

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN



La desmitificación del sueño americano en la cinematografía

estadounidense del siglo XX (1969-2000)

Trabajo de fin de Grado

Juan José Morón Martín

Tutor: Ramón Navarrete-Galiano Rodríguez

Grado en Comunicación Audiovisual

Curso 2021 - 2022

Índice

1. Resumen y palabras claves.....	Pág. 3
2.Introducción.....	Pág. 4
3.Estado de la cuestión.....	Pág. 6
4. Marco Teórico.....	Pág. 7
4.1 El concepto de “desmitificar”.....	Pág. 7
4.2 El cine del <i>New Deal</i>	Pág. 8
4.3 El cine bélico.....	Pág. 8
4.4 El Nuevo Hollywood.....	Pag. 9
4.5 El cine de la <i>New Right</i>	Pág 10
5. Objetivos, pregunta e hipótesis de la investigación	Pág. 11
6. Metodología.....	Pág. 12
6.1 Análisis del discurso crítico.....	Pág. 12
6.2 Análisis fílmico.....	Pág. 13
7. La huella del cine <i>New Deal</i>: El embrión del <i>American Dream</i>	Pág. 14
8. El cine contestatario de los años del <i>Anti-paráiso</i>: El sueño del Dr. King....	Pág. 18

8.1 Discursos bélicos con apoyo del Pentágono en el cine de los años 60	Pág. 21
8.2 La respuesta de Dalton Trumbo: <i>Johnny cogió su fusil</i>	Pág. 22
8.3 La amistad destruida en Saigón: <i>El cazador</i>	Pág. 23
8.4 Historias neoyorkinas para no dormir: La degradación del Time Square en los años del <i>Anti-paraiso: Cowboy de medianoche</i>	Pág. 26
8.5 <i>Taxi Driver</i> : El neurótico veterano de Vietnam.....	Pág. 29
9. El resurgir del neoliberalismo en los años 80.....	Pág. 34
9.1 El cine de la <i>New Right</i> : Los años del renacimiento patriótico.....	Pág. 36
9.2 La comedia nostálgica que viaja a los felices años 50.....	Pág. 39
9.3 La crítica sociológica del cine de finales de Siglo XX.....	Pág. 40
9.4 La desmitificación de la clase media americana de finales de los 90: <i>American Beauty</i>	Pág. 41
9.5 Réquiem por el sueño americano: <i>Réquiem por un sueño</i>	Pág. 44
10. Resultados y discusión.....	Pág. 47
11. Conclusión.....	Pág. 49
11. Bibliografía.....	Pág. 52

1. Palabras clave: Hollywood, Sueño americano, *American way of life*, *New deal*, Neoliberalismo, Desmitificación.

Resumen: El presente proyecto de investigación versa sobre las distintas reformulaciones que ha sufrido el concepto de sueño americano y su evolución a través de las distintas etapas de la historia de la cinematografía estadounidense en el siglo XX. Para ello, se profundiza sobre la idea del *American Dream* que se generó durante los años de las políticas del *New deal* y el clasicismo del cine de Hollywood. Mediante la metodología del análisis crítico del discurso, se analizan las obras que han desmitificado esa idea de sueño americano a través de la cinematografía estadounidense tanto desde el circuito de Hollywood como desde el ámbito del cine independiente.

2. Introducción

El concepto de “sueño americano” se ha reformulado infinidad de veces por parte de los poderes y los medios de comunicación en Estados Unidos, adaptándolo a cada momento puntual de la realidad económica, política y social del país. A principios del siglo XX, Según apunta Sarah Churchell en su libro *Behold, America: A history of America First and the American Dream*, el sueño americano tenía más que ver con la justicia social y la igualdad material, según sus investigaciones sobre los artículos de periódicos y publicaciones de la época. Durante la Primera Guerra Mundial, ese sueño estuvo más ligado al intento de búsqueda de una suerte de democracia internacional. En el período de entreguerras llegaron los “Felices años 20”, la era de la prosperidad y el género musical de jazz que, convirtieron el sueño americano en el imaginario de la abundancia de riqueza que se ve truncada con la gran depresión.

En los años tras “El Crack del 29”, el historiador James Adams, acuñó por primera vez el término *American Dream* en su obra *The Epic of America*:

Un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer se encuentran en condiciones de alcanzar la aspiración más alta de que son capaces por naturaleza y de ser reconocidos por lo que son, independientemente de las circunstancias contingentes de nacimiento y posición (1931: 215).

No cabe duda, los valores que se promulgan tienen que ver con la libertad individual, la propiedad privada y la igualdad formal, valores clásicos del capitalismo y la democracia liberal. Los medios de comunicación han participado de forma activa tanto en la promoción de la idea de sueño americano como en su reformulación, adecuándolo a los intereses políticos y económicos a lo largo de la historia. Concretamente, en el programa de debate *Fort Apache: Fábrica de ideologías* se apunta que, el cine ha sido utilizado como elemento de propaganda desde regímenes autoritarios como la Alemania nazi, creando el departamento de cine bajo el Ministerio de propaganda controlado por Joseph Goebbels. Lenin y Stalin encomiendan películas a Eisenstein para la propaganda soviética como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928) en la que se conmemora el aniversario de la revolución rusa. El *New deal* de Franklin D. Roosevelt, también tuvo el apoyo de Hollywood. El Senador Joseph McCharty junto al Comité de actividades antiestadounidenses no infravaloró el poder del cine como arma política y de conformación de opinión de masas, iniciando así la caza de brujas como la purga anticomunista en Hollywood. Estos ejemplos nos sirven para ver claramente

como el cine durante el siglo XX ha sido junto a la televisión el instrumento más utilizado como elemento fundamental de propaganda política.

En el llamado cine del *New Deal* encuadrado en la política Rooseveltiana, el “nuevo pacto” fue sobre todo una misión política y cultural más que una batería socioeconómica, como apunta¹ Giuliana Muscio en el manual *Historia general del cine, vol. VIII, Estados Unidos (1932-1955)*. Se produjo una especie de reformulación ideológica por la debilitación del orden social que había dejado el “Crack del 29”. Se necesitaba un instrumento de ingeniería social para motivar a la población. La industria de Hollywood ayudó a promocionar ese imaginario de idealismo y esperanza para salir más reforzados de la crisis. Esta etapa fue la fase primogénita del *American Dream*, la fase embrionaria del sueño americano moderno.

