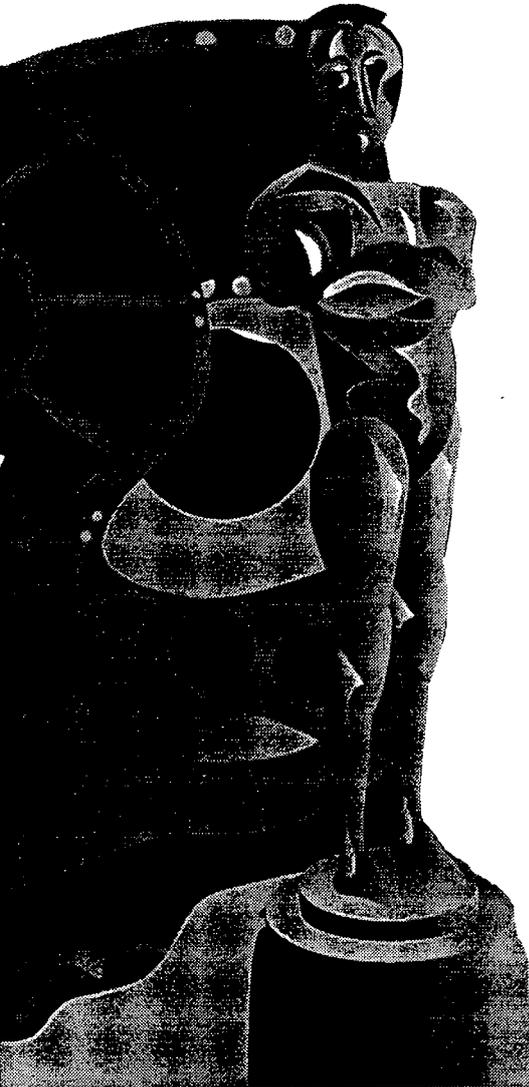


El divismo heroico A propósito de un médico, lingüista, piloto y guerrero políglota

Germán Muñoz G.
Marta Marín C.
Gonzalo Rivera M.



RESUMEN

Este trabajo corresponde al primer módulo de una línea de investigación, pensada para avanzar en los estudios sobre Comunicación/Cultura. El proyecto intenta acercarse a la deconstrucción de objetos culturales (el cine en este caso), con una mira conceptual nueva y metodologías plurales.

Adopta como horizonte de pensamiento lo simbólico-imaginario, como instancia crucial del problema cultural. El ensayo toma en cuenta conceptos tales como «energía dinámica», a la luz del cual nos interesan las identidades culturales y la «Colombianidad», en términos de procesos dinámicos, de interrelaciones y tensiones.

This work is the first module of a research building, established to advance in the study of Communications and Culture. The project tries to approach the deconstruction of cultural objects (the film in this case) with a new conceptual view and plural methodologies.

It adopts the symbolical-imaginary as a horizon of thought like a decisive instance of the cultural problem. The essay takes into account, specially, concepts such as «symbolic energy», under which we are interested in the cultural identities and the «Colombianism», in terms of dynamic processes, inter-relationships and strains.

«Oh Señor, nuestro Dios. Ayúdanos a destrozarnos sus soldados y convertirlos en jirones sanguinolentos con nuestros cuchillos... a ahogar el estruendo de los cañones con los chillidos de sus heridos retorciéndose de dolor... a dejar por tierra sus humildes hogares con un huracán de fuego...»

Mark Twain

«Sé que soy sólido y soy fuerte, Hacia mí convergen sin fin las incesantes cosas del universo, Todas me escriben y debo descifrar esas escrituras.

Sé que soy inmortal, Sé que mi órbita no puede ser medida por el compás del carpintero, Sé que no me perderé como la espiral que en la oscuridad traza un niño con un palo encendido.

Sé que soy agosto, No me importa justificarme o ser comprendido, Veo que las leyes elementales nunca piden disculpas. (Creo no ser más vanidoso que la escuadra con la que construyo mi casa).»

Walt Whitman

INTRODUCCION

El orden remoto de esta investigación es¹ la inconformidad existente desde los años setenta con los paradigmas por entonces dominantes en las investigaciones sobre comunicación. Funcionalismos, estructuralismos, marxismos, en sus diferentes versiones, no abarcan sino aspectos superficiales y estáticos del fenómeno comunicativo.

Poco a poco se fue abriendo paso la preocupación por vincular ese campo al problema de la cultura, revalorizando a partir de allí un concepto del *sentido* abierto a las profundidades del poder y del deseo que también trascendía las primeras generaciones de la semiótica y los enfoques psicológicos reduccionistas.

De esta manera, la década de los ochenta se caracterizó por la aparición de importantes líneas de investigación que iniciaron el desarrollo de la relación comunicación/cultura, haciendo más compleja la noción de realidad social mediante la introducción de instancias de análisis que no se circunscriben a la racionalidad económica y política y, que incursionaban en la exploración de las redes significativas o redes de sentido que constituyen la vida colectiva.

Consecuencia principalísima de los anteriores desplazamientos fue el nacimiento de nuevas interpretaciones acerca de lo latinoamericano, en las que el lugar de las preguntas por los desniveles, brechas y desequilibrios del desarrollo fue ocupado por los interrogantes relativos a los conflictos de matrices culturales y a los mestizajes e hibridaciones en los procesos de conformación de identidades, con una nueva visión del choque entre tradición y modernidad vivido en este continente, y una nueva manera de pensar las funciones de los medios masivos de comunicación en el universo de los imaginarios.

Dentro de este nuevo pensamiento nos interesó en particular la mención de la existencia de una matriz simbólico-dramática que no respondía a las representaciones y sensibilidades de la matriz racional-iluminista y que, seguramente, expresaba

una intersubjetividad movida por una energía simbólica diferente a la procesada por la razón y voluntad del sujeto histórico-cultural moderno.

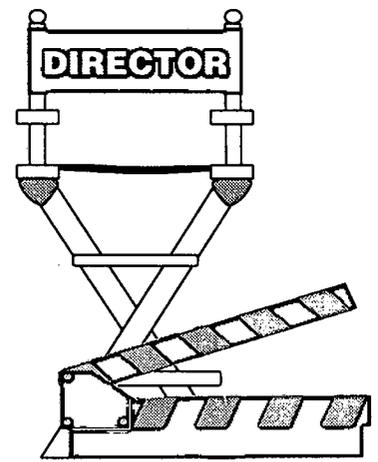
Desarrollando este pensamiento varios autores han reconocido la importante presencia del elemento simbólico en la realidad latinoamericana², su influencia en las mezclas interculturales (Cfr. el concepto de «hibridaciones» en N. García Canciani) y en los destiempos o anacronismos característicos de nuestras identidades (Cfr. el concepto de «mestizajes» en J. Martín Barbero), que hacen tan particular nuestra aparición en la historia occidental.

Este fue el punto de partida que nos sirvió para comenzar nuestro propio viraje en la manera de pensar la realidad colombiana, distanciándonos de los enfoques comúnmente utilizados en los estudios acerca de nuestro país, en los que la preocupación por la dimensión cultural era superficial.

MARCO DE REFERENCIA

Por ser el cine un hecho relevante en la historia mundial de los medios masivos y, también, en la formación de las identidades culturales latinoamericanas, decidimos iniciar por allí nuestra línea de investigación, con el propósito de interrelacionar categorías que permitieran hacer más complejos los análisis de los objetos culturales. Dichas categorías fueron: recepción, sujeto-espectador, e identidades culturales entendidas desde los imaginarios colectivos.

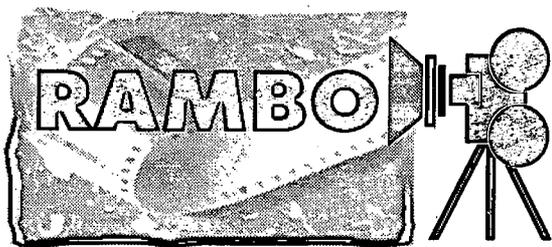
La primera de ellas nos daba la posibilidad de superar los paradigmas que habían considerado el proceso de comunicación como un asunto de efectos causados desde arriba sobre receptores vacíos, pasivos y sin historia (es decir, sin situación), manipulados para amoldar su vida a los modelos de los mensajes difundidos. En adelante sabíamos que la recepción es activa porque en la instancia del destinatario se ponen en acción múltiples mecanismos de resemantización que desdoblan en variados sentidos los mensajes y que cumplen muy diversas prácticas so-



ciales de orden sincrónico y diacrónico.

Con la categoría del sujeto-espectador superábamos las teorías puramente racionalistas, funcionalistas y las centradas sólo en la ideología. Aprendimos que el sujeto-espectador se constituye desde los mundos inconscientes donde surge la relación especular con la imagen (organización primigenia de la mirada), origen remoto de la situación que caracteriza al mundo contemporáneo y, por consiguiente, antecedente fundamental para el acceso al orden simbólico de lo social. Por lo tanto, no se constreñía dicha categoría ni al individuo aislado en su psiquis, ni a sus capacidades argumentativas, ni a los condicionamientos originados en sus roles o status por su pertenencia a determinadas clases sociales. Se trataba de un sujeto histórico que trascendía lo lógico y lo social y que nos permitía situar el fenómeno de la recepción cinematográfica en una perspectiva no positivista.

Y avanzamos en la construcción teórica de las identidades e imaginarios latinoamericanos y colombianos, teniendo también como base las dinámicas contradictorias de lo que se entiende hoy por el mestizaje cultural, concepto que integra dimensiones étnicas, políticas, simbólicas y comunicativas, que no pueden tratarse con la idea antigua de una identidad cultural única, homogénea, centralizante y estable, sino por el contrario, que requieren modelos complejos para representar los contenidos y formas plurales, fragmentarios y dispersos que hoy caracterizan nuestras realidades culturales. No nos interesan las identidades cul-



turales y la colombianidad en términos de «sustancias», sino en términos de procesos dinámicos, de interrelaciones y tensiones.

Por su parte, con la categoría de los imaginarios podíamos reconocer en el amplio campo de la cultura contemporánea —especialmente en lo referente a los medios masivos—, las vías por las cuales se actualizan en el mundo de hoy los contenidos míticos de la vivencia contemporánea y se confiere un sentido paradójico de nuevo cuño a la relación ficción/realidad.

Hasta aquí llegaba nuestro marco de referencia conceptual en el que recogíamos visiones generales indispensables para avanzar en la vía de complejización que nos habíamos propuesto.

Lo resumido muestra nuestra intención de incursionar en un concepto de comunicación que no se restringía a la información, o a los códigos y textos inertes. Queríamos asomarnos al «más allá» de ellos, a esa realidad invisible, escurridiza, múltiple y mutante del «exceso de sentido» que funda los actos humanos y cuyo seguimiento únicamente es posible a través de vestigios y huellas borrosas, de tenues matices, deslizamientos y claroscuros; pero al mismo tiempo, no queríamos renunciar al trabajo de campo y a los datos empíricos. En síntesis, anhelábamos observar en el terreno algo que expresara la presencia de esa zona de incertidumbre cultural donde los mundos inefables y misteriosos del espíritu —sin ser sólo inconsciente reprimido—, producen acontecimientos de sentido pasando a través de los individuos, los grupos y las instituciones, para generar una historia que los sobrepasa.

Teníamos que complejizar también nuestro fundamento epistemológico y el diseño metodológico. Por una parte, reconocer que iniciábamos ante todo un ejercicio hermenéutico de comprensión cultural y que, por ello, los datos que construyéramos debían pasar por diversas instancias de síntesis teórica de creación propia, trascendiendo el positivismo.

De otra parte, sabíamos que la realidad que abordábamos nos exigía combinar varias técnicas investigativas para construir los datos desde múltiples miradas, porque de lo contrario nos abocábamos a una simplificación injustificada. Finalmente optamos por tres modalidades: el análisis de los textos fílmicos, la encuesta representativa, y los talleres de recepción, sabiendo de antemano, que se trataba de técnicas que no se comportarían de igual manera, que no podrían reducirse una a la otra ni ser replicadas entre sí, que propiciarían situaciones comunicativas cualitativamente diferentes y que, por tanto, las interpretaciones no se seguirían linealmente de una a otra técnica sino que exigirían momentos creativos hermenéuticos que tendieran los puentes para hallar los resultados significativos y las relevancias teóricas. Cada una de dichas técnicas revelaría facetas de un sujeto-espectador también múltiple y cambiante, siendo necesario que nos acogiéramos más a un criterio de sincronicidad que de causalidad.

NIVELES DE ANÁLISIS

Para nosotros la profundidad del análisis se refería a qué tanto los datos nos permitían avanzar en el sentido de complejidad y densidad propuesto en nuestras opciones teóricas. A medida que fuimos manejando las tres técnicas investigativas de rastreo empírico, sus resultados posibilitaron interpretaciones que sistematizamos en diversos niveles de profundidad organizados desde lo más cuantitativo hasta lo más abstracto hermenéutico. Son niveles de creciente cualificación en los modos de caracterizar la recepción cinematográfica activa del sujeto-espectador estudiado.

En el primer nivel obtuvimos tres evidencias elementales básicas:

- a) La importancia de ver cine, puesto que el 86,3% de la muestra afirmó hacerlo, y entre ellos el 53% reconoció ver cine por lo menos una vez por semana. Este dato ofrecía un interés inicial grande pues, dada la variedad de espectáculos ofrecidos hoy en día, el porcentaje hubiera podido ser menor. Estábamos ante el hecho claro de una práctica social generalizada.
 - b) La existencia de un «espacio audiovisual» conformado por el cine, la televisión y el video. Personas que vieran cine sólo en los teatros no fue sino un 75%, mientras que el 33,5% lo veía en televisión y el 45,9% combinaba ambos medios. Esto quería decir que la situación clásica del cineasta en la sala oscura, punto de partida en los análisis del sujeto-espectador, se cambiaba por una situación más sociocultural que típicamente psicoanalítica, lo cual desplazaba con mayor claridad la reflexión hacia nuestros intereses teóricos. Este dato también permitía pensar que se ampliaba considerablemente la oferta de películas al no depender sólo de la cartelera de las salas de cine.
 - c) Sin embargo, el proceso de complejidad teórica del análisis se inició con el primer recuento de películas extranjeras y colombianas preferidas por los encuestados. Dichos datos nos mostraron que la lógica de la recepción no era reflejo exacto de la lógica comercial, sino que, por el contrario, aparecía otra lógica cultural un tanto independiente de aquella, la cual insinuaba características propias de una recepción activa en la que el sujeto-espectador mostraba gustos nacidos de otras matrices de sensibilidad.
- Las cinco películas extranjeras preferidas fueron en su orden: «Rambo», «La ley del monte», «Terminator», «Bajos instintos» y «Retroceder nunca, rendirse jamás», las cuales concentraron el 40.7% del total de respuestas obtenidas. De entrada

llamaba la atención que una producción tan vieja como «La ley del monte», conservara ese alto índice de respuestas. También era interesante el contraste que presentaba este film con los mundos de «Terminator» y «Bajos instintos», y el contraste que existía entre la acción «sana» de «Retroceder nunca» y la acción violenta de las otras cuatro películas. Además, si la preferencia por «Retroceder nunca...» respondía al gusto por el karate, otras producciones de este género podrían haber figurado antes que ella.

