p.munozchirinos@up.edu.pe)

### **Dieter Nohlen**

Dr. phil., Dr. h. c. mult y profesor emérito de Ciencia Política de la Universidad de Heidelberg; estudió Ciencia Política, Letras Romanas e Historia en las universidades de Colonia, Montpellier y Heidelberg; se doctoró con la tesis «El parlamentarismo español del siglo XIX»; su segunda tesis (*Habilitation*) se tituló «Chile. El experimento socialista». Su principal objeto de investigación comparada han sido los sistemas electorales en su contexto. Ha publicado en alemán, inglés y español sobre gobierno comparado y políticas públicas desde un enfoque histórico-empírico. Es autor de *Sistemas electorales del mundo* (1981); ha editado o coeditado varios diccionarios y manuales, entre ellos: *Diccionario de ciencia política* (2006); *Tratado de derecho electoral comparado de América Latina* (2007); la serie *Elections* en África, las Américas y Asia-Oceanía (1999-2005). Sus libros más recientes son: *Elections in Europe* (2010), *¿Cómo estudiar ciencia política?* (2011), *Gramática de los sistemas electorales* (2012), *Ciencia política comparada* (2013), *Wahlrecht und Parteiensystem* (2014) y *Ciencia política y justicia electoral* (2014). Fue galardonado con el Premio Max-Planck de investigación (1991), el premio al mejor libro del año (1995) y la mención *Outstanding Academic Book of the Year* (2001). (dieter.nohlen@urz.uni-heidelberg.de)

### **Simón Pachano**

Politólogo y sociólogo y doctor en Ciencia Política por la Universidad de Salamanca. Es profesor e investigador de Flacso-Ecuador. Trabaja en temas de procesos políticos y calidad de la democracia en los países andinos. Su libro más reciente es *Calidad de la democracia e instituciones políticas en Bolivia, Ecuador y Perú*. Actualmente es presidente de la Asociación Ecuatoriana de Ciencia Política. (spachano@flacso.edu.ec)

### **Gianfranco Pasquino**

Fue profesor de Ciencia Política en la Universidad de Bolonia (1969 y 2012); es profesor adjunto senior James Anderson en el Centro de Bolonia del School of Advanced International Studies, SAIS-Europa. Ha publicado sobre sistemas políticos comparados y política italiana. Es coeditor del *Oxford Handbook of Italian Politics*. (gpasquino@johnshopkins.it)

### **Víctor Manuel Reynoso Angulo**

Doctor en Ciencia Social por El Colegio de México, maestro en Ciencia Política por Flacso y licenciado en Sociología por la UNAM. Es profesor e investigador de la Universidad de las Américas (Puebla). Ha publicado: *Para entender al PAN* (2009), *Rupturas en el vértice. El Partido Acción Nacional a través de sus escisiones históricas* (2007), *Representación legislativa y rendición de cuentas: dilemas, riesgos y malentendidos* (2012) y también artículos académicos y capítulos de libros sobre



partidos políticos y procesos electorales en México. Es colaborador habitual del periódico digital *e-consulta* y de *Milenio* (Puebla). Ha publicado en *El Universal*, *Reforma*, *Excelsior* y en las revistas *Nexos* y *Este País*. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. (vmra58@yahoo.com.mx)

### **Pablo Reynoso Brito**

Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad de las Américas, se graduó con la tesis «La teoría del cambio sistémico y el desarrollo militar espacial de China». Para el Congreso del Estado de Puebla, realizó un análisis sobre las actividades de paradiplomacia (relaciones con gobiernos de otros países) de los congresos locales mexicanos. Sus temas de interés son: seguridad nacional, migración, paradiplomacia y seguridad humana. (pablo.reynosobo@udlap.mx)

### **Enrique San Miguel Pérez**

Doctor en Derecho por la Universidad Rey Juan Carlos, licenciado y doctor en Historia por la Universidad de Cantabria y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense. Es catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones en la Universidad Rey Juan Carlos. Ha dirigido ocho tesis doctorales. Sus últimos libros son: *Deontología profesional para historiadores* (2013); *La lectora de Fontevraud. Derecho e historia en el cine. La Edad Media* (2013). (enrique.sanmiguel@urjc.es)