El término sueño americano estuvo en constante cambio, para Sarah Churchell, durante la Segunda Guerra mundial, el concepto adquirió tintes de democracia liberal. Durante la posguerra a mediados de los años cuarenta, el sueño americano era la prosperidad del capitalismo y la visión del tipo de vida americana. Se produce la exportación del *American way of live*; El triunfo cultural hegemónico de la nación estadounidense por la situación de crecimiento económico a nivel mundial. Al contrario, las grandes potencias quedaron muy debilitadas económicamente tras la guerra. Tras tres décadas desde la primera aproximación del término que se acuña durante los años del *New Deal*, en los años 60, Sarah Churchell apunta que el concepto sufre una mutación y se replantea alrededor de la igualdad, en torno a lo que fue el movimiento por los derechos civiles. La segunda etapa del sueño americano se produce durante los llamados años del *Anti-paraiso* y las luchas contraculturales de los años 60 y 70.

La última etapa del nuevo concepto de *American dream*, la encuadran según² Samuel y Cullen en su libro *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*, entre el período de tiempo que va del atentado del 11-S hasta “La crisis financiera de 2007” que trajo varios años de gran recesión económica.

¹-Libro. Churchell, S. (2018) *"Behold, America: A history of America First and the American Dream*

²-Cullen, J. (2003). *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*. Oxford: Oxford University Press.

3. Estado de la cuestión

Llegados a este punto, se vislumbra el conflicto de como desde la cinematografía estadounidense se ha utilizado el concepto del *American Dream*, qué corrientes fílmicas han participado en la reformulación del término y si el momento cronológico respondía a intereses políticos e ideológicos o quizás iba en virtud del progreso de la sociedad americana.

El presente trabajo de investigación ha analizado los aspectos fílmicos que han colaborado en la desmitificación de la idea de sueño americano desde la propia industria estadounidense. Para que exista un discurso contrario al establecido, es necesario que se haya producido primero otro que propague la idea del *American dream* desde ámbitos que en ocasiones han sido influenciado por los poderes institucionales, con la idea de ideologizar el imaginario de la realidad social. Esta influencia modela a la sociedad, mediante un modo de representación de lo que le sucede a la población en cada momento de crisis económica, social o del régimen establecido.

En primer lugar, el análisis se ha centrado en las tendencias fílmicas que han estado en torno a la idea de sueño americano, partiendo desde el cine del *New deal* en el que se genera la nueva imagen de identidad nacional. Giuliana Muscio puntualiza³:

Tras algunos años de revisionismo historiográfico del cine clásico de Hollywood, actualmente se hace necesario reconsiderar la historia de esta cinematografía en relación con el contexto histórico en que se desarrolla el *New Deal*. Se puede lanzar incluso la hipótesis de que existe una homología entre clásico de Hollywood y el cine del *New Deal*, sobre todo desde el punto de vista de la función ideológica, ya que ambos tratan de lograr la estabilización social y su articulación de un nuevo americanismo. (Muscio, 1996, p.15)

Se puede afirmar que, el cine clásico ayudó a conformar la nueva imagen de americanismo que es relacionado con el individualismo y la iniciativa propia, ambos valores del liberalismo económico. Por su parte, el cine *Newdealista* trató la reconciliación del ciudadano con el sistema capitalista para salir juntos con más fuerza de la gran depresión.

³-Historia general del cine, vol. VIII, Estados Unidos (1932-1955).

En segundo lugar, la investigación salta de manera cronológica tres décadas, concretamente a los llamados años del *Anti-paraiso* encuadrados entre los años 60 y 70. En esta etapa, lo denominado como WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*), es decir, la clase media blanca, ya había alcanzado lo que se propugnaba como sueño americano después de la segunda guerra mundial. Por otro lado, hay un clamor popular en torno a las luchas del movimiento por los derechos civiles. La conquista del sueño americano se escenifica en la dicotomía de lo que significa el *American Dream* dependiendo a la clase social a la que pertenezcas o para las minorías sociales con desigualdades de derechos.

En esta etapa, Hollywood tiene una gran producción de cine bélico, la mayoría apoyadas con más o menos intensidad por las instituciones del ministerio de defensa, ya que estamos en plena Guerra fría, la guerra de Corea y la invasión de Vietnam en 1964. Con este clima bélico que sufría la sociedad americana, se produce la primera fase de desmitificación del sueño americano por parte de la cinematografía estadounidense. El motivo principal de estudio de la presente investigación.

La última etapa en la que esta investigación ha intentado discernir cómo y por qué se desmitifica la idea de sueño americano, se produce en la década de los 90, concretamente a finales del siglo XX. Durante esta etapa se generó una respuesta mediante discursos críticos desde el punto de vista fílmico a las ideas neoliberales. Se produce como una reacción a la utilización del cine como propaganda política durante el mandato de Ronald Reagan, en el que se filmó un cine con relatos dicotómicos y maniqueos. Lo que se ha denominado el cine de la *New Right* o el cine del neoliberalismo. (*Fort Apache: El cine del neoliberalismo. Hispantv, 2017*)

4. Marco Teórico

4.1 El término “desmitificar”

Para que exista la desmitificación de un discurso mediante la crítica, inicialmente tiene que glorificarse otro para que exista esta relación dicotómica. La utilización del concepto “desmitificar” es utilizado como deshacer el ideal, ese es el punto de partida de la investigación aplicándose a un discurso cuando es combatido por otro. Según el diccionario *wordreference*:

1. tr. Disminuir o despojar del carácter mítico o idealizado a algunos aspectos de la realidad.

A raíz de esta definición, se puede extrapolar la idea de que se ha generado un discurso mitológico por parte de algunos discursos fílmicos durante el *New Deal* y la década de los años 40 y 50. Estos han otorgado de características idealizadas a los discursos fílmicos, dotándolos de imaginarios místicos de dudosa realidad. Por ejemplo, algunas películas de Frank Capra cuentan historias irreales con algunos pasajes sobrenaturales en los que los personajes tienen siempre un final feliz.

Géneros y tendencias fílmicas

4.2 El cine del *New Deal*

Tras el Crack del 29, el cine se convierte en el medio de comunicación hegemónico como configurador de imaginarios colectivos. Giuliana, M. apunta:

En los años 30, el cine desempeña un papel clave dentro del sistema de los medios de comunicación, frente a la decadencia de la prensa. Por otro lado, las dos líneas principales de intervención ideológica del cine clásico americano se refieren a la estabilización social y la reelaboración del concepto de americanismo. A través de la redacción del código Hays y la adaptación del sistema narrativo y expresivo de sus reglas, el cine de Hollywood asumió su propia responsabilidad ideológica de manera pública y se convierte en vehículo de una visión interclasista del mundo. (Muscio, 1996, p.25)

El cine de la época debía cumplir una misión de evasión, debía ser una receta para una sociedad con la moral muy baja durante la gran depresión. Por otro lado, debía cumplir las expectativas mediante el idealismo de que remando juntos y ligado a la idea de la iniciativa propia del individuo, éste debía ser capaz de conseguir cualquier reto que se propusiera.