Desde otro ángulo era muy sugerente que hechos publicitarios como las dos películas de «Batman» no entraran en los primeros rangos y que géneros ligeros de humor también estuvieran ausentes, tratándose de un público en el que la vena humorística es tan importante (v. gr. la serie de «Locademia de policía», las películas de Eddie Murphy, etc.). Por último, se observaba igualmente que las películas relacionadas con relatos sociopolíticos (v. gr. JFK) tampoco se incluían en los primeros lugares de las preferencias.

En síntesis, teníamos de partida un conjunto de apariciones y omisiones inesperadas, así como de contrastes insinuantes, suficientes para sospechar que estábamos ante un comportamiento teóricamente muy significativo.

Al conocer las películas colombianas preferidas, la anterior apreciación se acentuó en algunos aspectos porque entre las cinco primeras nombradas («Amar y vivir», «Cóncores no entierran todos los días», «Crónica de una muerte anunciada», «El gallo de oro» y «El embajador de la India»), el tema del humor sólo apareció en quinto lugar, predominando las temáticas graves y dramáticas. Otra ausencia interesante era que tampoco entraran entre las cinco primeras un film como «El niño y el papa», y otro humorístico como «El taxista millonario».

¿POR QUÉ TOMAR EN SERIO A RAMBO?

Más de una vez, al presentar ante públicos «cultos» y comunidades

«Científicas» los resultados de este trabajo, la reacción ha sido similar: no vale la pena el esfuerzo por EXPLICAR Y COMPRENDER un objeto cultural tan insignificante como Rambo. Las razones básicas para descalificarlo de entrada son: su carácter comercial (mercancía de mala calidad, necesariamente no-artística), su esencia imperialista (al servicio del «capitalismo yanqui»), su dejo sexista y racista (abiertamente discriminatorio), su carácter «deformador al servicio de anti-valores», tales como la exaltación de la violencia, la traición y falta de solidaridad... Es, en una palabra, la típica película que NO hay que ver!!

Sin embargo, contrariamente a lo que piensan muchos estudiosos de lo social, nuestros espectadores la ponen en el primer lugar de sus preferencias y nos obligan a preguntarnos: ¿qué hay en este banal y «repugnante mastodonte armado» que produzca identificaciones y proyecciones? ¿Se trata simplemente de una vulgar manipulación o alienación -según del lado que se la mire- producida por el aparato publicitario? ¿Es una irritante muestra del mal gusto de sujetos espectadores mal educados?

Tenemos que advertir que ninguno de estos interrogantes orientan nuestra indagación. Si asumimos que el espectador produce sentido y que interactúa con el texto, poco importan los prejuicios y descalificaciones del pensamiento academicista... Rambo es para nosotros un paradigma de lógica paraconsistente (G. Páramo), un prototipo de actuación en la dimensión de lo simbólico, un «mundo posible» revelador del pretendido «real concreto»..., que debe ser tomado tan en serio para el análisis como el más sesudo texto de Marx, Weber o Hegel. Y que nos exige nuevas formas de pensar, nuevas matrices para comprender y nuevos modos de ver las bizarras apropiaciones que hacemos de objetos tan aparentemente residuales como esta «seudo-epopeya» de la industria cultural... Y así intentaremos abordarlo.

Lo realmente importante para

nosotros es que «Rambo...» es la película preferida de los colombianos. Y que si la prefieren deben tener razones para hacerlo. Y que en esas razones se encuentran representados dinámicamente sus imaginarios y se reflejan rasgos básicos de sus identidades. ¿Cuáles? (Ver tabla 1).

Entre sus espectadores 1.9% piensa que en ella se reflejan los colombianos.

Como se observa en la tabla 2 que aparece a continuación, la razón básica de preferencia es «la acción» y aventuras (68,7%). A algunos les gusta por su violencia (11.1%).

Su audiencia, como en las demás películas preferidas, es muy variada, pero en términos generales, predominan los hombres «jóvenes, empleados», que pertenecen a los sectores populares. El análisis semiótico y el taller nos permitirán acercarnos más certeramente a una caracterización de su perfil. En principio vamos a entender «la acción» -razón básica de preferencia- como «relación conflictiva con el entorno».

FICHA TECNICA DE RAMBO. FIRST BLOOD PART II:

Dirección: George Cosmatos
Guión: Sylvester Stallone y James Cameron
Producción: Mario Kassas, Andrew Vajna Productions

**TABLA 1
 PERFIL BASICO
 DE LOS ESPECTADORES
 DE RAMBO**

Es preferida por:	
40.0%	estrato 3
36.5%	estrato 2
15.1%	estrato 4
58.6%	hombres
23.5%	12 a 17 años
19.6%	18 a 23 años
20.4%	24 a 29 años
18.2%	30 a 35 años
64.2%	estudios de bachillerato
22.5%	estudios de primaria
6.7%	estudios universitarios

Actuación Principal: Sylvester Stallone

País Productor: Estados Unidos de América

I. RESUMEN DE LA HISTORIA

John J. «Rambo», —El excombatiente en Viet Nam que tiene en su haber 59 matanzas confirmadas, 2 medallas de plata, 4 de bronce, 4 de púrpura y un servicio distinguido con la Medalla de Honor— se encuentra en una prisión realizando trabajos forzados. Le restan aún cinco años de condena en ese lugar.

El coronel Trauffman, un antiguo amigo le propone participar en una misión secreta que se llevará a cabo en el Oriente: buscar prisioneros de guerra en Vietnam y limitarse a tomar fotografías como prueba, justamente en el campamento del que escapó años atrás. Si lleva a buen término la maniobra encomendada podrá dejar la prisión, volver al ejército temporalmente y con suerte, recibir el perdón presidencial.

Ya en Tailandia, Rambo se entrevista con Marshall Murdock, quien le explica que en caso de comprobar la existencia de tales víctimas de la guerra, la Fuerza de Asalto Delta se encargará luego de rescatarlas. Ade-

más le recomienda usar la moderna tecnología que ponen a su disposición, olvidar la guerra pasada y concentrarse en la misión.

Cuando Rambo salta en paracaídas, queda atrapado en la maniobra y en la base se admite tácitamente su muerte. Sin embargo el héroe logra llegar al lugar acordado, sin equipaje, y entrar en contacto con el agente local, una joven mujer llamada Co-bao.

Al encontrar numerosos prisioneros norteamericanos en terribles condiciones Rambo se dispone a la lucha ignorando las órdenes. Libera a uno de sus compatriotas y mata a varios soldados vietnamitas que se interponen en su camino, incluso a uno que pretende asesinar a Co-bao.

Emprenden la riesgosa huida, evadiendo los disparos de los cañones enemigos, hacia el barco que los llevará al lugar en el que al día siguiente un helicóptero debe recoger a Rambo.

En el momento crucial, Murdock ordena al piloto del helicóptero abortar la misión sin haber recogido a Rambo y al prisionero. Los vietnamitas los apresan para llevarlos de nuevo al campamento.

Para Murdock admitir la existencia de prisioneros en Vietnam inicia-

ría otra guerra y, en su opinión, nadie daría billones de dólares por «fantasmas».

El comandante soviético, que trabaja en alianza con los vietnamitas, tortura a Rambo, por espionaje, como muestra de las represalias que se tomarán contra quien intente rescatar en el futuro a los «criminales de guerra detenidos por la república de Vietnam».

En medio de un gran dramatismo, Rambo finge acceder a las amenazas: llama a la base, como se le indica, y aprovecha para amenazar a Murdock. Gracias a la complicidad de Co-bao huyen nuevamente lejos del campamento. Esta muere acribillada por el jefe vietnamita, en un instante de descuido. Rambo la entierra y mediante un ritual se prepara para la lucha. Ataca sin piedad y de las formas más inesperadas a los soldados que le buscan. Rambo vence en una lucha cuerpo a cuerpo a Yushin (un «Rambo» ruso, menos hábil), se apodera de su nave y vuela hacia el campamento, donde libera a los prisioneros.

Tras eludir los sofisticados medios de los enemigos, y con gran pericia en el manejo de la nave, Rambo sortea los inconvenientes derivados de las fallas técnicas y llega a Tailandia con sus compañeros. Toma revancha de Murdock, intimidándolo. Finalmente Trauffman le recuerda que a pesar de todo lo que ha pasado, no debe odiar a su país. Rambo reitera sus sentimientos patrióticos y marcha sin rumbo, caminando como sólo puede hacerlo un poderoso guerrero con su musculatura.

II. LOS HALLAZGOS

«Rambo», First Blood Part II» generó en términos de la crítica una «rambomanía que creció como un incendio forestal» y forma parte de un nuevo género de films shows de TV norteamericanos que retoman la temática «Vietnam» y se dirigen a un público joven, ese que no vivió directamente el drama nacional de la guerra pero que puede tener una idea al respecto, una apreciación hecha

TABLA 2
RAZONES POR LAS QUE LA PELICULA «RAMBO» GUSTO

Value Label	Value	Frequency	Percent	Valid Percent	Cum Percent
Acción, Aventura	1	131	46.8	47.1	47.1
Suspenso, trama	2	3	1.1	1.1	48.2
Realidad del país	3	1	.4	.4	48.6
Violencia - maldad	4	18	6.4	6.5	55.0
Horror, terror	5	4	1.4	1.4	56.5
Amor, sentimientos	6	24	8.6	8.6	65.1
Humor, comedia	7	11	3.9	4.0	69.1
Ficción, muerte	9	27	9.6	9.7	71.6
Drama, muerte	9	27	9.6	9.7	81.3
Aspectos técnicos	10	11	3.9	4.0	85.3
Actuación.	11	28	10.0	10.1	95.3
Moral, valores	12	3	1.1	1.1	96.4
	13	10	3.6	3.6	100.0
		2	.7MISSING		
TOTAL		280	100.0	100.0	
Valid Cases 278	Missin Cases 2				

con base en historias de victorias ficticias y arrolladoras sobre enemigos comunistas.

Según datos de la prensa neoyorkina, esta película ganó durante los primeros días de exhibición en los Estados Unidos más de 32.5 millones de dólares, alcanzando de esta manera un puesto importante dentro de las listas de popularidad en la historia del cine norteamericano.

Sin embargo, el film tuvo un costo de producción relativamente bajo, —se nota en el resultado final: «El Vietnam de Rambo parece ser algo más grande que Central Park»³—, y el film mismo ha sido tachado por críticos norteamericanos como «bagatela ideológica» y «falta de verosimilitud».

¿Qué es, entonces, lo que hace a esta película tan atractiva para el público?

A través del análisis semiotextual del film se han detectado tres ejes de sentido: EL HEROE (SUPEREGO), EL ESPECTACULO Y EL PATRIOTISMO, nodos que se entrelazan con fuerza y remiten unos a otros conformando la matriz explicativa de este texto fílmico: «EL DIVISMO HEROICO». Se ha llegado a la formulación de esta matriz luego de haber realizado el análisis semiotextual y de adoptar algunas vetas explicativas que ofrecía el acercamiento al género épico.

SÍNTESIS DE RASGOS DE LA MATRIZ DEL «DIVISMO HEROICO»

a) Héroe marginal, incomprendido y rechazado por la sociedad, que

tiene que sobrevivir defendiéndose no sólo de sus contrincantes inmediatos, sino de la manipulación a que lo quiere someter el poder. Por ello, está listo a pasar por encima de cualquier orden que no sea la que él mismo se imparta, dispuesto incluso, a enfrentarse a cuanta autoridad se le atraviese.

- b) Luchador solitario que maneja armas elementales de fuerte connotación simbólica (cuchillo, arco, flechas), desdeñando las tecnologías modernas, pero dominando también su manejo.
- c) Aunque posee una sólida formación académica multidisciplinar, le otorga más valor a una cierta inteligencia natural, a un saber primario e intuitivo.
- d) Personaje que se funde con entornos naturales primitivos de selvas, bosques y junglas, rodeado de mitologías exóticas, de elementos arcaicos, en escenarios donde están muy presentes el fuego, el aire, el agua y la tierra.
- e) Sus soportes morales en la vida son: su creencia en valores ideales de un país utópico (solidario y bueno); su fuerza psicológica de no esperar nada, de no aferrarse a ninguna causa, viviendo estoica y pragmáticamente la ausencia de esperanza; su confianza en sí mismo; su fidelidad a compromisos afectivos nacidos exclusivamente de él (a su antiguo jefe, a sus camaradas).
- f) Cultiva con esmero su musculatura, su apariencia sensual, pero parece despreocuparse de lo erótico y sentimental.
- g) Aunque implacable y feroz en el combate, su rostro transmite fragilidad, desprotección, abandono, casi un cierto aire infantil. Además, es dueño de un caudal de ternura y comprensión que expresa a los niños, las mujeres y los débiles.

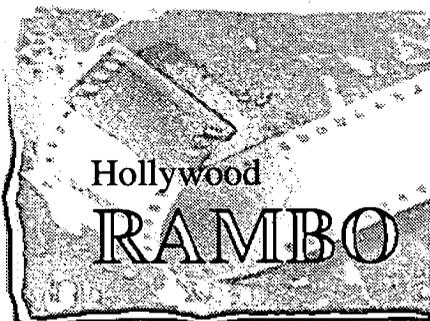
Con alguna libertad en el uso de los términos se ha utilizado la expresión «saga de Rambo»⁴, para referirse a este film, a riesgo de escandalizar tanto a los literatos como a quienes ven en Rambo sólo un fantoche

creado por Hollywood, un protagonista de victorias inventadas por los estadounidenses para ocultar su derrota ante Vietnam, o, un vehículo de propaganda política.

Resaltar en este momento el carácter épico de la película no obedece a un intento de «reivindicar filmes comerciales» asimilándolos a los géneros literarios y por tanto a una pretendida cultura culta. Lo que vale la pena tener en cuenta para la comprensión de películas que como ésta son producto de la industria cinematográfica norteamericana basada en la política de géneros, es que se componen de una mezcla de elementos heredados de géneros literarios con amplia tradición histórica, de las exigencias del público contemporáneo, de las posibilidades narrativas y expresivas del cine, de los rezagos del star system, de la estratificación de la industria cinematográfica y de los requerimientos del mercado.

Aunque en este trabajo el análisis de la película es de carácter textual y utiliza herramientas semióticas, no sobra tener en cuenta la anterior aseveración, pues si bien es cierto que los filmes actuales no se ajustan a los modelos clásicos y literarios de narración, tampoco son «hijos bastardos» de la literatura y los medios de comunicación sino textos autónomos que, de una manera novedosa y propia, retoman los elementos de antiguos esquemas de narración y los incorporan a la vida de hoy y al mundo del espectáculo cinematográfico con un «look» y un «ethos» moderno: ahí está su especificidad.