### **Mario D. Serrafiero**

Doctor en Derecho Público por la UBA, doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense, abogado y licenciado en Psicología por la UBA, diplomado con una especialización en Derecho Constitucional y Ciencia Política por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (Madrid) y con una especialización en Sociología del Derecho por la UBA. Es investigador principal del Conicet; fue decano de la Facultad de Estudios para Graduados de la Universidad de Belgrano y de la Universidad Argentina de la Empresa. Es codirector del Instituto de Filosofía Política e Historia de las Ideas de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas (Buenos Aires); miembro de número de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas (Buenos Aires); y miembro del Instituto de Derecho Constitucional de la Academia Nacional de Ciencias Jurídicas y Sociales (Buenos Aires). Es autor de libros, capítulos de libros y artículos en revistas científicas de su especialidad. (mserrafiero@gmail.com)

### **Martín Tanaka**

Doctor en Ciencia Política y maestro en Ciencias Sociales por Flacso-México. Es investigador principal en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), institución de la que fue director general (2005-2007); y profesor asociado y coordinador

de la especialidad de Ciencia Política (2010-2014) de la PUCP. Ha sido *Visiting Fellow* postdoctoral en el Helen Kellogg Institute for International Studies de la Universidad de Notre Dame (2003 y 2009). Tiene libros y capítulos de libros publicados por el IEP, la Cambridge University Press, la Stanford University Press, la Johns Hopkins University Press, la Universidad de Londres, la Fundación Pablo Iglesias y el Instituto de Estudios Sociales de la UNAM, entre otros. Es columnista semanal del diario *La República*. (mtanaka@pucp.pe)

### **Jesús Tovar Mendoza**

Doctor en Ciencia Política por Flacso-México. Es profesor e investigador del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (CICSyH) de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM); miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1) del Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt); director ejecutivo de la Red de Estudios sobre la Calidad de la Democracia en América Latina; fundador y secretario de Relaciones Institucionales de la Asociación Mexicana de Ciencias Políticas (Amecip). Sus temas de especialidad son: democracia, democratizaciones y calidad de la democracia en América Latina. (jtovar63@msn.com)

### **Carlos J. Zelada**

Abogado por la PUCP y *Master of Laws* por la Harvard Law School; fue becario de la Fundación Fulbright (2003-2004) y siguió estudios de especialización en la Academia de Derecho Internacional de La Haya (2001 y 2012) y en el Instituto Internacional de Derechos Humanos de Estrasburgo (2002). Profesor e investigador del Departamento Académico de Derecho de la Universidad del Pacífico y del CIUP; docente de Ciencia Política y Gobierno del Departamento Académico de Ciencias Sociales de la PUCP y de la Sección de Postgrado en Derecho de la Universidad de San Martín de Porres. Fue especialista de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), consultor de la Organización Panamericana de la Salud (OPS) y profesor adjunto de la Facultad de Derecho de la George Washington University (2004 y 2010). (zelada\_cj@up.edu.pe)



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE

**TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA**

PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA

CORREO E.: [tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)

PÁGINA WEB: [www.tareagrafica.com](http://www.tareagrafica.com)

TELÉF. 332-3229 FAX: 424-1582

DICIEMBRE 2014 LIMA - PERÚ



Esta obra, dirigida tanto al cinéfilo como al estudioso de la política, reúne por primera vez a un grupo de politólogos de ocho países y diferentes generaciones que están ligados por una doble pasión: la ciencia política y el cine. La pasión compartida por los autores encuentra una confluencia en la consideración de estos fenómenos como objetos de estudio, pero también como asuntos que llenan sus existencias vitales. A partir de esta coincidencia, ellos escriben sobre películas y sus directores y sobre una diversidad de temáticas de la ciencia política, abordando algunos de los aspectos que componen la compleja relación entre política y cine.

*La política va al cine* es una contribución colectiva a la reflexión que vincula al cine con la política y a la política con el cine. Pero sobre todo es un anhelo por rescatar y poner en valor, desde la mirada del cine, a lo político como una faceta inherente e imprescindible del ser humano.

ISBN: 978-9972-57-310-1



9 789972 573101