4.3 Cine Bélico

El cine bélico según Sánchez Noriega, J.L., “es un género que tiene la capacidad de acontecer lo experiencial de la guerra que se halla en la sociedad”. Es un género que se puede encuadrar en lo histórico, aunque a veces se puede utilizar de fondo en cualquier relato de aventuras, melodramático, político o de propaganda; de igual forma todo desemboca en el género dramático, porque la guerra trata temáticas como la vida y la

muerte que, no siempre se manifiestan con el leitmotiv de la supervivencia, a veces se glorifica la muerte por defender los valores patrióticos. En el cine bélico, se suele representar la ideología dominante del momento en que se realiza la obra, pudiendo ser influenciadas por las identidades nacionales o patrióticas, siendo utilizadas como un instrumento de propaganda política. Es posible que se produzca también lo contrario, es decir, discursos que son apologistas del antimilitarismo y el pacifismo; un ejemplo claro es la obra antibelicista de Stanley Kubrick *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957). (Sánchez Noriega, 2005, p.172)

Este paradigma, escenifica como la obra de Kubrick ha generado una reacción a través del discurso crítico mediante el mismo vehículo de Hollywood. Siendo una respuesta al cine bélico de los años 1945-55, que se fundió con temáticas como la épica, la propaganda y con la Segunda Guerra mundial de fondo en la mayoría de los casos. Es una constante que se repite en el cine de Hollywood. A partir de 1955, el paradigma cambiaría a la Guerra de Corea y más tarde a la Guerra de Vietnam. Este presente análisis de investigación ha profundizado en cómo se ha dado respuesta a partir del discurso crítico filmográfico, mediante la desmitificación de las obras bélicas de los años finales de los 50 y la década de los 60.

4.4 El Nuevo Hollywood

La corriente del Nuevo Hollywood, según Sánchez Noriega es una generación de cineastas que vinieron a renovar el modo de hacer cine en la década de los años 70. Esta generación de autores, modernizaron la producción en el sistema de control del proceso creativo, mediante empresas propias o asociándose con estudios. Surgen con un carácter renovador por la crisis en la que se encuentra la industria de Hollywood. Por otro lado, están influenciados por corrientes del cine europeo como el Neorrealismo italiano o la *Nouvelle Vague*.

Para la presente investigación tienen mucha importancia, ya que reformularon la construcción de la forma de contar historias de manera muy novedosa; quitándole un corsé a las temáticas inmaculadas del cine clásico. Además, tienen un carácter contracultural sobre todo en sus inicios. Llevaron a la gran pantalla historias que

escenifican la realidad social, realizando una crítica ácida y dura sobre aspectos de realidad de la sociedad americana. La guerra de Vietnam estuvo de fondo en algunas de sus películas más emblemáticas que versan alrededor de esta investigación. Otra temática muy recurrente en algunas de sus películas es la realidad material a la que se enfrentan sus personajes, que viven en la marginalidad, pobreza y desesperanza; Desmitificación del sueño americano. Sus autores más importantes fueron, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas, Brian De Palma, Roman Polanski.

4.5 El cine de la *New Right*

Podemos definir esta etapa como: Obras audiovisuales que se generaron durante la etapa del mandato de Ronald Reagan entre los años 1981-89, que se vieron influenciadas por los valores del republicanismo ortodoxo; libertad individual, pragmatismo moral e iniciativa económica propia. Todo ello, ligado a una vuelta al conservadurismo político más radical, la meritocracia como elemento jerárquico mediante una especie de darwinismo social y el mínimo intervencionismo del estado.

Durante esta etapa, se genera la cultural del *Blockbuster* con los cambios en los métodos de producción, perdiéndose así las obras de géneros y el sistema de estudios. Por un lado, se produjeron algunas producciones de carácter bélico y de acción que tuvieron cierto éxito en taquilla con la Guerra fría como telón de fondo en su etapa final. Por otro lado, hubo bastantes producciones de comedia de familia de clase media, tradicional, blanca y protestante. Estas producciones trataban temáticas como el romance, el mundo de los negocios o el subgénero de la comedia juvenil, recuperando el *American way of life* de los años 50.

Esta etapa generó un discurso crítico en la década de los 90, algunas producciones criticaron los discursos políticos e ideológicos que habían propagado una parte de Hollywood durante la etapa del neoliberalismo político de Ronald Reagan.

5. Objetivo y pregunta de la investigación

Los objetivos que busca la presente investigación son:

-Analizar obras audiovisuales en distintas etapas de crisis en los Estados Unidos, para la búsqueda de discursos críticos como reacción a un discurso primogénito en la dirección opuesta. Este discurso inicial es combatido desde el mismo modo de representación.

-Intentar recabar información mediante el análisis fílmico a través del análisis crítico del discurso, para demostrar como el concepto de sueño americano ha sido utilizado y reformulado por parte de los medios de comunicación y las instituciones públicas en pos de sus propios intereses, adaptándolo a cada momento sociológico y cultural.

Hipótesis

Mi hipótesis de partida profundiza sobre la idea que, durante la década de los años 30 se generó un concepto de sueño americano a través de las miradas del cine del *New Deal*, que más tarde cristaliza con el clasicismo del cine de Hollywood de la década de los 40 y 50. El mayor exponente de esta idea idealista de sueño americano fue el director Frank Capra. La motivación de este proyecto de investigación es como se ha desmitificado esta idea de sueño americano a través de las miradas de otras obras audiovisuales desde la misma cinematografía estadounidense.

Pregunta

¿Se ha producido a partir de finales de los años 60, la desmitificación de los relatos que plantean la idea del *American Dream* en el cine estadounidense, mediante otros discursos críticos a través del mismo modo de representación?

Análisis cualitativo

El análisis se hará mediante el estudio de casos concretos, conformando una investigación interpretativa.

6. Metodología

6.1 Análisis crítico del discurso

Según Van Dijk el ACD es:

El análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. (In: *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, p. 23)

Para la presente investigación, he utilizado el elemento del análisis crítico que hace referencia a la acción de combatir los discursos mediante otros discursos dentro de la cinematografía estadounidense, tanto de la industria de Hollywood como desde el ámbito del cine independiente USA.

Para Fairclough y Wodak, (1994: 241-270), el ACD tiene que conllevar implicaciones sociales e ideológicas, aplicando nuevos elementos para descifrar el lenguaje que a veces permanece oculto en los discursos. Ambos proscriben los siguientes principios teóricos que debe llevar aparejado un análisis crítico del discurso:

1. El ACD se tiene que ocupar de problemas sociales.
2. Las relaciones de poder son discursivas.
3. El discurso constituye la sociedad y la cultura.
4. El discurso hace un trabajo ideológico.
5. El discurso es histórico.
6. El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.