En el caso de «Rambo First Blood Part II» no nos encontramos ante un relato épico en el sentido clásico del término: no posee como aspecto especialmente diferenciador la supraperspectiva del rapsoda, tampoco la proliferación de protagonistas que cumplen todos una tarea épica y poseen un perfil exacto entre otros miles, la vastedad del espacio, la corporeización de dioses y entidades espirituales abstractas, la enorme magnitud del tiempo, ni la grandiosidad del movimiento dramático, narrativo, ontológico⁵ que por demás sufrirían modificaciones al ser llevadas al



cine; pero es claro que este film presente dos elementos fundamentales del género épico (que coinciden con dos de los ejes que conforman nuestra matriz explicativa):

1. Un mártir y héroe (contemporáneo) que recibe cantos y alabanzas, que condensa en sí mismo la «necesidad de una memoria colectiva de glorificación de hechos históricos»⁶ y que finalmente, está «comprometido en un acto ejemplar...[y] muestra que el hombre puede realizar su esencia en una sociedad de la cual es, a un mismo tiempo, expresión viva y trascendencia simbólica»⁷. «Sólo en este nivel puede el héroe épico encontrar hueco en el cine, en un universo estilizado en donde la imagen hierática que le alza al rango de los semidioses, expresa y significa mucho antes que darle cuerpo. Los mitos en estado puro como Sísifo, Prometeo, Hércules o Jasón, personajes que desaparecen totalmente detrás del mito, son impensables en cine: o bien no son sino símbolos vivientes de una representación teatral como ocurre en la «Electra» de Cacoyannis, o bien, se reducen a no poder encarnar otra cosa que conceptos... sin poder acceder nunca a ninguna realidad viva... imágenes simbólicas que eternizan el aspecto más significativo de lo que fueron. Están en el mundo de los conceptos... el héroe no puede aparecer más que por sus propias significaciones»⁸.
2. La recuperación trascendental del ethos de un pueblo y la centrifugación de elementos épicos diseminados en su tradición.

A. EL HÉROE

Rambo, el protagonista del film, posee las características del HEROE mencionadas con anterioridad y para ello cumple un itinerario que lo lleva de su estatuto como persona al de símbolo de una nación:

Este nuevo prototipo de héroe es el de un ex-combatiente en Vietnam que posee las destrezas de mil hom-

bres y debe hacer uso de ellas porque es **protagonista de una conciencia social, UNA GUERRA contemporánea**. Por tanto, hay en la historia una misión, una causa lo suficientemente valiosa como para justificar la participación en el conflicto y una radicalización o polarización de actitudes y posturas con respecto al asunto en cuestión.

Curiosamente, no se trata aquí de un conductor de grandes ejércitos o de un líder sagaz y corpulento que se juegue la victoria midiendo fuerzas con un igual del bando contrario. Rambo **libra sus batallas en solitario**, él contra cientos de soldados. Este hombre posee en sí mismo **TODA LA FUERZA, LA AGILIDAD Y EL INGENIO** como características inherentes a su ser: nadie anunció su gesta en profecías, nadie le obsequió armas o implementos mágicos para salir victorioso en las luchas, no es el preferido de ningún dios que desvíe las balas o los proyectiles que a él se dirigen; y es reacio a dejar que sus facultades duerman mientras las armas sofisticadas hacen su trabajo. Rambo es la potencia pura, la fuerza, entereza y astucia contenidas que no necesitan, sino eventualmente, de otros.

Permanece el interrogante: ¿lucha solo para hacer más evidente que basta un norteamericano con una buena causa para vencer a todo un pueblo? o ¿lo hace porque él no es una persona sino un país?

Rambo acepta ir solo a territorio enemigo y cumplir la misión, —lo cual es posible debido a la superioridad de sus poderes como atleta, guerrero valiente, estratega y héroe dispuesto al sacrificio—, y en su guerra de un solo hombre, donde hace lo que nadie diferente de él podría hacer, supera los peligros en territorio enemigo, descubre un hecho injusto que concentra en alto grado un dolor moral para su nación y **se impone la responsabilidad de legitimar un pasado y un presente heroicos**, tanto a los ojos de los enemigos como ante los de sus compatriotas que no estuvieron de acuerdo con la guerra de Vietnam.

Rambo es portador de una ex-

periencia humana, la de la GUERRA, que resume la existencia en la dualidad: **PELIGRO DE MUERTE y TACTICAS PARA LA SUPERVIVENCIA**, las cuales comprenden una amplia gama que va desde el uso de la propia fuerza para la defensa personal hasta la eliminación del OTRO.

Este héroe aparentemente tiene **una visión de la vida adquirida a través de sus experiencias** como soldado y guerrero. Sus objetivos en la vida, y los medios para lograrlos, se formulan a partir de esa visión y se expresan con lenguaje bélico:

Co-bao: Hay demasiada muerte aquí. Por todas partes. Sólo quiero vivir, Rambo. Quizás ir a América. Vivir una vida tranquila, y tú?

Rambo: Ganar... sobrevivir.

Co-bao: No es tan fácil sobrevivir. Todavía hay guerra aquí.

Rambo: Para sobrevivir la guerra... convertirte en la guerra.

Sus deseos se expresan al igual que sus objetivos y medios para lograr los fines, no de la forma coloquial en que lo haría cualquier persona sino que toman la forma impersonal y colectiva de las máximas, casi consignas:

Coronel Trauffman: Lo que pasó aquí (en Vietnam) pudo ser un error pero... no odies a tu país por eso.

Rambo: (Se voltea sorprendido) Odiarlo?. ¡Moriría por él!

Coronel Trauffman: Entonces, ¿qué quieres?

Rambo: Quiero (dice con furia) lo que ellos quieren (mira a prisione-



ros que él rescató). Quiero lo que cualquier individuo que vino aquí y entregó sus entrañas y todo lo que poseía... (a manera de reclamo)... que nuestro país nos quiera como nosotros lo amamos a él...

El personaje de Rambo se complementa al interactuar con otros y va construyendo poco a poco un vasto y ejemplarizante cosmos de comportamiento épico nacional:

• En su relación con el Coronel Trauffman se evidencia el respeto y la admiración con que los hombres de guerra, verdaderamente íntegros y nobles, rinden tributo a un héroe que posea la grandeza de Rambo. Ellos que estuvieron en el terreno y defienden a una Nación saben cuál es el precio a pagar, los peligros que se corren y la madera de que está hecho un superhombre como Rambo.

Trauffman, su antiguo maestro, es quien anuncia la nueva misión y está investido de autoridad moral por haber sido combatiente en Vietnam y sobreviviente con cierto rango dentro de la jerarquía militar. El es quien provoca la acción de Rambo en Vietnam mediante la notificación de la misión con sus condiciones, riesgos y premios. De este modo queda claro que, este hombre potente y lleno de cualidades superiores a las de cualquier mortal actuaría sólo en cumplimiento de una misión, en aras del deber y la justicia y desataría su letal guerra de autodefensa sólo frente a una provocación que atente contra su supervivencia.

Debe quedar muy claro para el espectador que Rambo no viaja de nuevo a Vietnam por placer: El está autorizado por los sagrados ideales de la justicia y la libertad. Y su misión toma las características de una guerra en el momento en que, luego de recibir la propuesta Rambo pregunta ingenuamente a Trauffman: «Ganaremos esta vez?». Trauffman le contesta: «Queda de tu cuenta esta vez».

Además de constituirse en la esperanza americana, Rambo es definido a lo largo de la película por Trauffman: «Es el mejor combatien-

te que conozco, deseo por ganar la guerra que alguien perdió. Y si ganar significa morir... morir. Sin ningún temor, ningún remordimiento. Y algo más, lo que llamamos infierno, para él es hogar». Luego que Murdock impide el rescate, él y Trauffman se embarcan en una discusión:

Trauffman: ¡Bastardo!

Murdock: Usted está equivocado. En su caso no cometería el error de revivir el tema.

Trauffman: No. Usted es quien se equivoca.

Murdock: ¿Respecto a qué?

Trauffman: A Rambo

En ese momento, aunque el héroe se encuentra a kilómetros de distancia tratando de salvar su propia vida, empieza a cernirse la amenaza sobre Murdock porque Rambo es capaz de lo imposible: salir de un campo de prisioneros en Vietnam y llegar para vengarse.

Por sus investiduras Trauffman es quien está capacitado para profetizar una evaluación o sanción dentro del relato: él condena a los soldados que están bajo el mando de Murdock y que cumplen acudiendo a las armas la orden de no efectuar el rescate, llamándolos «mercenarios»; insiste en hacer cumplir el trato que Murdock se empeña en desconocer (rescatar a Rambo) y, finalmente, recuerda a los descreídos que por un hombre como Rambo vale la pena arriesgarlo todo: trabajo y reputación, los cuales serían poca cosa en el nivel heroico de la exigencia. Nada material puede comprar o recompensar el valor y la valentía ilimitados. De hecho, tanto en Rambo II como en Rambo III, en el momento en que Murdock plantea la misión y Rambo es presentado al responsable de la misma hay un despliegue de silencio, arrogancia muda y fuerza moral contenida por parte del héroe que hace a Trauffman regodearse orgullosamente contemplando ese ser heroico, como diciendo: «Mírenlo, ad-mírenlo!».

Este personaje que conoce a Rambo como a la palma de su mano, más que ningún otro en toda la pelí-



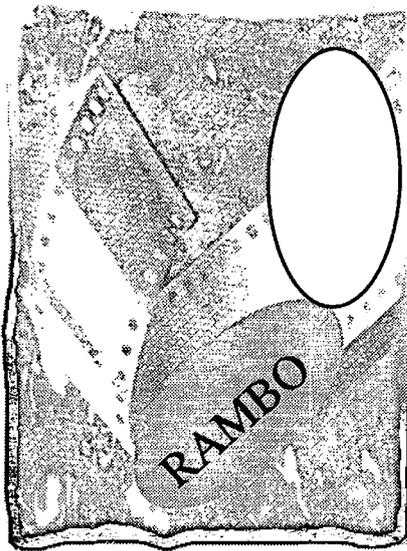
cula se encarga de brindar información acerca del hilo vital del guerrero, de la naturaleza del mismo y principalmente, de «CANTAR» SU GLORIA, SU VALOR, TODOS LOS ATRIBUTOS POR LOS CUALES ESTE HEROE PUEDE SER DIGNO DE ADMIRACION.

• En la relación del héroe con la guerrera Co-Bao, se nos muestra una relación de complicidad, camaradería y algo parecido al amor. Un afecto casto y puro signado por alianzas secretas de los guerreros que puestos en una situación límite arriesgan su vida por la del otro y sufren inenarrablemente cuando su compañero de lucha es destruido en su carne, en sus sueños y esperanzas por el odiado enemigo.

La mujer es oriental... pero una oriental con quien es posible hacer una alianza, alguien dócil, que comparte el sueño americano aunque nunca haya pisado el territorio de este lado del mar, alguien de quien se puede esperar fidelidad en la lucha, alguien a quien se puede proteger, dar órdenes y cuidar en aras de la justicia, la igualdad y LAS ALIANZAS.

• En su relación con el Prisionero herido, Rambo se presenta como DEFENSOR Y PROTECTOR DE LOS DERECHOS QUE POSEEN LOS NORTEAMERICANOS EN CUALQUIER LUGAR DEL MUNDO. Rambo no duda en ningún momento respecto a desobedecer las órdenes e iniciar él solo un rescate.

Durante el itinerario narrativo la acción heroica de Rambo se enmarca en tiempos y espacios específicos:



El manejo del tiempo en la película «Rambo, First Blood Part Two» está en relación directa con la historia, las capacidades que el héroe debe poseer para salir adelante en su misión y con una variación que el cine norteamericano actual introduce al hacer su propia, «comercial» y moderna versión del género épico:

Rambo tiene apenas 36 horas para llegar al campamento, tomar las fotos, y acudir al sitio de rescate. El hecho de que las acciones del héroe tengan que llevarse a cabo y exitosamente en un tiempo tan reducido y limitado hace que las dotes del héroe sean magnificadas, no sólo por la dificultad del reto sino por la participación del espectador en el tiempo instantáneo y emotivo que conforma la historia.

Si bien, dentro de las características de los relatos épicos tradicionales se encuentra el tiempo como una «macrodimensión», en esta película se evidencia que los héroes contemporáneos del celuloide se juegan el éxito de su misión no ya en decenas de años sino en décimas de segundo.

De este modo, las 36 horas no son solamente un dato en la narración, son la huella de una larga tradición que nació con el cine, específicamente con el intento de mostrar por montaje alterno el discurrir de dos situaciones simultáneas y que derivó en la construcción de un suspenso en el que normalmente había alguien en peligro y un salvador que tenía dificultades para llegar a tiempo y solucionar el problema en favor de la víctima.

Estas 36 horas son, en definitiva,

COMUNICACIÓN

el tiempo característico de la sociedad postindustrial, un tiempo concedido al héroe magnífico pero no independiente, un tiempo otorgado por otros que tienen poder sobre su vida y principalmente, un tiempo de la misión en la que prima una idea de «avance de lo humano» y de «logros heroicos», dividido en fracciones pequeñas que se llenan con la ansiedad que tienen tanto los personajes colaboradores como el público de que el héroe acierte en sus cálculos estratégico-instrumentales orientados hacia la obtención del éxito y la eficacia.

También hay tiempos de golpe y contragolpe: de acción donde el héroe y otros personajes realizan despliegues físicos; y de espera o agonia, en los que Rambo muestra su fuerza intelectual y moral, su capacidad de mantener su dignidad personal-nacional aún ante las crudas adversidades.

Los espacios en los cuales se enmarca la acción de Rambo son una cárcel norteamericana, de la que el héroe a pesar de sus habilidades, no intenta escapar; una base norteamericana en Tailandia desde la cual se coordina la misión y en donde Rambo se encontrará con un saboteador burócrata tal y como se presume sucedió en la guerra original, un campamento vietnamita que es lugar de alianza entre soviéticos y vietnamitas y sitio de reclusión, explotación y tortura para los soldados norteamericanos; y finalmente, los alrededores del campamento que incluyen bosques, cascadas, una aldea vecina y la guarida de contrabandistas.

Estos lugares corresponden a un universo regido por una lógica guerrera en donde los personajes tienen posibilidades de acción, pasajes a la vida o a la muerte y estatuto de vencedores o criminales según su adscripción a un bando específico y su fidelidad a una bandera.

Tanto en expresiones de los norteamericanos como de sus aliados en el film, Vietnam adquiere un sentido: ES EL INFIERNO y el mundo en el que existen las condiciones para perecer a cada instante.

Superando una situación en la

que cualquier hombre moriría, Rambo **desciende** a Vietnam. Vuelve al lugar infernal del que debe salir ileso, como de un rito de iniciación, para recobrar su libertad y obtener el perdón presidencial. Desde este punto de vista, el título del film es muy elocuente: «Primera Sangre», la historia del héroe norteamericano que descende a los infiernos para lavar una culpa nacional, para volver los acontecimientos al cauce justo que debieron haber seguido, para lograr una victoria que debió ocurrir pero que la negligencia de «alguien» impidió. El, en representación de todo un pueblo pasará la prueba, se someterá a los sacrificios necesarios y volverá victorioso.