6.2 Análisis Fílmico

Se va a llevar a cabo un análisis fílmico de los discursos de varias obras seleccionadas, cada una de ellas en su contexto temporal. El presente trabajo de investigación trata de relacionar estas obras con las etapas en la que la cinematografía estadounidense ha desmitificado la idea hegemónica del concepto de *American Dream*. Para ello, se analizarán los siguientes elementos: Aspectos narrativos, estéticos, políticos, culturales y sociales que versan sobre cada una de las películas seleccionadas.

Obras seleccionadas para el análisis fílmico:

1. *Cowboy de medianoche*, (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)

2. *Johnny cogió su fusil*, (*Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun*, 1971)

3. *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

4. *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)

5. *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)

6. *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, Darren Aronofsky, 2000)

Tiempo en que se efectúan

-Diacrónicas: Estudio de fenómenos en un período extenso, a lo largo de la historia de la cinematografía estadounidense, con el objeto de verificar los cambios que se han podido producir.

-Dimensión cronológica: Histórica, ya que analiza fenómenos mediante obras audiovisuales que acontecieron como fuente primaria y directa.

7. La huella del cine *New Deal*: El embrión del *American Dream*

A principio de la década de los 30 durante la gran depresión, se promulga por primera vez el término *American Dream* por el historiador James Adams como se ha mencionado en la introducción. Era la época en la que Roosevelt les hablaba a los ciudadanos llamándoles “*my friends*” a través de los discursos radiofónicos denominados como *Fireside Chats*⁴ (Muscio, 1996, p.15). Estas conversaciones junto a la chimenea tenían la función de acercar al presidente a sus compatriotas, presentando una imagen de persona común que buscaba persuadir a la población mediante un lenguaje más accesible. El presidente Roosevelt utilizaba el medio radiofónico y los informativos cinematográficos por delante de la prensa, ya que los periódicos habían perdido cierto prestigio y credibilidad durante la gran depresión. Guiliana Muscio apunta que, Roosevelt se convirtió en el primer líder *Showman* de la historia por su capacidad de persuadir mediante los medios de comunicación. El *New Deal* cambió para siempre el sistema de comunicación institucional, convirtiéndose a partir de ese momento en un código de vasos comunicantes entre lo político y lo social.

A principios de los años 30, el *establishment* político no tenía un control férreo sobre la industria cinematográfica, ni tampoco en los valores éticos y morales de los relatos. Roosevelt era del partido demócrata, toma el cargo de presidente de los Estados Unidos en 1933, y se encuentra con una industria de cine controlada en su mayoría por republicanos. Sin embargo, esto no impidió que el cine de Hollywood propagara en ocasiones el mensaje de optimismo moral que quería trasladar el *New Deal*.

El cine de principio de los años 30, era un cine que había alcanzado la madurez con la producción de un cine crítico que señalaba los problemas de los grandes monopolios que existían en el país, la crisis de índole laboral con los movimientos obreros como en *Tiempos modernos* (*Modern times*, 1936, Chaplin) o las condiciones de las cárceles como por ejemplo en *Soy un Fugitivo* (*I am a fugitive from a chain gang*, 1932, Mervyn Le Roy), inclusive, uno de los alegatos antibelicista más importante de la historia del cine como *Sin novedad en el frente* (*All quiet on the western front*, 1930, Lewis Milestone). Toda esta vanguardia de nuevas ideas con críticas sociales se ven truncadas con la aparición del código ético de William H. Hays.

El código Hays⁴ entra en vigor en 1934, pero ya estaba reformulado desde el año 1930. Fue escrito por uno de los líderes del partido republicano, William H. Hays. Román Gubern lo define así:

El rigor puritano de Hays, llamado “el zar del cine”, no alcanza tan sólo a la moral sexual, sino a la social, la política y hasta la racial, como el precepto de su Código que prohíbe mostrar relaciones amorosas entre blancos y negros, que ha estado vigente hasta 1966. (Gubern, 2006, p.211)

Durante los primeros años de la Gran depresión, la afluencia a los cines tenía un carácter interclasista, las clases bajas acudían con bastante frecuencia a las salas. El cine fue primordial para el presidente Hoover, ya que repartía entradas y hacía promociones de dos por una; la intención era distraer a las masas, una apuesta de ocio para animar a la población en plena crisis. Al principio, Roosevelt creyó también en un cine transversal para llegar a cualquier estrato social. Este paradigma cambia a partir de 1935, por un lado, el código Hays tuvo un importante papel en este cambio de identificador, ya que el cine clásico hollywoodiense elige a la clase media en general como público objetivo, no necesariamente a un espectro tradicionalista o WASP (blanco, anglosajón y protestante).

Respecto al código Hays y su posterior hegemonía cultural:

Su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales. Una sociedad que insufla a los americanos el orgullo de ser tales y a los extranjeros la envidia y la admiración de su modélico *American way of life* (Gubern 2016, p.237).

Por otro lado, con un cariz más mercantilista, el cine tuvo que aproximarse a las clases medias porque las clases bajas no tenían como costearse una entrada de cine en los años duros de la gran depresión. Llegados a este punto, podemos afirmar que hubo más libertad en la creación en la década de los años 20 y principios de los 30, que en el cine posterior a la implantación del código ético.

⁴- El Motion Picture Production Code, más conocido como código Hays, fue un código de producción cinematográfico que determinaba, en las producciones estadounidenses, con una serie de reglas restrictivas, qué se podía ver en pantalla y qué no.

La idea del cine clásico que se empieza a vislumbrar a partir de esta etapa es la siguiente: La reformulación de un nuevo concepto de americanismo y reforzar la idea de que la sociedad es interclasista en el sistema capitalista, proyectando la culpa en el individuo no en el sistema. Con un sistema capitalista en crisis tras el Crack del 29, el auge del socialismo en Rusia y el ascenso del Fascismo al poder en Europa, quizás ese discurso de refuerzo del sistema tuvo mucho sentido.

El nuevo concepto de americanismo en el cine de Hollywood de los años 30, se relaciona con la libertad del individuo, la moralina del final feliz y que la iniciativa tiene que venir del ciudadano y no de las instituciones; la salvaguarda para resolver los problemas no pueden recaer en la iniciativa pública.