El carácter mítico de su acción se resalta cuando en las batallas definitivas Rambo hace del medio natural su aliado, como cualquier nativo del país y lucha contra sus enemigos, en perfecta comunión con los tres elementos; tierra, agua y aire están de su lado y le confieren su fuerza natural, elemental.

El, que es en sí mismo un arma, intentará sin reatos de conciencia ni cuestionamientos morales o éticos, avasallar ese espacio vietnamita con la RAZON, ese espacio más insondable por la sorpresa, el peligro latente y el trauma histórico que representa para su Nación, que por su tamaño o extensión.

Por oposición al infierno Vietnamita, está AMERICA, el país que en palabras de Co-bao es en sí mismo, la posibilidad de conservarse con vida, de vivir tranquilamente». Sabemos por Rambo que éste, su país, le produce un gran dolor por la guerra velada que allí se libró contra los soldados que regresaban de Vietnam, pero también sabemos que por el honor, la gloria y la victoria de ese país que él se somete a toda clase de sacrificios: «Moriría por él».

El film muestra una dicotomía en cuyos polos se encuentran por un lado, **Vietnam**, el país infernal y mortífero y por el otro, **Estados Unidos de América**, país que a pesar de sus fallas merece ser amado y defendido hasta con la propia vida.

Un país absolutamente malo, re-

presentado de forma radical sin matices ni razonamientos que sopesen aspectos positivos y negativos y del otro lado, América como supraidea. La idea primordial de La Nación a la que se ama a pesar de los intermediarios (burócratas y «antipatriotas»), de la misma manera en que un hombre moderno puede venerar a Dios, aún reconociendo serias diferencias con sus representantes en este mundo. \

B. EL ESPECTACULO

«Es el cuerpo que trabaja y se exhibe, lo que constituye, en presencia de la mirada del espectador, la relación espectacular. El cuerpo en la inmediatez de su acción»⁹. «El espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en la distancia»¹⁰.

El elemento espectacular cobra en «Rambo. First Blood. Part Two» una importancia inusitada. Podría objetarse, en este punto, que la relación espectacular y el espectáculo mismo son inherentes a toda película. Sin embargo, en ningún otro de los filmes que conforman el corpus de análisis como en «Rambo», el espectáculo excede la categoría genérica para convertirse en exhibición fulgurante de la acción heroica y de lo corpóreo, para devenir elemento estructural, pilar de sentido dentro de la matriz explicativa del film.

Si el espectáculo es tan significativo en este film, se debe a que «Rambo...» trata de LO EXCEPCIONAL Y LO EXTRAORDINARIO, y estos elementos tienen lugar en un héroe:

ser cuyo valor supera todas las expectativas humanas, posee la agilidad y rapidez de un atleta y la fuerza de un luchador, que tiene una aproximación «integral» al conocimiento humano desde áreas como la medicina, la lingüística, el pilotaje y uso de armas letales, que en su estatuto de guerrero conoce a la perfección el valor de la vida y de la muerte, que pone en juego todas sus habilidades e ingenio en cada maniobra como si fuera la última

y, que presentaría una disposición total al sacrificio si fuera necesario para su país.

Rambo es un hombre de acción. Acción que surge engrandecida en el film gracias al número de adversarios, a la magnitud del problema en juego, a la precariedad del tiempo (36 horas) y en términos de la expresión fílmica, gracias a la exhibición casi coreográfica de los movimientos ágiles y precisos del héroe así como a la adoración que parece profesar la cámara por el mismo. A este respecto se ha pronunciado un crítico neoyorkino:

«Rambo no es un hombre que necesite el amor de otros. El se ama mucho. Y también se encuentra [en la película] esa incómoda presencia de la cámara que actúa como alguien obsesionado. Acaricia el cuerpo y la cara del señor Stallone con un abandono no visto en la pantalla desde que Josef von Sternberg hacía películas con la Dietrich. Para alguien que no comparta la adoración de la cámara, esta suerte de comportamiento adviene tan cómico que Rambo cae en una suerte de amaneramiento. Stallone no sólo protagoniza la película sino que escribió el guión con James Cameron. Todos los demás son superfluos. Inecesarios»¹¹.

Tal vez son justamente las causas de molestia para el crítico en cuestión las que nos permiten entender más profundamente el film: si el rostro enigmático de Rambo puebla un gran número de planos dentro de la película y si vemos extenderse su cuerpo en la pantalla en diversos ángulos, planos, movimientos y posiciones es porque con «Rambo...» se instaura una manera de presentar al héroe que constituye una versión moderna y masculina de la DIVA, ese modelo de mujer que con su cuerpo magnífico y su aureola mítica aglutinó miles de adoradores alrededor del mundo, concelebrantes que la guardaron en su memoria durante varias décadas, que la convirtieron en diosa y que como a tal la adoraron en los oscuros templos del celuloide.

No se trata simplemente de un actor fisiculturista, cuyo ego le impulsa a aparecer en el 80% de la totalidad de los planos en la película. Se trata del advenimiento del cuerpo masculino que ingresa al celuloide con el pretexto no ya de la posibilidad de la seducción (como ocurre con el personaje femenino) ni con el ánimo subversivo y sexual que caracterizó a las divas sino con el de la exhibición de la potencia orientada a un fin y a una causa meritoria, un centramiento en la fuerza y la belleza física masculinas como partes de un arsenal bélico. Es el arte de colocar lo corpóreo en el espacio esculpiendo el tamaño y la extensión de los músculos, las figuras, los perfiles y el rostro; un intento de corporeización de esa entidad abstracta que es un héroe, síntesis de una ética y una estética particular.

Rambo, convertido en objeto de placer estético exhibe su ser, rayano en la perfección, y siembra (o está hecho para sembrar) en el espectador la esperanza de lo ideal. Provoca una admiración que lejos de desaparecer ante la primera visión se acrecienta en la repetida sucesión de las imágenes, en el indolente ángulo de sus planos del cuerpo, en su aura de suprema independencia y de supresión de los sentimientos, en la conciencia permanente de que la cámara ESTA AHI y de su ser para la cámara, en su imagen repetida una y otra vez que cobra diversas formas en el mundo de deseos de los espectadores y que lo llevan a las vecindades del mito y la metafísica (donde habitan las divas).

De ahí deriva la admiración que provoca en el espectador, o que pretende provocar: es un hombre que se



distingue del resto de los mortales, es perfecto hasta en sus sufrimientos y «es mejor que nosotros». Por tanto, no crea un espacio en el cual el espectador se pueda sentir frente a un igual ni reconocerse en el ámbito de las propias posibilidades. Si Rambo es «mejor que nosotros», no es como nosotros.

Es posible hablar a propósito de este prototipo de héroe, de lo que Jauss llama «identificación admirativa», esa actitud estética que se origina ante la perfección de un modelo. De acuerdo con los planteamientos que dicho autor desarrolla en la «Experiencia estética y hermenéutica literaria», la admiración es una emoción que crea distancia. Yo admiro lo que está más allá de mis posibilidades y lo que está por encima de mí»¹².

De acuerdo con Jauss, el héroe admirado constituye el tema de la epopeya y, más tarde, como herencia de la Edad Media, suple una necesidad de satisfacción admirativa relacionada bien sea con la glorificación de hechos históricos que superan la realidad cotidiana o bien, con el interés de la hazaña desconocida que alude además al deseo de aventura y de un amor perfecto en un mundo imaginario, alejado de la realidad cotidiana. La emoción admirativa se insufla ante las desdichas y pruebas sufridas por el héroe perfecto, modelo inalcanzable que no parece hecho de la misma materia que los humanos.

Rambo coincide con este perfil del héroe épico en la medida en que además del elemento espectacular ya citado, la película cuenta con personajes que cumplen la función de recordar las características del héroe

y de enaltecerlas, como Trauffman; presenta escenas en las que los otros personajes no sólo piden de Rambo consejo, explicación y aprobación sino que ruegan para que él salga adelante de las pruebas a las que es sometido; posee diálogos puestos con el fin de que el protagonista exprese el dolor que le causa el desprecio que le inflingieron sus propios compatriotas, máxime cuando él merecía alabanzas por «haberlo dado todo por su país» y el deseo de que su nación lo ame como él la amó; y finalmente, crea las condiciones necesarias para que el espectador confronte los horrores que sufren los valientes soldados norteamericanos en Vietnam con la mediocridad e indiferencia del burócrata que no creyó en la guerra del Vietnam ni la consideró como algo en lo que involucraba sentimientos y orgullo propio. Su actitud heroica y su desdén hacia las condecoraciones, que según él merecen más los prisioneros de guerra, fortalecen aún más ese reclamo en el que deviene el film, reclamo de amor, admiración y reconocimiento.

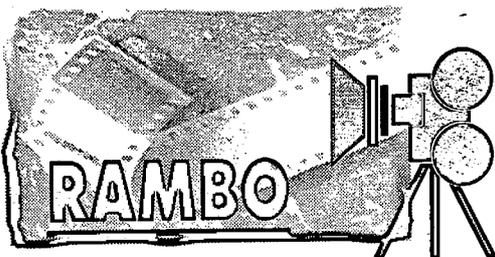
«Lo que convierte la admiración en emoción estética que dispone al reconocimiento y a la asunción de ejemplos, no es el mero asombrarse por lo extraordinario o lo perfecto, sino el acto distanciador en el que la conciencia echa de menos su asombro por el objeto. La identificación admirativa está por encima de la actuación reflexiva, a manera de máximas de la praxis social de la vida cotidiana, porque en la serie creciente de modelos personales [modelos que simbolizan y estimulan la formación y consolidación de identidades de grupo] puede condensarse la experiencia de la historia y transmitirla de generación en generación»¹³.

En relación con estos planteamientos vale la pena hacer explícita la duda o la necesidad de relativizar esa disposición que pueda tener o no el espectador frente a la asunción total o parcial de modelos que le propone el film. Sin embargo, es necesario recordar que el gran público de Rambo lo constituyen jóvenes

que no vivieron directamente la experiencia del conflicto nacional y resaltar que, por una parte, existe la intención ejemplarizante de construir en el film un héroe espectacular como Rambo que sólo puede definirse con superlativos, por oposición a un enemigo común, tonto y cruel que sólo sirve como pretexto para la realización de la gesta; y, por otra, que algunas posturas que califican a Rambo» como una bagatela ideológica, con conceptos de política poco plausibles, realistas y verosímiles, más que críticas ingenuas e inocentes delatan una falta de comprensión del fenómeno.

Ingenuas también, puesto que si un héroe como Rambo pretende suplir la necesidad de una memoria colectiva de glorificación de un hecho histórico como fue la guerra de Vietnam, si ha sido construido para producir una identificación admirativa y desencadenar por tanto, la alabanza y loa al veterano, si debe concentrar en sí mismo la espectacularización de una experiencia histórica crucial para su país, todo esto se encuentra en perfecta coherencia con la división tajante de la realidad en dos bandos opuestos, con la polarización de actores y valores en torno a un conflicto y con el hecho de dejar la verosimilitud del relato en manos del lenguaje trascendental de la emoción que confiere en el cine de acción más convicción al discurso que la que daría a un dato estadístico real.

Lo que aquí está en juego no es el valor documental del film, ni su perfecta concordancia con los hechos históricos sino la creación de un nuevo mundo simbólico donde lo que se da es una revancha ficticia, una victoria que no ocurre en el plano real sino en el del DESEO, el mismo mundo imaginario-simbólico en el que el espectador incursiona dando la espalda a las pesadas realidades de la vida cotidiana, un imaginario donde sufre y goza al lado de su héroe, que sí logra el triunfo esta vez, que acaba la guerra no como ésta realmente terminó sino con una resolución pensada en la clave triple (masculina-espectacular-autosuficiente) de UN-SUPERHOMBRE-QUE-



LUCHA-SOLO-POR-SU-PATRIA.

Otro elemento importante para tener en cuenta en relación con este héroe espectacular es la invitación que hace al espectador y la actitud que éste puede tomar frente a los valores y contenidos que el héroe le propone. Siguiendo a Jauss: «No se trata de, mediante un héroe incompleto y de calidad mediana, hacerle entender situaciones humanas e invitarle a tomar decisiones honestas [con respecto al problema en cuestión]»¹⁴. Y lo cierto, es que Rambo no hace concesiones en este sentido, parece decir «conmigo o contra mí»: pone en juego su integridad en experiencias límite y cada sufrimiento al que es sometido mueve al espectador a la indignación, cada victoria a la admiración, cada prueba a la solidaridad. Se desenvuelve además en una situación en la que él debe matar o morir. No hay otra posibilidad y él...siempre se verá obligado a actuar en defensa propia.

No debe olvidarse sin embargo, siguiendo a Jauss que «lo que constituye la satisfacción característica en el estado móvil de toda identificación estática no es el simple abandonarse a una emoción, ni tampoco la serena reflexión sobre ella, sino el movimiento de vaivén, el continuo diferenciarse de la experiencia ficticia y el probarse a sí mismo en el destino del otro»¹⁵

C. EL PATRIOTISMO

«Los sentimientos más fuertes que tiene un hombre son su religión, su amor por alguien y su amor por el país. Si ustedes no tienen hombres que voluntariamente morirían por su país, ustedes no tienen un país...Hubo un mal tiempo hace algunos años cuando la gente dejó de ondear la bandera y actuaban como si América fuera de segunda categoría. Ellos estaban avergonzados y ese fue un gran error. América puede tener problemas pero es el país más libre en el mundo. No tenemos que conservar a nuestra gente guardada en paredes con armas...»¹⁶



«Siempre había pensado que podía matar o morir por una causa suficientemente valiosa. Así fue como crecimos en el nativo sur como en muchos otros lugares del país y, por una buena razón: durante gran parte de historia, una armada exitosa que la más importante institución que la gente podía poseer. Un mal día en el campo de batalla significó la extinción para un gran número de civilizaciones antiguas. Sin embargo este país (Estados Unidos) nunca ha enfrentado extinciones en ninguna de sus guerras. Nuestras guerras pasadas han sido ejercicios de política exterior»¹⁷

La acción heroica de Rambo y su grandiosidad sólo adquieren un sentido completo y una finalidad, en relación con la Patria, la que define el origen de los individuos y que los involucra en relaciones afectivas.

Fue en nombre de la Patria que se libró una guerra en el pasado; los héroes (en la perspectiva del film) adquieren ese estatuto gracias al amor que profesan a su patria y a los sacrificios que por ella realicen; son la defensa de su honor y el ánimo de restituirle una victoria, sin duda merecida, las motivaciones que llevan al héroe a arriesgarse de nuevo; es de acuerdo con los intereses de la Patria que se dividen los personajes en representantes de naciones aliadas o enemigas y por lo tanto «buenos en sí mismos» o «malos en sí mismos»; y finalmente, es en relación con las causas patrióticas que se mide el valor de los combatientes y el derecho a la admiración de «todos».