La Warner Bros se puso a la orden de Roosevelt como precursor de películas que trataban la temática del “optimismo social”. Su director más representativo es Frank Capra, fue uno de los directores más laureado de los años 30 junto a John Ford. Capra tiene varias obras en las que se escenifica la idea que quería trasladar la propaganda *Newdealista*. Nos muestra una corriente idealista en sus películas, rozando en ocasiones lo fantástico o totalmente alejada de la realidad de la época en la que se filmaron. Gubern, lo de fine de esta forma: “los cantos apologistas del sueño americano” (Gubern, 2016, p.388), traslada al cine de Hollywood las ideas de patriotismo, optimismo moral y unidad que coincidían con las políticas del *New Deal*.

Frank Capra de origen italiano, fue el mayor exponente de lo que se ha denominado “optimismo crítico” (Gubern, 2006, p.210), una especie de idealismo moral en el que los finales siempre son felices; se intenta trasladar la idea de la moraleja del *happy end* en la que la injusticia es superada de una forma bastante irreal. El director español Juan Antonio Bardem describió a Frank Capra de esta forma:

“Nuestra abuelita Capra” porque cuenta la misma fábula repetidamente una y otra vez”.

Estos relatos tenían implícitos la idea de que la democracia americana podía con cualquier injusticia que se opusiera en su camino. La idea al salir del cine era la de que cualquier individuo independientemente a la clase social a la que pertenezca o cuál sea su realidad material, puede ser capaz de superarlo todo.

En esta etapa se genera buena parte de los principios del sueño americano clásico. En películas como en *Sucedió una noche* (1934), se muestra un periodista que siendo un

perdedor asciende jerárquicamente en la sociedad casándose con la hija de un millonario.

En la obra de *Juan Nadie* (1941), un vagabundo asciende socialmente y se convierte en líder de opinión de un medio de comunicación, con la ayuda de una joven periodista y un empresario.

En la película que *¡Bello es vivir!* (1946), El personaje interpretado por James Stewart, es un padre casado y de familia numerosa que regenta un pequeño banco familiar. El personaje acuciado por las deudas y la injusticia del ataque de un banquero muy poderosos llamado Potter, decide poner fin a su vida en el día de Nochebuena. Justo antes de llevar a cabo el suicidio, se le aparece su ángel de la guarda para impedirlo; Una especie de providencialismo moral que hace que no lleve a cabo el suicidio y, la película como en la mayoría de los casos en el cine de Capra, tiene un final feliz.

Un elemento bastante identitario de americanismo en el cine de Capra es escenificado cuando los personajes estando en momentos de crisis durante el relato, visitan los monumentos de Washington; La nostalgia como huida hacia delante, una especie de retorno a los inicios para poder conseguir lo que se propongan en el futuro. (Muscio, 1996, p.31)

En los relatos de Capra siempre existe la opción de conquistar la felicidad, es una metáfora de que, si persigues tus sueños acabarán llegando tarde o temprano. Pero, en el camino para llegar a la consecución, se tiene que trabajar duro siempre desde la óptica de que la responsabilidad recae sobre el individuo. La búsqueda de la justicia está ligada a la iniciativa propia de uno mismo. Se puede hacer una analogía de esta búsqueda constante de la felicidad en el cine de Capra, extrapolándola a la perseverancia de la consecución del sueño americano.

El elemento principalmente emotivo del cine de Capra es crucial, es como la parte patética de la peroración de un discurso que alude a los sentimientos para persuadir. Este alude al elemento sentimentalista más interno de la psique, que indaga en las pasiones y fobias del individuo. Este relato no funcionaría sin el elemento hegemónico del final feliz en el cine clásico de Hollywood. Es la pata fundamental para que todo tenga sentido, el valor que restituye el esfuerzo que está muy relacionado con la igualdad formal que se estructura alrededor de la meritocracia.

Para la presente investigación tratamos de demostrar que, durante la etapa del *New Deal* se generó un discurso audiovisual hegemónico, llevado a cabo por una parte mayoritaria del cine *Newdealista* y algunos discursos del cine clásico de los años 40. Estas obras ayudaron a conformar una nueva idea de americanismo, en el que se trasladó un mensaje idealista de sueño americano. Esta visión del *American Dream* era más una construcción ideológica y cultural que una meta al paraíso material para la población durante la década de los años 30.

8. El cine contestatario de los años del *Anti-paraíso* de los 60 y 70: El sueño del Dr. King

I have a dream. El 28 de agosto de 1963, Martin Luther King emite ante cientos de miles de personas uno de los discursos más famosos de la historia, Yo tengo un sueño, en referencia a la búsqueda de la igualdad entre hombres independientemente de raza o etnia. El discurso está encuadrado dentro del movimiento por los derechos civiles en las luchas de la raza negra por la igualdad racial entre personas en Estados Unidos.

Años 60, han pasado tres décadas desde los años duros de la Gran depresión y el *New Deal*. Tras el triunfo de los aliados en la Segunda guerra mundial y durante los años 50, Estados Unidos se erige en potencia mundial en el ámbito económico. Surge el *American way of life* en el sentido de la exportación de un modelo de su política, cultura y sociedad de consumo. Queriendo mostrar al mundo que, mediante sus costumbres, tradiciones y estilo de vida norteamericano, el ascenso de estatus social es posible. En realidad, el tipo de vida americano es una forma de expansionismo de las empresas para que los países en dónde se desarrollen sus productos sean manufacturados, culturales o financieros sean consumidos.

En los años 60, esa idea de sueño realizable se había consolidado, al menos para la clase media WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant* ['blanco, anglosajón y protestante']). (Gray 2009: 59). En contrapartida, para la raza negra americana su planteamiento no era la de alcanzar ese sueño de éxito material, sino de que tuvieran los mismos derechos en el plano de la igualdad como ciudadano estadounidense. Existía mucha crispación en las calles por el conflicto social que se había generado y con este clima toma el cargo J. F. Kennedy. Según Adams:

La población negra de finales de 1960 —momento en que Kennedy gana las elecciones— no se hallaba ni mucho menos "en condiciones de alcanzar la más alta aspiración" ni de ser reconocidos "por lo que son, con independencia de las circunstancias fortuitas de su nacimiento y posición" (Adams 1931: 215)

JFK, en sus primeros días de mandato, inicia un programa de medidas que se denominó *La nueva Frontera*. El presidente estaba haciendo mención a la idea de "frontera" que existe en el imaginario del estadounidense de expansionismo hacía el oeste que, es el vehículo estructural que gira en torno al western. El presidente Kennedy buscaba así una especie de unión entre los estados de norte y sur, estos últimos eran los territorios dónde se producían las mayores segregaciones raciales. Su nueva idea de nación giraba alrededor de la reformulación de los ideales acudiendo a los hechos históricos de la fundación del país. Sánchez-Escalonilla apunta:

En su discurso de aceptación pronunciado durante la convención demócrata, el político emulaba a Roosevelt en el mismo foro en que propugnó su New Deal: "Nos encontramos hoy ante el borde de una Nueva Frontera. Una frontera de oportunidades y peligros desconocidos. Una frontera de esperanzas y retos por realizar"⁵ (Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico, 2019, p.40).