El amor a la Patria es un eje que confiere sentido a todos los elementos narrativos y representativos del

film y además completa la siguiente tríada:

LO HEROICO (el super-ego) /
LO ESPECTACULAR / EL
PATRIOTISMO (la causa-noble)
-VS-

EL ANTIHEROE (enemigo) /
LO COMUN-COTIDIANO /
LA TRAICION o LAS CAUSAS
INNOBLES (traidor visto en su
pequeñez física y moral)

Aquello que el héroe construye mediante su desenvolvimiento y las relaciones que sostiene con otros personajes es mucho más que la intrincada trama de una película de acción, se trata principalmente, de un Universo de Representaciones del ETHOS de un pueblo, de elementos épicos pertenecientes a su tradición nacional y de lo esencial de su proyecto humanístico.

Allí se conforma un panorama valoral, hecho de presupuestos, decisiones, acciones y reacciones de los personajes que bien puede ser leído no ya en la clave moral (bien-mal) o con el ánimo de crítica al «espectáculo imperialista yanqui» sino como una referencia a la situación cosmogónica de este superhombre norteamericano que es Rambo y a los **mundos de sentido de los cuales se nutre**.

Adentrarse en estos mundos e identificar las normas específicas que allí adoptan asuntos como la actitud ante la muerte, el carácter del heroísmo, el sentido de sacrificio, la definición de lealtad y obligación, la trascendencia y los desbordamientos y frenos de los instintos... requiere la identificación previa de algunos elementos épicos y otros pertenecientes al proyecto humanístico representado en el film:

en el corazón de lo espectacular se manifiesta el elemento épico que se resumiría en la expresión «**más grande y mejor**» y según el cual lo norteamericano y el héroe norteamericano son, desde todo punto de vista, superiores a sus oponentes. Esta superioridad se presenta con visos de naturalidad en campos tan disímiles como

la belleza física y el manejo del cuerpo, la espiritualidad y fuerza moral, así como en el ingenio y la destreza con las armas más mortíferas.

Es así como evocar la figura de la diva —de la cual Rambo constituye una versión masculina con su fortaleza, agilidad y musculatura de fisiculturista—, hace evidente la pequeñez del enemigo oriental quien lejos de contar con la adoración de la cámara, resulta demasiado bajo de estatura, delgado, común y corriente (por oposición a lo espectacular) y muy deslucido. El vietnamita suda copiosamente, parece sucio, corre por la selva a la manera de un sabueso llenando de lodo su uniforme claro y los zapatos que no parecen tan apropiados para el lugar y la faena como los de Rambo, cuya vestimenta oscura camufla el barro de tal manera que este deja de parecer desagradable para convertirse en un adorno épico del héroe que va en retirada. El enemigo amarillo tiene además una gestualidad extraña que por contraste con la de los occidentales y gracias al manejo de cámara que no busca embellecerlo, resulta siendo alguien «físicamente incomprendible».

Esto no sucede con los enemigos soviéticos que tienen una fisonomía similar a la de los norteamericanos e incluso un «grandulón» bien podría ser, por su poderío físico, el Rambo soviético. En este caso, el principio de «más grande y mejor» se manifiesta a nivel espiritual y moral: el jefe soviético recibe gracias al comentario del prisionero cuando lo ve llegar al campamento vietnamita, la calificación de asesino despiadado: «El ahora está muerto» (refiriéndose a Rambo que fue puesto en el estercolero en espera de las órdenes del soviético). Se presume más civilizado que el capitán Vinh y fingiendo indignación ordena sacar a Rambo del lugar infecto y bañarlo, lo cual es sólo una preparación para la tortura que administrará al héroe con sadismo e ironía. Durante la operación este hombre observa con la curiosidad de un científico las reacciones y gestos de valor de Rambo. Se apro-



vecha de su poder momentáneo para reducir al héroe a los grilletes y atentar contra su integridad.

Los orientales por su parte, nos presentan otra faceta relacionada con infracciones a una supuesta moralidad y espiritualidad impartida por el héroe con su ejemplo: Rambo, posee un rostro limpio y digno, pospone en el cumplimiento de su misión sus necesidades físicas como el hambre y la sed, presenta moderación sexual e impone mediante estas conductas una política de templanza relacionada con el poder, estableciendo un isomorfismo entre la dominación de sí mismo y la dominación sobre los otros. El es en sí mismo una incitación a la virtud mientras que sus oponentes vietnamitas propugnan por el relajamiento.

Dentro del criterio de «más grande y mejor» también hay que mencionar la capacidad del héroe para solucionar los problemas de una forma asertiva y rápida, así como, su pericia en el manejo de tecnología más potente y sofisticada que la de los enemigos. Rambo no duda en el momento de neutralizar al oponente y en esto reside una de sus máximas habilidades: ningún cuestionamiento moral nubla su vista, no pierde el control ante la inminencia de la muerte del otro (que él ocasionará) no equivoca un blanco ni desperdicia los segundos que tiene a su favor. Si Trauffman asegura que Rambo es una máquina de guerra lo hace con base en la efectividad a toda prueba y la eficiencia que muestra el héroe en cualquier situación.

Otro elemento épico esencial en el film es aquel **sueño fundador de igualdad y libertad** que se encuentra a la base de esa indignación que

sienten los «norteamericanos buenos» del film al sospechar que pueda haber prisioneros de guerra en Vietnam, es decir, compatriotas que sufren la privación de sus derechos esenciales, el confinamiento a una barraca en la que reciben un tratamiento infrahumano, la reducción a la esclavitud, al estatuto de víctimas de un enemigo sanguinario y su permanencia involuntaria en el Infierno.

El sueño insuflado por el afán de libertad, toma una forma singular en el marco del bien común y evalúa de una forma negativa la ambición de dinero: cuando Rambo, a su llegada, advierte que el campamento vietnamita está poblado por compatriotas suyos hace caso omiso de las órdenes que recibió acerca de mantenerse al margen y evitar un encuentro armado con los vietnamitas y decide embarcarse heroicamente en una situación riesgosa; al servicio de los demás. Trauffman habla de su valoración de la ambición en la discusión que sostiene con Murdock, a quien poco le importan los prisioneros y trata de sepultarlos en el olvido:

Trauffman: *¿Qué está haciendo?, ¿se da cuenta de lo que hizo? (Se refiere al rescate que abortó cuando Rambo y el fugitivo esperaban el helicóptero rodeados de soldados vietnamitas)*

Murdock: *No se haga el inocente. Usted tenía sospechas y si es así, es un cómplice.*

Trauffman: *No cuenten conmigo desalmados. Era una mentira, no? Como la maldita guerra fue una mentira?*

Murdock: *¿De qué habla?*

Trauffman: *Se suponía que ese campo estaba vacío. Rambo, un veterano, entra, no encuentra prisioneros de guerra. El Congreso lo cree y caso cerrado. Y si lo agarran nadie sabe que vive, excepto ustedes y sus computadoras, las cuales reprogramarían...*

Murdock: *¿Con quién diablos cree que habla?*

Trauffman: *¿Con un maldito burócrata que trata de salvar su pellejo?*

Murdock: *No solamente el mío, el de toda la nación. Además fue culpa de su héroe. Si el guerrero hubiera obedecido las órdenes, que eran to-*

mar fotos, ya estaríamos limpios de esto.

Trauffman: Y si esas fotos mostraran algo. ¿Ustedes las perderían, no?

Murdock: Trauffman, Usted no entiendo de lo que se trata...

Trauffman: Como siempre, se trata de dinero. En el 72 debimos indemnizarlos por 4 billones y medio pero renegamos. Ellos se quedaron con los prisioneros, y volvemos a hacer lo mismo.

Murdock: ¿Y qué diablos haría usted? Pagar dinero de chantaje para rescatar nuestros hombres y ayudarlos a ellos?. ¿Y si un prisionero de guerra aparece en un noticiero?. ¿Quiere comenzar la guerra de nuevo? Cree que alguien en el Congreso autorizaría sacar billones por un par de fantasmas olvidados?

Trauffman: Hombres, hombres que defendieron su país.

Murdock: Basta, Trauffman olvidará que sostuvimos esta conversación...

Trauffman: ¡Bastardo!

Sin embargo, este ideal de libertad, lejos de basarse en un concepto de la dignidad humana en general se funda en una tradición humanitaria sólo aplicada a los del propio bando, el norteamericano. Es así como en el film los prisioneros norteamericanos invitan a la conmiseración. El que resulta más familiar para el público, ha sido torturado, da señas de no saber en qué año se encuentra, explica la estrategia usada por los orientales para utilizarlos como recolectores itinerantes y simular que los campamentos están vacíos y corre haciendo un esfuerzo límite en compañía de Rambo. En el momento de la huida definitiva, otro prisionero que está a punto de subir al helicóptero salvador es herido por un soldado enemigo de forma intempestiva y traicionera. Las emociones que provocan estas ilustraciones del sufrimiento de norteamericanos están ordenadas en la perspectiva de un discurso dramático que contrasta visiblemente con el sentido práctico que poseen las muertes de los soldados vietnamitas, muertes entendidas por

el espectador como necesarias y que actúan en el relato filmico como pruebas de la efectividad del héroe en combate.

La contradicción que entraña el ocasionar la muerte a otros en defensa de ideales libertarios y de igualdad es certeramente comentada por Fernando Cronfly: «Este tipo de cultura de los procedimientos y los métodos violentos como procedimientos y los métodos violentos como legítimos y triunfantes podría ser típico de una sociedad cuando ella ha asumido «para sí» el valor moderno de la igualdad en la perspectiva individual... En su proceso de modernización, parte del cual consiste precisamente en la interiorización colectiva del valor de la igualdad y de la libertad, como parte del proceso de individuación, las sociedades suelen convertirse en campo de conflicto, donde no brillan sólo las armas, procedimientos y métodos sino los valores que los hacen legítimos»¹⁸.

Que el sueño de igualdad y libertad subsista implica salvarlo de las fuerzas de agresión que surgen para atacarlo y desintegrarlo. Para ello se lleva a cabo una misión que está a cargo, tanto de los hombres ordinarios como del superhéroe y supone la movilización de una oficina en Washington, la selección del hombre valiente, la preparación minuciosa de un itinerario y una voluntad colectiva para que el objetivo sea cumplido. Esta movilización requiere de una actitud agresiva por cuanto implica la infiltración secreta de un norteamericano en otro país (actitud que sería impensable en el caso de cualquier otro gobierno que pretendiera rescatar mediante un comando armado a compatriotas caídos en desgracia en otra coordenada del globo terráqueo) y a la que subyace otro elemento épico importante: el **nacionalismo acendrado** entendido como una fuerza dominante pues lo que está en cuestión es una libertad percibida como juego de poder entre representantes de bloques históricos, de naciones determinadas.

Una vez señalados los elementos épicos que guardan relación con el patriotismo y que aparecen con más relevancia en «First Blood. Part Two» vale la pena hacer un bosquejo del hombre primordial que habita dicho film:

se trata de un **hombre dominador** que posee una visión domesticadora del mundo; visión que se trasluce en el deseo de ejercer poderío sobre sí mismo (como ya se mencionó anteriormente) y sobre los demás, mediante el predominio de la razón. A este respecto puede recordarse la célebre frase del héroe: «la mente es la mejor arma» y la conversación que sostienen él y Co-Bao acerca del azar, en la cual Rambo contrapone a la concepción mágica de la mujer, la razón práctica de la técnica y la sensación de dominio racional y positivo de los acontecimientos:

se trata de un **hombre dominador** que posee una visión domesticadora del mundo; visión que se trasluce en el deseo de ejercer poderío sobre sí mismo (como ya se mencionó anteriormente) y sobre los demás, mediante el predominio de la razón. A este respecto puede recordarse la célebre frase del héroe: «la mente es la mejor arma» y la conversación que sostienen él y Co-Bao acerca del azar, en la cual Rambo contrapone a la concepción mágica de la mujer, la razón práctica de la técnica y la sensación de dominio racional y positivo de los acontecimientos:

Rambo: ¿Qué es esto? (toma una piedra de jade que pende del cuello de la mujer)

Co-bao: Me trae buena suerte. ¿Qué te trae buena suerte?

Rambo: Esto, creo (le muestra su cuchillo enorme, reluciente y con doble sierra...la herramienta en todo su potencial mortífero).

El ímpetu dominador se plasma también en la creencia que tienen el héroe y quienes le respaldan, en que la victoria debe estar de su lado y en la naturalidad de este hecho.

«Rambo. First Blood. Part Two» señala la cuenta decisiva. Esta vez la victoria está en manos del super-



hombre que se levanta por todos los hombres que injustamente perdieron la guerra.

Otro rasgo relevante en este hombre primordial es su **carácter señorial** el cual, —según Alfred Weber quien en su obra «Historia de la Cultura» se refiere, entre otras cosas, a tipologías culturales de hombre que con el correr de los siglos han constituido y entretelado el universo simbólico del ser occidental que aquí retomamos—, se caracteriza por una conquista del espacio tanto con medios espirituales como guerreros y económicos; una utilización de la técnica conquistadora del mundo al servicio de sus instintos expansivos (infraestructura bélica y red de espionaje) y la gran valoración de una actitud civilizadora de unificación e integrismo de acuerdo con la cual asimila a sí mismo al extranjero y no muestra respeto por la dignidad de sus diferencias y particularidades, como tampoco un interés por entender «lo extraño» en su dinámica y coherencia interna propias (degradación y empequeñecimiento físico y moral de los oponentes soviéticos y vietnamitas, cuyo punto de vista se ausenta de este relato fílmico y carece de todo valor, como se verá más adelante)¹⁹. De ahí que el divismo de Rambo no invite siquiera a una comparación con los oponentes, sino a una admiración en la que sólo puede medirse consigo mismo, superarse él mismo en su autocontrol y en su desenvolvimiento físico. Este sentimiento de «ser vértice del cosmos» se refleja claramente en un comentario de un ensayista norteamericano que refiriéndose a la guerra del Golfo Pérsico trae a cuento alguna información sobre la manera en que perciben a nivel nacional su derrota en Vietnam: «Vietnam pende del subconsciente colectivo como un mal sueño... La memoria de Vietnam es global y sigue siendo LA GRAN DESVENTURA AMERICANA DE LA ERA MODERNA» (Newsweek, diciembre 10 de 1990).

Con esta mentalidad, —y de acuerdo con Alfred Weber—, el hombre señorial ha hecho guerras caballerescas y luego humanizadas, ha pro-

vocado la incesante pugna de cuerpos históricos, se ha erigido como activista de la historia y²⁰, podríamos añadir, que ha respondido con intolerancia ante la ocupación de sus espacios y el «arrebato» de preseas que considera propias.

Para finalizar la caracterización que permite el film acerca del hombre primordial norteamericano, retomamos su carácter aventurero, el cual también según Weber, se desenvuelve actualmente en medio de una paradoja pues, por una parte, se encuentra el mundo civilizado con su oferta de una vida excesivamente cómoda y apacible, y de otro lado, existe un impulso vital que se resiste a una vida como esa y pugna por trascender los límites de la vida doméstica. Es por esta razón que Rambo cruza miradas con su amigo Trauffman en el momento en que Murdock, comandante de la misión pero burócrata al fin de cuentas, se queja del calor excesivo de Tailandia mientras se enjuaga el sudor. Por el mismo motivo Rambo encuentra su sitio en cualquier lugar del planeta pues «para él es hogar lo que llamamos infierno», se entrega a los riesgos de la aventura acariciando el supremo valor de la dedicación heroica y guerrera de la vida y camina al finalizar el film, hacia las lejanías a la manera de un trotamundos y peregrino perpetuo. Es el mismo impulso vital, tal vez, que arde secretamente en los espectadores de las películas de acción como «Rambo» en las que todo es movimiento, agilidad, sorpresa y rápida toma de decisiones de las cua-

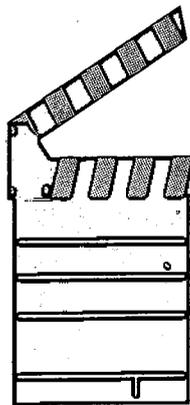
les depende la vida propia y ajena.

El eje de sentido que preside El Patriotismo y que está compuesto por elementos épicos como el «Más grande y mejor», el sueño de igualdad y libertad, el nacionalismo acendrado y por las anteriores caracterizaciones del espíritu esencial y primordial del hombre norteamericano dibujado en el film (hombre dominador, señorial y aventurero) se puede complementar con lo que se ha denominado la lógica del enemigo: este hecho aparentemente natural de los «buenos» y los «malos», de los héroes y los «enemigos» arroja luces sobre elementos sueltos del ethos norteamericano (identificables en la representación que plantea el presente film).

En su escrito sobre la idealización de la vida personal y colectiva, Estanislao Zuleta arroja pistas que nos permiten entender esa lógica del enemigo que surca la totalidad del film: dentro de una forma de pensar que divide a las personas en aliados y enemigos y que busca enaltecer a los primeros y descalificar a los segundos, «el enemigo no tiene argumentos ni causas nobles que defender, sus actos son síntomas de una naturaleza dañada o bien máscaras de malignos propósitos»²¹.

La ya citada pequeñez moral de los soviéticos y vietnamitas puede redondearse así: el principio de conducta que se erige como valor supremo en la película es el heroísmo patriótico y en concordancia con él se emite, al interior del texto fílmico, una calificación negativa o positiva de los protagonistas y grupos que están sobre la palestra.

Claramente se observa cómo la actuación del héroe y los aliados se llena de sentido en relación con su amor a la Patria y el respeto o irrespeto que ella sufre por parte de los otros. Murdock y sus subalternos, que como sabemos son calificados en el film como «mercenarios», actúan movidos por el interés del dinero y los deseos de humillar al héroe. Los soviéticos se autodefinen en la película como iguales a los norteamericanos pero con signos diferentes... ¿y los vietnamitas?



Dentro del principio regulador del heroísmo patriótico norteamericano las acciones de cada personaje requieren una determinada relación consigo mismo a partir de la cual se define su posición con respecto a la norma que sigue y se fija un determinado modo de ser. Por esta razón actúa sobre sí mismo, se controla, se prueba, se perfecciona: un ejemplo de esto se encuentra en una escena en la cual el jefe soviético pretende forzar a Rambo a comunicarse con su país para enviar un mensaje desafiante. A pesar de las amenazas de daño físico, el héroe se niega y el soviético se ve obligado a traer al herido. Ordena que le extraigan un ojo al pobre hombre que es casi un despojo y el arma es justamente el cuchillo de Rambo que han puesto al fuego con antelación. Yushin finge escoger con lentitud cuál de los dos ojos arrancará mientras observamos el rostro aterrado del prisionero quien en lugar de suplicar clemencia o acudir a los sentimientos humanitarios de sus victimarios pide con desesperación a Rambo que no cumpla las órdenes del verdugo. Esta solicitud hecha a miles de kilómetros del territorio patrio y hecha con desconocimiento absoluto de las circunstancias, muestra que la altivez ante el enemigo y el amor a su país son mucho más fuertes que el miedo al dolor extremo e incluso, a la muerte. Al igual que este norteamericano común, Rambo sufre desnudo el empuje de las sanguijuelas y el hedor del estercolero, las descargas eléctricas, los cortes en la cara hechos con un cuchillo caliente y las amenazas de perder un ojo. Se espera que los norteamericanos buenos «muestren valor y disposición al sacrificio. «...Y si ganar significa morir, morir. Sin ningún temor...ningún remordimiento»

Si atendemos a la obediencia o resistencia que los diversos personajes presentan con relación al precepto encontramos que los mercenarios trasgreden un código de honor, los soviéticos irrespetan el ideal de Patria, ponen a prueba el valor de los combatientes norteamericanos y pretenden confundir al héroe demostrán-

dole que su causa no vale la pena. Pero para los vietnamitas está reservada la zona del irrespeto a la civilización: ellos violan las normas elementales de higiene y convierten esto en una agresión al introducir al héroe en el pozo de estiércol de los cerdos, al provocar que el magnífico cuerpo de Rambo sea pasto de las sanguijuelas y al escupir con desprecio dentro del pozo. Ellos atentan contra el sagrado derecho a la libertad al confinar a los norteamericanos en barracas y convertirlos en esclavos, ellos reducen (en palabras del soviético) al ser humano a un pedazo de carne.

Desde un código de acciones inscrito en la modernidad, desde una mentalidad plenamente racionalista e instrumental, los vietnamitas son incivilizados y bárbaros y por tanto, sólo pueden ser nulidades, extrañas e incomprensibles (al igual que su cuerpo y gestualidad).

En este orden de ideas y siguiendo a Zuleta, el discurso del otro carece de sentido y es una mentira o producto de la ceguera, mientras que el discurso propio «es una simple constatación de los hechos y una deducción lógica de sus consecuencias»²².

Es así como los enemigos comunistas son caracterizados como seres crueles y bajos con los cuales la comunicación o el diálogo resulta impensable, el único vínculo que puede haber es bélico...; ésta es justamente la queja que elevaron los diplomáticos soviéticos en contra de las películas de Stallone a las que calificaron como obras que instauraban en la pantalla un nuevo tipo de héroe que era un asesino con convicciones ideológicas que formaban parte de una virulenta campaña antisoviética.

Son muchas las escenas que actúan como ilustración del principio que reza «el otro es malo» y me vi obligado por las circunstancias». Entre ellas se destaca aquella en la cual, después de una tortura mostrada sin economía de tiempo ni detalles y luego de haberse liberado, Rambo empuja al grandulón ruso hacia el muro en el que éste le aplicaba los choques eléctricos pero, lo hace de una forma muy rápida, casi imperceptible; esta acción termina perdiendo-

se entre las muchas otras que anteceden a la huida del campamento.

En este discurso se separa un interior bueno de un exterior amenazador, lo cual se aplica también a los disidentes que no comulgan con la causa absoluta: Rambo debe luchar contra los vietnamitas y los soviéticos pero también debe lidiar el sabotaje del cual es objeto su misión por parte de Murdock. Vemos como todo el discurso de quienes se oponían a la guerra de Vietnam, con sus razones y argumentos aparece reducido al papel del desagradable Murdock: el burócrata que no se muestra solidario con la causa absoluta y por tanto



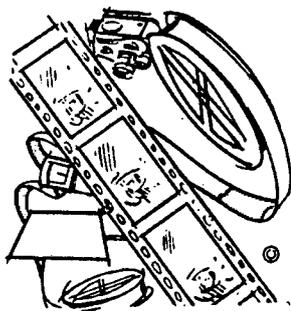
es depositario de la duda, autor de la mentira, ejecutor de la traición-agresión contra el héroe y, como todo el público espera, merecedor del castigo ejemplar propinado por el héroe, sanción que ni siquiera es la muerte sino una simple amenaza, suficiente para un hombre cobarde y «de papel».

Representación que parece obedecer a aquello que Cruz Kronfly define como: «... ese deseo totalitario de lo homogéneo, utopía despótica, este sueño de totalidad sin fisuras y sin malditos disidentes, ese delirio de la reunión feliz [que] conatituye uno de los motivos más profundos de la criminalidad oficial y la violencia oficial...»²³.

Esta idealización del fin que es la victoria, es coherente con la utilización de los medios, cualesquiera que estos sean, en procura de la conquista²⁴. De ello se deriva el hecho de que en Rambo la violencia ejercida por el

héroe no es culposa, por el contrario, se consagra como triunfante y legítima, como signo de altivez y forma de regular las relaciones sociales con el parámetro de la justicia.

Naturalmente, esto se refiere exclusivamente a los procedimientos violentos que el héroe lleva a cabo porque cuando se trata de violencia realizada por el enemigo ésta se muestra como cruda agresión. No se advierte que el hecho violento, cruel y doloroso habita en los dos bandos, se olvida aquello sobre lo que Elias Canetti llamaba la atención: estar 'al acecho', 'atrapar' a alguien mediante el asalto, 'aplantar al enemigo' son



siempre modos de ver al otro como carne. Es inevitable: el hombre, a pesar de los siglos de civilización occidental, ha invertido muy buena parte de sus esfuerzos en refinar su mano asesina, sus colmillos, sus ojos de carnicero, puesto que de todas maneras continúa considerando a los demás como su carne»²⁵

En lugar de caracterizarse como asesino efectivo, Rambo posee la verdad, pretende instaurarse como voz pública unánime en favor del heroísmo y contra toda lógica disidente, preside la historia de lo que permanece a pesar de todo y la conversión de muerte en vida; y finalmente, significa el ingreso a la trascendencia signado por el valor sin límites.

Rambo, en la lógica del texto fílmico «First Blood. Part Two», más que un guerrero invasor es una VERDADERA SEGURIDAD COLECTIVA CONTRA FUERZAS DE AGRESION.

INTENSIDADES SIMBOLICO-IMAGINARIAS EN EL «TALLER»

La selección de los participantes en el taller -13 personas-, se hizo de acuerdo con las variables demográficas que, de acuerdo con nuestra encuesta, manifestaron en mayor proporción sus preferencias por la película.

El estudio de la transcripción de las intervenciones de los participantes relacionadas con: el tema general de la película; el resumen de la historia narrada; -las apreciaciones sobre los personajes centrales y secundarios; las identificaciones o distancias que pudieran suscitar; las razones de gusto o rechazo; las escenas más impactantes; las relaciones con la realidad colombiana; y los aspectos técnicos de la producción..., consistió en dos operaciones básicas:

- i) identificar aquellas intensidades emocionales que expresaban complejos simbólico-imaginarios del grupo de participantes, y
- ii) tipificar los núcleos paradójicos que pudieran aparecer en ellas.

Para este efecto, nuestro análisis se inspiró en la noción jungiana de los complejos: agrupaciones de elementos alrededor de contenidos afectivamente cargados (este tono afectivo o tonalidad emocional la llama Jung su «valor energético»), cuyo elemento nuclear lo forman vivencias que poseen un «poder constelante» de otras asociaciones emocionales que quedan dinámicamente condicionadas por aquel.

De acuerdo con esto, la atención se dirigió a descubrir en el discurso verbal y no verbal de los participantes en los talleres, aquellos indicadores que pusieran de presente, ansias, anhelos, afines, necesidades y convicciones, que podían considerarse -por su énfasis y recurrencia-, esenciales en sus identidades culturales y representaciones de mundo.

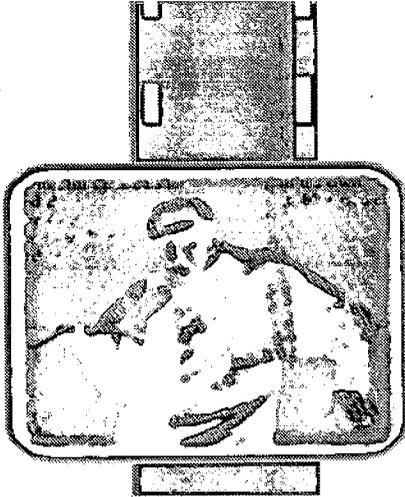
A su vez, siguiendo nuestras previsiones teóricas sobre el caso colombiano, observábamos las tensiones conflictivas y antinómicas exis-

tentes en sus matrices de apreciación, es decir, aquellos núcleos paradójicos que remiten a campos de nuestra cultura en los que es muy difícil organizar los comportamientos de acuerdo con marcos lineales y constantes de «razón y voluntad», debido al predominio de emociones que juntan y contraponen esquemas culturales híbridos y contradictorios. Cada reacción del grupo de talleristas a los puntos previstos en el modelo de análisis de la película, ofrecía un campo privilegiado para esta observación.

En síntesis, el reconocimiento de las intensidades emocionales era un primer momento puntual -en cierta forma estético-, pero indispensable para acceder, en un segundo momento, a una abstracción más sintética y dinámica representada en la clasificación de los núcleos paradójicos.

Lo más notorio en este Taller consistió en que las tonalidades emocionales del grupo se concentraron en una reacción de crítica y rechazo a varios aspectos de la película, así:

- i) Se le calificó de pésimo por su carácter «sólo comercial», poco comparable con producciones como las de Oliver Stone y Brian de Palma.
- ii) Se criticó su intención de querer lavar la imagen de Estados Unidos con relación a la derrota de Vietnam, queriendo «jugar con la imaginación de uno como si uno fuera un bobito de verdad», de querer meternos los dedos a la boca», creyendo que para los países consumidores como nosotros los que nos digan es cierto».
- iii) También se cuestionó su tono «fantasioso», el «exceso de fantasía», porque 'uno ya como que no cae».
- iv) En ese mismo sentido se rechazó el personaje de Rambo por su físico musculoso, por la mitificación que le hacen, por su invulnerabilidad, su indestructibilidad, su endiosamiento, su prepotencia, su dureza, su necesidad de mostrarse siempre superior, el que parezca como protector y se crea el más valiente, el más fuerte. Y se extendió la mofa a todos los personajes de Stallone, siempre el «prototipo de hombre rudo, el que



todas las puede, el duro, pues, del paseo...»

v) También se consideró que la tecnología presentada en la narración era muy pobre.

Visión crítica de lo colombiano:

Fue constante que el grupo de participantes al taller hicieran comentarios sobre nuestro país en términos duros. Se dijo:

i) Que somos un país consumidor sin criterio, «...todo lo que venga de U.S.A. se consume, sea bueno o malo... aquí la gente simplemente entra a ver una película de estas porque se distrae, por distraerse un rato».

ii) Que no tenemos sentimientos de patriotismo.

iii) Que somos insensibles a los hechos violentos que nos afectan, conmoviéndonos sólo cuando nos espectacularizan las noticias, cuando «ponen una música detrás» y hacen ciertas tomas especiales. De lo contrario a uno no alcanza a afectarle el dolor que está sufriendo esa gente en un momento dado». Si a uno el formato de la noticia no «lo mete dentro de la historia» (como en el cine) «uno nunca va a sentir nada por esas personas». En cambio en el cine se preocupan porque «uno vaya sintiendo las cosas, entonces claro, como uno las está viviendo o las está sintiendo, pues entonces impactan más, se sienten más».

iv) Que carecemos de sentido crítico, «la gente no es crítica, la gente deja ver lo que el sistema impone, lo que está diciendo el noticiero...», por ejemplo, cuando manipulan las noticias sobre los enfrentamientos entre ejército y guerrilla.

v) Que no tenemos valentía, que le tenemos mucho miedo a la muerte, «...y se da uno cuenta de que sale a la calle décima y sale un gamín con una navajita y uno le entrega lo que sea...»

vi) Que tampoco tenemos entereza, fuerza, porque «la mayoría de nosotros decimos tanta cosa pero nos dicen cualquier cosa (amenazas) y cambiamos ahí mismo todo y listo, nos entregamos».

vii) Que preferimos las películas de acción entendida como muerte, «entre más muertos haya, más chévere es la película... Si hay quinientos muertos y si hay uno en otra, entonces es mejor la de los muertos».