Llegados a este punto, nos encontramos con un Kennedy muy cercano a los ciudadanos, llamándoles compatriotas a través de un lenguaje parecido al de Roosevelt. Este viaje asincrónico de la política de JFK mirándose al espejo del *New Deal*, intentaba volver a dotar al término sueño americano de un paradigma ligado a proyecto de comunidad. Su política de carácter reformista tuvo avances en materias de subidas de salarios, seguridad social y política económica extensiva con bajadas de impuesto para incentivar el consumo.

Kennedy tuvo problemas para llevar a cabo algunas de las reformas recogidas en la Nueva Frontera debido a la oposición que recibió por parte de los conservadores sudistas de su propio partido, que controlaban la mayoría del Congreso. Pese a sus esfuerzos por mejorar la prosperidad de los estadounidenses, el presidente no consiguió el apoyo necesario para elevar la inversión en educación y proveer seguro médico a la tercera edad. (Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico, 2019, p.41).

El balance de la política de la *Nueva Frontera* podía ser considerado como un progreso en los hogares de lo estadounidense, pero, en paralelo el conflicto en la calle era muy latente. La intensificación por el movimiento por los derechos y la igualdad de las personas afroamericanas se cristaliza con la manifestación de más de 200.000 personas

que marcharon hacía el monumento a Lincoln y el gran discurso de Martin Luther King “Yo tengo un sueño”.

Era patente que, a buena parte de la sociedad le era imposible acceder a ese sueño mitologizado. Brandt lo define así:

Quizás el mejor modo de definir el sueño americano sea mediante un mito de origen. El nombre nos define de algún modo, nos presta una identidad. Pero no se trata realmente de un mito de origen. No podemos tenerlo. Nuestros orígenes son todavía muy recientes, muy evidentes, demasiado diversos para admitir una mitificación. En cambio, sí tenemos un mito del futuro. Nuestro significado reside no en quiénes somos, sino en quiénes llegaremos a ser (Brandt 1981: 2).

Se puede extraer la idea de que es más un constructo cultural que una realidad material alcanzable; la llegada al jardín del Edén que nunca llega, ni llegará para muchas personas.

La política exterior termina con la idea de sueño americano que se había generado con las medidas de la *Nueva Frontera*: La administración JFK va más allá que su predecesor en el envío de tropas para el apoyo a Vietnam del sur. Kennedy acordó utilizar "zonas libres para disparar" *free-fire zones*, zonas de combate dónde no se tenía que pedir permiso al estado mayor o a los cuarteles para iniciar un ataque. La crisis de los misiles y la invasión de bahía de Cochinos fueron de los hechos más significativos de la Guerra fría, fueron momentos de crisis en los que se pudo producir el inicio de hostilidades que se tradujeran en la tercera guerra mundial. Toda esta política exterior con gran activismo bélico de la administración Kennedy, generó un clima de crispación en la sociedad.

Cabe destacar, como en la mayoría de los casos de la política exterior estadounidense, el partido demócrata es mucho más imperialista en términos belicistas que el republicano, exceptuando la etapa de la estirpe de “los Bush”. Es importante esta puntualización de la política exterior del partido demócrata porque existe una creencia falsa sobre este tema, véase la etapa Obama y la era Biden.

8.1 Discursos bélicos con apoyo del *Pentágono* en el cine de los años 60

El cine de guerra es uno de los géneros más producido por los estudios de Hollywood. El género bélico ha sido utilizado para la propaganda de su política exterior, tanto para los estadounidenses como para el resto del mundo ininidad de veces. Durante los maravillosos años 50, el país floreció lleno de optimismo por los grandes éxitos económicos tanto en política interior como en la expansión del *American way of life*. Acabados los 50, se produce una dicotomía con el clima que se vivió en la década de los 60. Se produce una radicalización de las hostilidades por parte de los dos grandes actores de la Guerra fría. Se antojaba necesario un cine bélico que representara la guerra como algo glorioso, para convencer a la población de que la guerra de Vietnam era necesaria para frenar a la Unión Soviética. Para la presente investigación, se han escogido tres obras que retratan la guerra como una justificación de que la guerra en ocasiones se antoja necesaria para las relaciones internacionales.

En primer lugar, *El día más largo* (1962, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki) nos da una visión propagandística de que el desembarco de Normandía es el hecho que cambia el curso de la guerra en Europa. La película tuvo todo el material del Pentágono para su filmación, incluso con oficiales y soldados que trabajaron asesorando al equipo de producción. La puesta en escena es idealista, ya que no muestra la crueldad humana de la batalla. Muestra un relato panfletario de quiénes son los salvadores del mundo, con el clásico maniqueísmo de quiénes son los buenos.

En segundo lugar, *Boinas verdes* (1968, John Wayne, Ray Kellogg), en plena Guerra de Vietnam empieza a haber un clamor en las calles en contra de la guerra. En esos momentos de estallido social, John Wayne hizo esta película en Hollywood con el apoyo del ejército. La propaganda de la película ya nace burda. El relato trata sobre un periodista que en principio es crítico con la guerra, éste acompaña a un coronel de los cuerpos especiales llamados “boinas verdes” interpretado por John Wayne. Allí, este periodista se da cuenta de que los vietnamitas son unos terribles seres humanos.

Por último, *Patton* (1970), esta obra es un artefacto más sutil, en el que no se cae en el maniqueísmo moral como en las anteriores. Su valor para esta investigación es la cuestión de cómo se plantea la glorificación de un militar en Estados Unidos. El discurso biográfico mitifica al héroe por su labor en el campo de batalla. La épica está presente en el cine bélico que quería propagar la visión de la glorificación de la guerra.

8.2 La respuesta de Dalton Trumbo: *Johnny cogió su fusil*

Los discursos ideológicos a veces son combatidos por sujetos sociales, la sociedad civil o diversos actores políticos mediante otro discurso crítico. Mediante el análisis crítico del discurso que plantean Fairclough y Wodak, el análisis tiene que versar sobre valores sociales, culturales, políticos e ideológicos; planteando la dimensión de los problemas sociales.

En 1971, se estrena *Johnny cogió su fusil*, única película que dirigió Dalton Trumbo. La película con uno de los alegatos antibelicistas más crudos de la historia del cine no fue apoyada por el Pentágono. Además, ni siquiera pudo producirse en el circuito de Hollywood, tuvo que realizarse mediante otras vías del cine independiente de USA. Esta sería una característica metodológica del ACD, en la que se produce una relación de poder discursiva entre dos relatos con el mismo modo de representación, pero, desde lugares jerárquicamente estratificados en términos de poder económico. Aplicando la lógica de que la industria de Hollywood tiene más medios en la producción para el proceso creativo y ya no digamos en términos de distribución y exhibición.