Análisis de núcleos paradójicos

Por la peculiaridad de nuestros mestizajes e hibridaciones, gran parte de nuestro significado de vida transcurre y ha transcurrido, lejos de las realidades funcionales, en la vivencia de lo remoto y ausente, en la experiencia de una evocación insondable que no es sólo pasividad, apatía, fatalidad, conformismo, ni tampoco desorden, caos, atraco e irresponsabilidad sino, paradójicamente, ejercicio de una libertad antropológica plasmada en resemantizaciones interminables y móviles, de las que se extrae el sentido para sobrevivir en medio de las precariedades, gracias a la vigencia de realidades simbólicas imposibles de subestimar, más intensas y verosímiles que cualquier índice de productividad o legitimidad institucional, las cuales actualizan la herencia ancestral que nos porta en su seno.

Por múltiples razones que nunca terminaremos de identificar, la pluralidad, intensidad y pugnacidad de nuestras visiones de mundo, han generado sistemas de vida organizados en torno a núcleos paradójicos que quebraron por completo las previsiones del proyecto modernizador, poniendo en cuestión desde su origen, los poderes y relatos «legítimos». Son estas paradójicas dinámicas culturales las que permiten comprender —gracias a su polivalencia discursiva—, la sorprendente vitalidad que manifiesta nuestra sociedad

en medio de tantos desequilibrios y convulsiones.

a) Idealismo/Realismo

Encontramos en el taller un fuerte sentimiento de contraste entre anhelos de orden metasocial y consideraciones realistas, pero que, a su turno, carecen de referencias precisas acerca de elementos tales como búsqueda de la eficiencia, del logro y del éxito instrumental.

Ya vimos las numerosas críticas que se le hicieron al personaje de Rambo por las exageraciones fantásticas que lo caracterizan. Si indagamos ahora por los rasgos que el grupo hubiera querido encontrarle, la recurrencia otra vez va a ese mundo de lo humano», teñido de fuerte contenido sentimental y moral.

Por ejemplo, alguien que quería encontrar ese perfil del personaje analiza que, «el hombre es tan humano que tiene todas las facetas, tiene facetas de sentimientos buenos, de sentimientos malos, de actitudes buenas hacia uno... o sea, la recepción de lo que él está viviendo, como también cosas malas. Por eso es completamente humano. Otro participante en el taller queda impresionado por el dolor que es capaz de sentir Rambo cuando matan a la guía, «... de pronto el hecho de cogerla y sentir que estaba sintiendo ese dolor de que se hubiera muerto, de pronto me impactó ese cambio de personalidad con respecto a lo que él aparenta».

Cuando otros manifiestan su insatisfacción con el personaje opinan que, «tal vez si lo hicieran más humano y si en la película lo mostraran desde otro punto de vista de analizar, no solamente su cuerpo sino también sus sentimientos, yo creo que la gente lo aceptaría mucho más...» Esta opinión expresada por un hombre fue corroborada por las participantes que afirmaron preferir en un hombre, primero los sentimientos antes que su fuerza y corpulencia físicas; parece obvio, nadie en el taller reconoció explícitamente sentir atracción por la figura sensual de Rambo.

También se dijo que para uno identificarse más con un persona-

je se necesita que sea «más humano, más real», que sea capaz de decir palabras cariñosas, de conmoverse, de pensar en los demás no sólo como instrumentos para utilizar, capaz de rechazar la falsedad, de demostrar solidaridad.

En síntesis, se rechaza la ficción heroica de Rambo y, como contraposición, se aspira a que el personaje llene las calidades sentimentales mencionadas atrás, para que así sea «humano», actitud que no cabe dentro de lo que sería la típica «acción orientada a fines mediante cálculos estratégico-instrumentales». **Lo que se expresa. Por el contrario, es una intensidad afectiva en búsqueda de vivencias emocionales moralmente «buenas» (acción orientada con arreglo a valores).**

Complementando esos anhelos, no se ocultó entre los participantes el deseo que les nacía de poseer valentía, de no amedrentarse ante la muerte, de no caer nunca, o de levantarse si se cae y triunfar sobre los peligros, de soportar los martirios sin flaquear, de poseer la fuerza corporal e intelectual para mantener una posición, así sea muriendo.

De modo que el rechazo al superhéroe inverosímil no conduce, necesariamente, a desplegar un imaginario realista del hombre común y corriente que flaquea, que es frágil, que es temeroso, incluso cobarde, que busca primero que todo su seguridad y tranquilidad; al contrario, se conserva la identificación con características del orden de lo admirable, de la hazaña. Vemos, pues, que no se opta por un realismo crítico, racionalista, calculador, sino que se conserva una ansia moral trascendental y ejemplar.

b) Crítica social/

Ausencia de identidad social

Otra paradoja recurrente es la de lanzar juicios duros sobre ciertos comportamientos sociales colombianos, sin que el discurso incluya manifestaciones expresas sobre la necesidad de vivir como propios los conflictos inherentes a nuestra sociedad. Se habla en abstracto de «la gente», o se dice «uno nunca va a

sentir nada...» (de nuevo el privilegio del sentimiento), pero ninguna manifestación acerca de la necesidad de actuar, de intervenir, de tomar iniciativas. Para comentar este aspecto es útil el concepto de identidad social expuesto por A. Touraine²⁶. De acuerdo con su pensamiento, «la búsqueda de la identidad no es un comportamiento reflexivo, el descubrimiento de las coordenadas sociales, de los status y de los papeles asumidos, sino el nacimiento de un movimiento social»²⁷.

Según este autor, «la formación de la identidad social sólo es posible si el orden social no se presenta ya al actor como un sistema impersonal, sino como obra de los hombres, como la proyección de las relaciones sociales, por las que una sociedad da forma al dominio que la historicidad ejerce sobre las prácticas sociales»²⁸.

En este sentido existe para Touraine un nexo esencial entre la identidad y el conflicto; es a través del conflicto que nace la identidad, porque ella sólo puede surgir «de la participación en los conflictos que se forman acerca del control de las orientaciones generales de una sociedad»²⁹ y, porque es la participación en las luchas sociales la que crea una conciencia de identidad social.³⁰

En el caso del taller que estamos analizando es claro que un discurso enjuiciador de la instancia social no entraña una conciencia social, sin que de esto podamos concluir que se trata de personas sin contenido vital, sin praxis, sin conciencia de ningún tipo. Lo que sucede es que su experiencia histórica se independiza del nivel de las organizaciones y de los contenidos políticos, afinándose —como se infiere del núcleo paradójico anterior—, en el orden que llamaría Touraine metasocial, «de la creencia y de lo sagrado»³¹, donde el actor ya no se define por el lugar que ocupa y las funciones que desempeña en una comunidad, pero tampoco —como quisiera Touraine—, «por las tensiones, los conflictos, las transformaciones culturales y las relaciones sociales que desarrolla», ni «...por su rebeldía contra una dominación que



cada día adquiere una mayor extensión y se recubre con una apariencia de racionalidad y 'naturalidad'»³².

El error es creer que este hecho y el de trascendentalizar el conflicto en el universo simbólico-imaginario, supongan un retorno a la presociología. Más bien, si esa es la conclusión sociológica³³, lo que se manifiesta es una incapacidad de esta disciplina para entender la cultura más allá de «la búsqueda de nuevas relaciones sociales y nuevas formas de poder» (conclusión a la que llegaría Touraine), reduccionismo que muchos hechos contemporáneos, como ocurre en el caso colombiano, superan con amplitud.

Ya no se puede seguir sosteniendo que el único sentido histórico que cuenta es el vinculado a las instituciones políticas. Entendida la realidad social así, no quedaría otra alternativa que descalificar sin más, por despolitizadas, numerosas situaciones de nuestro país que, no obstante, poseen una densidad y una profundidad de sentido nada desechables.

Por último, otro hecho que enfatiza ese contraste entre lo que superficialmente llamaríamos el eje «preocupación/olvido» de nuestra realidad, consiste en que también en este taller la primera inquietud surgida entre los participantes fue la de si la película tenía «esencia», «dejaba mensaje», o aportaba «enseñanza».

OTROS NIVELES DE ANALISIS

1. Tres elementos del sujeto-espectador se apreciaron con claridad a lo largo de nuestras observaciones, a saber:

a) Su carácter **patético** (intensi-

dad, emotividad, dramatismo): este elemento lo obtuvimos de la siguiente secuencia de análisis:

- al ampliar la consideración hacia los temas de las treinta películas más nombradas, en lugar de modificarse se confirmaron las primeras tendencias aparecidas; incluso, se acentuaron porque el gusto por el terror vino a engrosar el número de preferencias por los temas fuertes antes que por los temas ligeros.

- Al comenzar a observar con detenimiento las cinco películas escogidas para el primer análisis de los textos fílmicos («Rambo», «La ley del monte», «Terminator», «Bajos instintos» y «Amar y vivir»), fuimos descubriendo las coincidencias simbólico-imaginarias entre sus universos de sentido y pudimos hacer una caracterización inicial de las matrices narrativas puestas allí en juego, las cuales nos dieron un cuadro aún más claro de los hilos conductores que los intercomunicaban.

- Lo anterior se profundizó cuando abandonamos nuestra propia lectura de las películas y analizamos las estadísticas sobre razones de «gusto» dadas en la encuesta (nuestra primera variable comportamental), para avanzar en un estudio más cualitativo del sujeto-espectador. El formulario de la encuesta incluía cinco columnas de posibles películas preferidas por los encuestados (extranjeras y colombianas por separado) y se les pedía luego que expresaran para cada una de esas cinco respuestas las razones de su preferencia. Al analizar todas las razones ofrecidas por los encuestados con relación a todas las películas extranjeras que mencionaron, predominaron amplia-

mente los grupos de razones relacionados por los códigos de **acción, drama, sentimiento**, por encima de los códigos relativos a actuación, razones técnicas, humor, ficción, fantasía, etc. La importancia teórica de este hallazgo consistía en mostrar que la mirada del sujeto-espectador se relacionaba con la movilización de mundos simbólico-imaginarios muy vinculados a intensos complejos afectivos en donde lo patético poseía un alto poder constelizante.

El anterior resultado no hizo sino acentuarse cuando hicimos el mismo análisis con las razones de «gusto» dadas por los encuestados para las películas colombianas preferidas. En este caso los códigos dominantes fueron **realismo y drama**, conformando otro eje simbólico-imaginario concordante con el descubierto en las razones de gusto dadas para las películas extranjeras.

- A continuación procedimos al análisis de nuestra segunda variable comportamental, la variable «reflejo». La encuesta incluía una pregunta sobre las películas en que nos viéramos reflejados los colombianos y las razones de dicho reflejo. El resultado fue en su orden: «Amar y vivir», «Rodrigo D» y «Rambo». Revisadas las respuestas obtenidas para todas las películas nombradas y todas las razones ofrecidas de por qué ellas reflejan a los colombianos, obtuvimos que el poder constelizante de lo simbólico-imaginario esta vez se manifestó en torno de los códigos **realismo-violencia (maldad)**. De nuevo estábamos en el hecho de que el arte de ver cine era una instancia que ponía en acción sentidos de vida cargados de una «prégnance» patética teóricamente relevante para nuestro estudio.

- Pero aún nos faltaba descubrir la consistencia estadística más impactante para nuestra interpretación. Aplicando los índices de correlación chi cuadrado y coeficiente de contingencia, se hicieron los cruces entre nuestras dos variables comportamentales («gusto» y «reflejo») a fin de poner a prueba el grado de asociación o independencia entre ellas. Podría ser que las razones de una y otra

se comportaran independientemente, lo cual mostraría un cuadro de funciones culturales de la recepción más plural y abierto a mayores aleatoriedades. Pero el resultado fue de íntima asociación entre ellas, lo cual quería decir que en dos actos distintos de ver cine (verlo por gusto o verlo por su relación con la realidad colombiana), los complejos simbólicos **acción-sentimiento-drama y realismo-violencia**, seguían siendo los ejes organizadores de la mirada y que, dondequiera que apareciera alguna de esas dos actitudes, podía darse por sentada la existencia de la otra, lo cual demostraba con mayor fuerza, que la mirada activada en el hecho general de ver cine era una mirada impregnada con una dosis amplia de patetismo. Esto, extendido a la generalidad del universo encuestado como fue el caso, constituía un verdadero hallazgo de profundo alcance teórico para nuestras hipótesis el cual nos permitía hablar de una función comunicativa muy particular que cumple la recepción de cine en nuestras imbricaciones culturales colectivas. De allí en adelante, cuando hicimos el cruce de razones de «reflejo» dadas para «Rambo» y «Rodrigo D» y las razones de gusto que dieron esos mismos encuestados para sus películas de preferencia, los resultados fueron más nítidos puesto que, en el caso de «Rambo» se apreció con más fuerza el vínculo entre los complejos simbólicos propios de las razones de gusto y de reflejo, y en el caso de «Rodrigo D» apareció el complejo simbólico **realismo-violencia-drama**, verdadera fusión patética de los dos órdenes simbólicos que se encontraron cuando analizamos por separado nuestras dos variables comportamentales³⁴.

Si además tenemos en cuenta que el espacio audiovisual en que se situó el acto de ver cine aumentaba hipotéticamente las posibles lógicas comerciales y culturales puestas en juego, entendemos el enorme poder de la trama cultural que filtró en el sentido del patetismo las preferencias dominantes. No importaba que la oferta comercial cinematográfica



fuera muy amplia, ni que la intención del enfoque del sujeto-espectador fuera en un caso satisfacer un gusto y en otro responder una pregunta sobre la realidad colombiana, porque la tendencia dominante seguía siendo la puesta en escena simbólica de un denso contenido existencial que relegaba a un segundo orden el carácter «divertido» del cine.

b) Su carácter transclasista de la recepción simbólico-imaginaria; los resultados comentados hasta aquí mostraban sin lugar a dudas que se trataba de una lógica cultural extendida a todos los grupos de población. Por una parte, en las películas preferidas había una presencia significativa de todas las variables sociodemográficas; de otra, dado que dichas películas estructuraban un universo de sentido similar, aún si hubiéramos encontrado que ciertas películas no eran vistas por determinados grupos sociales (v. gr. la película «La ley del monte» no fue mencionada en los estratos 5 y 6), el fenómeno comunicativo de fondo seguía siendo mayoritariamente el mismo.

c) Su carácter trascendente: Para nuestro caso entendemos por trascendente el hecho de que el proceso simbólico-imaginario que venimos analizando no se condensa en torno de los sentidos proporcionados por el mundo institucional o de los poderes instituidos socialmente. El primer dato que nos puso a pensar fue el hecho de que el 45.8% del total de la encuesta no respondió a la pregunta sobre la variable «reflejo». Al principio pensamos que era un dato de «sin respuesta», poco significativo. Pero al avanzar en el análisis de los textos fílmicos encontramos una constante: lo institucional no era un contexto relevante en los relatos, o si aparecía era porque los héroes estaban al margen de él, o abierta y beligerantemente en su contra, teniendo que cumplir sus misiones por encima de las restricciones legales.