La película se estrena en plena crisis interna por la negativa de la sociedad a la Guerra de Vietnam. La temática es coetánea a lo que estaba ocurriendo en el plano sociológico a principios de la década de los 70, ya que las muertes de soldados americanos estaban creando un caldo de cultivo de denuncia contra la invasión en su propio país.

Trata varias temáticas de respuesta contracultural frente a las élites y a las instituciones gubernamentales: La visión de la juventud arrebatada a los jóvenes que iban con la idea de defender a su patria y volvían destrozados tanto física como mentalmente o ni siquiera volvían. La diferencia entre los soldados que conforman la tropa que van al frente y el estatus de los oficiales y altos mandos; la muerte para unos y la gloria para otros. La crítica a la religión en la escena en la que el protagonista sufre el bombardeo: Tiene más importancia el entierro de un soldado muerto que la vida de los que están luchando bajo sus órdenes. Existe cierto paralelismo con la obra de Kubrick, *Senderos de gloria*, su similitud radica en visitar los mismos términos del estatus militar de los altos cargos y en el contexto de la Primera Guerra Mundial, rasgos comunes en ambas obras.

El humanismo está presente en la enfermera que le presta los cuidados en el hospital, la cercanía de la única persona que entiende el sufrimiento de la persona que ha quedado

totalmente destrozada; sin boca, nariz, piernas, brazos y ojos. En contrapartida, el médico militar lo trata como un pedazo de carne, inerte casi sin vida.

La película vuelve a hacer una crítica a las convenciones morales de iglesia en la escena entre Joe y Jesucristo; Ni siquiera dios puede ayudarte a vivir en esas condiciones, es la idea que quiere reflejar Trumbo. Se ejemplifica en el contexto del derecho a la eutanasia, y a la muerte digna cuando se está en situación terminal. La crítica al tipo de democracia liberal en la que se sustenta Estados Unidos está presente en la escena en la que, Joe en uno de sus flashbacks recuerda una conversación con su padre sobre: ¿Qué es la democracia? “Si la democracia es la llegada a la tierra prometida, como nos matamos los jóvenes entre nosotros mismos, si ambos somos pobres, pero, de lugares diferentes”. La reflexión versa en torno a la idea universalista de índole material; Da igual que seas americano o de otro lugar, si eres pobre la forma de gobierno tampoco te afecta demasiado para tu vida diaria.

El guion se estructura en torno a la voz en off de Joe que solo puede hablar consigo mismo, puesto que ha perdido casi todos los sentidos y no se puede comunicar de ninguna otra forma. En el plano del montaje, destacaría los flashbacks oníricos cambiando del blanco y negro al color, dotándole de cierto surrealismo. Siempre quedará en el imaginario colectivo que es lo que hubiera pasado si Luis Buñuel hubiera dirigido la película, como tenía pensado en un principio Dalton Trumbo.

8.3 La amistad destruida en Saigón: *El cazador*

En 1975, Estados Unidos retira sus tropas de Vietnam. Michael Cimino abre el panorama antibélico con la guerra de Vietnam como temática principal, con el estreno de *El cazador* (1978). Era la primera vez en el cine de Hollywood que se abría el melón de la guerra de Vietnam, una cuestión muy sensible durante esa época en la sociedad estadounidense. Al igual que la película de Trumbo no tuvo apoyo del Pentágono, aunque esta película si se produjo mediante el circuito del cine de Hollywood. Esta cita del periódico *El País*, escenifica cómo funcionaba la industria y el pentágono como método de censura parcial en la creación del cine bélico.

Desde los orígenes del cine, el Pentágono trató de aprovechar este formidable potencial propagandístico intentando colaborar con su industria. Entre acuerdos cordiales y profundos desacuerdos, el resultado ha sido la producción de decenas de títulos sobre guerras y conflictos. El acuerdo entre Hollywood y el Departamento de Defensa se basa en una simple ecuación: los productores pueden disponer de todo el material que necesiten (portaaviones, submarinos, imágenes de archivo, consejos técnicos) a cambio de que las películas que elogien a las Fuerzas Armadas exalten el heroísmo y el patriotismo. (Madrid - 04 DIC 2004, EL PAÍS)

Era estupendo desde el punto de vista del departamento de producción, poder contar con un presupuesto prácticamente gratuito de todo el atrezzo, extras, figurantes, armamentos e incluso vehículos, aviones y cuarteles dónde poder rodar. Eso sí, las ideas tenían que ser dictadas por las directrices que indicaba el Pentágono. Este hecho da mucho más valor a las películas que no tuvieron el apoyo en la producción y realización, tenían que buscar otras formas creativas y más costosas por mantenerse en la autoría de la obra como el caso de *El cazador*. Valorar que fue la precursora, después vendrían, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *La Chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987).

Partiendo desde el campo metodológico que plantean Fairclough y Wodak, esta película inicia la desmitificación del discurso épico de la guerra que traslada el gobierno a través de las películas que apoya el Pentágono. Combate el discurso institucional de las razones que ha llevado a Estados Unidos a la escala bélica estructurando un análisis crítico de las consecuencias de la guerra en sus soldados y en las familias de éstos. A través del aspecto contracultural, trasladó la crispación de las consignas sociales que se estaban planteando gran parte de la ciudadanía en las manifestaciones en contra de la guerra. Pero, sobre todo se ejemplificó la realidad tanto física como mental de las secuelas que había dejado la Guerra de Vietnam en los soldados estadounidenses. Cuestiona la acción institucional del ejército y de la administración política encargada de las cuestiones de seguridad militar en el exterior, realizando una obra con un relato antimilitarista por las consecuencias que ha dejado la guerra en los veteranos que combatieron y en la sociedad americana en general.

La película se puede dividir en cuatro partes bien diferenciadas, cada una con un contexto y en dos territorios que son Pensilvania y Vietnam. El primer acto se centra en

describir la vida en Pensilvania de un grupo de amigos con cierta camaradería que son obreros del metal en una fábrica de acero y tienen en común que practican la caza en las montañas. Hay una función mediante la crítica social que muestra como un grupo de amigos viven felices antes de marchar a Vietnam. Hay una denuncia en como los jóvenes de clase obrera tuvieron que combatir en una Guerra de intereses de dudosa legitimidad, mientras los políticos y oficiales del ejército nunca estarán cerca del frente de batalla. La escena premonitory de este acto se produce cuando están celebrando la boda de Steven, entra un “boina verde” en la fiesta que acaba de llegar de Vietnam y está totalmente solitario, como ido o alejado de la sociedad.