2. En este nivel nuestro objetivo fue profundizar en el estudio cualitativo de la recepción activa mediante el análisis de su carácter dinámico, es decir, de sus contradictorias hibridaciones o núcleos paradójicos como

los habíamos denominado.

Para ello no podía ayudarnos mucho el estudio de los textos fílmicos y la encuesta, porque exigía entrar con mayor detenimiento a la actividad del sujeto-espectador. La encuesta sólo nos había entregado un dato relativo a un posible núcleo paradójico, consistente en el complejo simbólico acción-sentimiento-drama que apareció con las razones de gusto. Podíamos inferir que quizás el elemento «acción» hablaba de una típica sensibilidad del mundo urbano y de los recursos narrativos utilizados por el cine de gran público, sensibilidad articulada a otras, como lo sentimental y lo dramático, propias de matrices culturales más antiguas. Pero más allá de esto no podíamos llegar.

Mediante los talleres de recepción esperábamos lograr mayor cercanía y amplitud en la observación de nuestras variables comportamentales en el seno de los **grupos formados** con este propósito. Nuestra metodología consistió en identificar aquellas intensidades afectivas que orientaban la participación de los asistentes y, a partir de ellas, descubrir los núcleos paradójicos en que afloraban las tensiones de sentido, expresión de los entrecruzamientos entre matrices culturales diferentes, incluso antagonicas. La identificación de las intensidades afectivas era el momento de mayor contenido empírico, mientras que la clasificación de los núcleos paradójicos representaba el momento hermenéutico.

Por obvias consideraciones epistemológicas sabíamos que los talleres no reflejarían los mismos comportamientos de gusto y reflejo encontrados en la encuesta. Por ejemplo, los grupos de participantes a los talleres de las películas «Rambo», «Terminator» y «Bajos instintos», manifestaron rechazos a estas producciones y, algo similar, aunque en menor grado, ocurrió en el taller de «Amar y vivir». Sin embargo, esto no tenía importancia. Lo que importaba era observar si en los talleres aparecían de nuevo contenidos culturales que hablaran de la energía simbólico-imaginaria que estábamos

rastreado y su eventual componente contradictorio, siendo secundario si las reacciones a las películas eran de aceptación o rechazo, porque en uno u otro caso nuestra observación no se invalidaba.

Para efectos de esta recapitulación nos contentamos con mencionar que la riqueza del material encontrado desbordó todo cálculo. No sólo confirmamos en vivo el carácter patético y trascendente que revisten los procesos del sujeto-espectador, sino que gracias a él comprendimos de qué modos se mestizan, al pasar por los mecanismos de recepción activa, las tensiones y polaridades que portan los textos fílmicos en sí mismos.

Las intensidades y paradojas apreciadas en los talleres se pueden resumir así:

- anhelo de luchar y salir adelante/ creencia en el destino;
- crítica social/ ausencia de compromiso;
- amor ideal/ realismo sentimental;
- ansia de libertad/ justificación de sumisiones;
- colectivismo/ individualismo;
- convivencia pacífica/ justificación de la violencia;
- deseo de educación/ prioridad de lo moralizante;
- lo bello y lo tierno/ lo tenaz y lo tenebroso.

Como dijimos, estos resultados de los talleres nos mostraron con nitidez las dinámicas de recepción que mestizan las oposiciones inherentes a la narración en los textos fílmicos estudiados. En la mayoría de estos se trata de oposiciones radicales, tajantes, excluyentes, pero al pasar por la mirada del sujeto-espec-



tador ellas se vuelven más complejas porque se las recibe con consideraciones que combinan, simultáneamente, puntos de vista tradicionales y modernos, unas veces haciendo más honda la oposición entre los valores, otras, mediando con conciliaciones paradójicas.

También pudimos precisar —en los talleres p.e.— cómo se transformaba la organización de nuestros núcleos paradójicos al pasar por la experiencia de la recepción, es decir, contrastar empíricamente este punto fundamental de nuestras hipótesis. De los cinco ejes contemplados en nuestra previsión inicial, el que más intensamente manifestó un poder constelzante de las reacciones en los talleres fue el del contraste anomia/altruismo, civismo. Todo lo contrario ocurrió con el eje relativo a lo institucional (lo local/lo nacional/lo transnacional), el cual desapareció por sustracción de materia. De otro lado, se modificó el eje magia, religión/pragmatismo, en cuanto que surgió una intensidad por lo trascendente distinta a la prevista en nuestra formulación inicial. Por su parte, el eje melodrama/humor, carnaval, erotismo, sólo se manifestó en el polo melodramático, pues lo humorístico y festivo brilló por su ausencia, y lo tocante al erotismo fue expresa y consistentemente reprimido. Por último, el eje violencia/sometimiento, aunque se confirmó, no tuvo un poder constelzante mayor en las reacciones de los asistentes a los talleres.

Mediante un trabajo de síntesis hermenéutica encontramos en los

talleres una diversificación de la noción de lo «humano» y sus maneras de valorarlo. En todos ellos fue evidente un afán humanista pero expresado en diversas maneras que se desplazaban desde nociones muy convencionales basadas en la ética y moral oficiales, hasta otras totalmente opuestas, siendo frecuentes las combinaciones de unas y otras.

También en esta línea de síntesis hermenéutica los talleres nos permitieron observar la importancia del elemento trascendente al valorar proyectos y modos de vida, pero articulado antinómicamente a un deseo de realismo pragmático de igual intensidad.

Igualmente significativa fue la aparición del nexo paradójico entre el afán de estar siempre cumpliendo algún tipo de deber ser, y la simultánea necesidad de justificar la posibilidad de una conducta que transgreda impunemente las reglas sociales. Esta relación sigue muy de cerca aquella otra existente entre un sentido profundo de «amor al prójimo» y una capacidad también grande de causarle daño.

En conclusión, los resultados de los talleres nos abrieron horizontes de creciente densidad teórica al permitirnos apreciar la recepción cinematográfica como campo de manifestación de un fenómeno sociocultural y comunicativo de cobertura mayor, con un enfoque más detallado de algunas prácticas sociales de nuestro colectivo. No era equivocado pensar que lo ocurrido en los talleres (consistente con lo descu-



PELICULAS EN LAS QUE SE REFLEJA EL PAIS

	Value	Frecuency	Percent	Valid Percent	Cum. Percent
Amar y vivir	1	234	11.7	11.7	11.7
Rodrigo D	2	101	5.1	5.1	16.8
Rambo	3	33	1.7	1.7	18.4
Terminator	4	7	.4	.4	18.8
La Ley del Monte	5	4	.2	.2	19.0
Bajos Instintos	6	2	.1	.1	19.1
Otras	7	702	35.1	35.1	54.2
Ninguna refleja	8	916	45.8	45.8	100.0
TOTAL		1999	100.0	100.0	

**CRUCE: RR-RAZON POR LA QUE RETRATA EL PAIS (COL)
RAZ-RAZON POR LA QUE LA PELICULA LE GUSTO**

	Acción Aventura	Suspense trama	Realidad del país	Violencia maldad	Horror terror	Amor sentimiento	Humor comedia	Ficción fantasía	Drama muerte	Aspectos técnico	Total
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Total
1 Acción, aventura	2 66.7 1.5 .7				1 33.3 25.0 .4						3 1.1
3 Realismo historia	21 40.4 16.2 7.7	1 1.9 33.3 .4		6 11.5 33.3 2.2	1 1.9 25.0 .4	1 1.9 4.2 .4	2 3.8 20.0 .7	.1 1.9 14.3 .4	3 5.8 11.1 1.1	6 11.5 54.5 2.2	52 19.0
4 Violencia-maldad	20 34.5 15.4 7.3	1 1.7 33.3 .4	1 1.7 100.0 .4	5 8.6 27.8 1.8		9 15.5 37.5 3.3	3 5.2 30.0 1.1	2 3.4 28.6 .7	10 17.2 37.0 3.6		58 21.2
6 Amor, sentimiento	1 25.0 .8 .4						2 50.0 20.0 .7		1 25.0 3.7 .4		4 1.5
7 Humor, comedia	2 66.7 1.5 .7					1 33.3 4.2 .4					3 1.1
9 Drama, muerte	1 50.0 .8 .4								1 50.0 3.7 .4		2 .7
11 Actuación	2 100.0 1.5 .7										2 .7
12 Moral, valores	4 50.0 3.1 1.5					1 12.5 4.2 .4	1 12.5 10.0 .4		1 12.5 3.7 .4		8 2.9
17 No refleja al país	77 54.2 59.2 28.1	1 .7 33.3 .4		7 4.9 38.9 2.6	2 1.4 50.0 .7	12 8.5 50.0 4.4	2 1.4 20.0 .7	4 2.8 57.1 1.5	11 7.7 40.7 4.0	5 3.5 45.5 1.8	142 51.8
Column Total	130 47.4	3 1.1	1 .4	18 6.6	4 1.5	24 8.8	10 3.6	7 2.6	27 9.9	11 4.0	274 100.0

bierto en la encuesta y el análisis de los textos fílmicos), hablaba de actitudes presentes en otros ámbitos de acción con trasfondos similares de sentido simbólico-imaginario. Quedábamos así en condición de radicalizar nuestra interpretación teórica en el cuarto y último nivel del análisis, previsto para ahondar en la complejidad de los procesos en que se gestan las identidades culturales.

3. Radicalización de la interpretación hermeneútica sobre las funciones de la recepción cinematográfica; tramitar conflictos imbricando modernización y memorias colectivas abisales.

Conjeturas sobre vigencia de algunas tradiciones ancestrales nuestras, v.gr. lo cruel, lo chamánico, lo alucinogénico, lo antinómico, lo utópico, etc., imbricado con la ética y la estética del dolor, de cuño católico. Propondríamos que se trata de un sujeto-espectador en complejísima relación de entrega y agresividad hacia «lo otro», por la «crueldad» (Cfr. A. Artaud) de todo su proceso de identidades; nuestro encuentro con Occidente siempre fue y ha sido un someter a tensión extrema nuestro organismo psicosocio-cultural, forzando nuestro ser a un constante «dejar de ser» de múltiples direcciones, en continuos ritos de pasaje», en continuas «tácticas» y «resistencias». Este proceso entraña obvias actitudes «graves» y «paradójicas» que exacerban la naturaleza dialéctica propia de lo simbólico-imaginario y su necesaria trascendencia, porque no se resuelve ni en un aferrarse a una tradición estética, ni en una asimilación pacífica a la racionalidad instrumental consumista. Por ello, la «espectacularización» del mundo entre nosotros se vuelve un espacio cultural donde se ejercita esa «mirada cruel», mestiza, hecho que comprueban otros fenómenos culturales masivos (v.g. la telenovela, el fútbol, los periódicos amarillistas) y que el cine pone en evidencia. Es lícito pensar que las propiedades narrativas de este medio lo hacen una especie de «concentrado» cultural para la «crueldad» de la mirada espectacular, distinto al discurso televisivo y de prensa.



El sentido que puede tener esa actividad simbólico-imaginaria con relación a los dilemas de la cultura occidental, teniendo en cuenta que grandes campos de nuestra vida social se movilizan con ella (v.g. lo hiperbólico y lo apoteósico de nuestra vida cotidiana; las intensidades delincuenciales y violentas; y, en general, nuestros «excesos»), son sin lugar a dudas, causa de tragedias y dolores infinitos, pero podrían también llegar a ser un potencial para la «re-espiritualización» de la historia cultural, en la medida en que existen vastas zonas de conciencia por fuera del sentido de la institucionalización, es decir, son recursos de energía simbólica.

NOTAS

1. Reseña del estudio sobre cine realizado dentro de la investigación *Identidades culturales a Imaginarios Colectivos. Análisis de la recepción en medios de Bogotá*. Fundación Universidad Central/Colciencias, 1993.

2. Particularmente nos han servido como referencias en este punto las siguientes obras: Sunkel, Guillermo. *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masa y cultura política*. Santiago. Ilet, 1985.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.

Scannone, Juan Carlos. *Sabiduría Popular. Símbolo y Filosofía*. Buenos Aires. Guadalupe, 1984.

3. Comentario de un crítico en el diario New York Times del 22 de Mayo de 1985.

4. Expresión usada por un crítico norteamericano en el New York Times, 25 marzo de 1988.

5. Ramos, Oscar Gerardo. *Categorías de la Epopeya*. Publicación del Instituto Caro y Cuervo. Beria Minor XXXI. Bogotá 1988.

6. Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986, p. 268.

7. Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. Las formas*. Tomo 2. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1978, p.p. 440.

8. Mitry, Jean. Op. Cit. p.p. 440.

9. González Requena, Jesús. «El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad». Editorial Cátedra. Colección Signo e Imágen. p. 57.

10. González Requena. Op. Cit. p.p. 56.

11. Comentario de un crítico norteamericano publicado en el diario New York Times en su edición de Mayo 22 de 1985.

12. Jauss, Hans Robert. Op. Cit. p.p. 268.

13. Jauss, Hans Robert. Op. Cit. p.p. 267.

14. Jauss, Hans Robert. Op. Cit. p.p. 268.

15. Jauss, Hans Robert. Op. Cit. p.p. 251.

16. Stallone, Sylvester citado en New York Times.

17. Morland, Howard. Excombatiente en Vietnam que es además ensayista: «Why war is ignoble». En: *Newsweek*, 15 octubre de 1990.

18. Cruz K., Fernando. «El intelectual en la Nueva Babel Colombiana». En: *Revista Foro*. Sección Ideología y sociedad. p.p. 75.

19. Weber, Alfred. *Historia de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1941.

20. Weber, Op. Cit.

21. Zuleta, Estanislao. *Sobre la idealización de la vida personal y colectiva y otros ensayos*. Procultura. S.A., Bogotá 1985, p. 10.

22. Zuleta, Op. Cit., p.p. 13.

23. Cruz Kronfly, F. Op. Cit. p.p. 77.

24. Zuleta, E. Op. Cit. p.p. 10.

25. Canetti, E. Citado por Cruz Kronfly, Op. Cit. p.p. 77.

26. Touraine, Alain. *Introducción a la sociología*. Barcelona: Ariel, 1978. Cap. 5. La edición original en francés es de Le Seuil, París, 1974.

27. Ibid, p. 251.

28. Ibid, p. 247.

29. Ibid, p. 272.

30. Ibid, p. 266.

31. Ibid, p. 293.

32. Ibid, p. 293.

33. Ibid, p. 299.

34. Ver cuadro.