En el segundo acto, se muestra la crueldad de la guerra de una manera realista, con la fealdad que tiene la guerra y sin artefactos esteticistas. Son apresados y obligados a jugar a la ruleta rusa por el *Việt Cộng*, una de las escenas que ha pasado a la historia del cine. En este acto, se produce la separación de los tres amigos que han viajado a Vietnam. Es la rotura de la amistad por condicionantes que se escapan a sus acciones, es la metáfora que quiere representar la película, la guerra como lugar donde todo lo anterior se destruye, ya nunca volverá a ser igual; una rotura de la felicidad del proyecto de vida que ya no existe.

El tercer acto, se centra en el plano mental, en como la consecuencia de la guerra ha desembocado en que cada uno de los tres personajes están totalmente traumatizados y marcados para siempre por lo que han vivido. Es interesante la representación de cada uno de ellos en lugares diferentes y totalmente ensimismados en la paranoia que les ha dejado las terribles secuelas de lo que se aconteció en Vietnam; es la metáfora de la desunión de la amistad.

El cuarto y último acto, es la necesidad de mitigar el dolor con la búsqueda de Nick por parte de Michael, que vuelve a Saigón para recuperar a su amigo. Hay un elemento muy interesante en torno al dinero en este acto:

Nick se queda en Saigón totalmente psicótico apostando y jugando a la ruleta rusa por haber sido obligado para no ser fusilado cuando fue apresado por el *Việt Cộng*; es la marca de la neurosis de lo vivido. Este dinero que ha ganado con la ruleta rusa es enviado a Steven a Estados Unidos por la situación que atraviesa, ya que ha quedado en silla de ruedas con las piernas mutiladas en Vietnam. Cuando Michael llega Saigón utiliza ese dinero que le ha dado Steven para encontrar a Nick pagándole a un corredor

de apuestas francés y a la mafia vietnamita que controla el juego de la ruleta, dándole todo el dinero que le van pidiendo de manera derrochadora y despreciativa hacia lo que significa el dinero. La fábula que traslada es que ese dinero pasa por los tres amigos en sentido estricto cuando están totalmente destrozados tanto física como mentalmente, éstos no le dan la más mínima importancia al dinero. Ese dinero ya no podrá devolver la amistad, las piernas de Steven o la serenidad mental después de lo que han vivido. Es una crítica al sueño americano, a la visión monetaria de que los sueños están ligados al estatus económico. Un sueño ligado a la mercantilización de cualquier aspecto de vida sea social, política o moral.

El final es cruel y doloroso, no es un final feliz siguiendo la tónica del Nuevo Hollywood sobre todo en sus inicios. Quizás el suicidio era la única salida para mitigar el dolor de Nick.

El cazador hace un triple viaje: el sociológico en Pensilvania mostrando sus vidas antes de la guerra, el material o físico representando la crueldad de la guerra y el plano psicológico de como las consecuencias de la guerra han destrozado sus vidas. Cimino crítica el *american way of life* en todos los ámbitos que abarcan a la sociedad y al individuo.

En *Johnny cogió su fusil*, Joe queda para siempre postrado en una cama sin poder acabar con el sufrimiento. No hay un final feliz, no existe una salida para la situación a la que han llegado los personajes en ambas películas. Es una seña de identidad de esta corriente del *New Hollywood*, el final trágico es una crítica a la idea de sueño americano. Un paradigma totalmente inverso a lo que ocurría en el cine del *New Deal* y en parte del cine clásico de los años 40 con la idea del *happy end*.

8.4 Historias *neoyorkinas* para no dormir: La degradación del Time Square en los años del *Anti-paraiso*: *Cowboy de medianoche*

La corriente del Neo-Hollywood fue en parte una corriente que nacía de la contracultura de la época, una generación de cineastas jóvenes con formación audiovisual o artística en escuelas o universidades y por supuesto, eran hijos de la abolición del código Hays en 1966:

Se decidió abolir en Código Hays de autocensura de la industria, para permitir contenidos más desinhibidos y sensacionalistas, especialmente en el campo del sexo y la violencia. Esta reveladora evolución cultural del cine norteamericano, como signo elocuente de los nuevos tiempos, se manifestó entre su oscilación pendular entre el cinismo y la amargura, expresando la crisis moral tras el derrumbe de la arraigada y optimista mitología del *American Dream*. (Gubern, 2008, p.432)

Esta etapa de evolución del cine de Hollywood hacía un discurso contracultural *Poskennedista*, se inaugura en el año 1969 con el estreno *Easy Rider* (Dennis Hoopper) y *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger).

Midnight Cowboy

Gubern define *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969) como “la relación desesperanzada de un gigoló y un pícaro”, hay que añadir, que se trata de un gigoló infantilizado e inocente a todo lo que le rodea y un pícaro que es un inmigrante italiano que está lisiado.

La película muestra la marginalidad en la que se encuentran los personajes desde el primer momento, haciendo una crítica al tipo de vida americano que genera desigualdad y pobreza. La temática de la homosexualidad en la obra es un tema que se desliza con gran sutileza, pero está muy presente en la relación entre ambos. El contexto en que se estrena la película es importante, ya que durante ese mismo año se produjo “La Revuelta de Stonewall” en la que hubo una manifestación con algunos disturbios que son mitigados de manera represiva por las fuerzas del orden. Fue la primera vez que el movimiento Gay luchó contra un gobierno que perseguía a las personas por su orientación sexual. La película sobre todo es un drama social, pero tiene la esencia de los movimientos contraculturales que se estaban produciendo en Estados Unidos a partir de los años 60. Una historia de amor entre dos hombres que en el relato se muestra de manera sutil. Aparentemente pudiera parecer que es una relación de poder en torno a la desigualdad entre un proxeneta y un gigoló, pero la película viaja hacia otro plano. El marco de la amistad y la necesidad de prostituirse para ayudar a Rizzo que sufre tuberculosis y también una fuerte cojera.

La calle 42 está representada de manera muy realista en la película apunta J. L. Garci que estuvo allí en esa época: “La película muestra el ecosistema que ocurría en ese lugar de Nueva York, drogadictos, prostitutas, gigolós, personajes marginales que aunque

vivían en la inmensa pobreza, tenían una especie de halo de empatía con un sentido de camaradería” La muestra del compañerismo de unos parias que les ha tocado el mismo destino. La película transmite muy bien ese sentido de apoyo mutuo, se comprendían recíprocamente.

La película empieza con el personaje de Joe Buck dejando su trabajo de friegaplatos en Texas para marchar a Nueva York. Joe es un joven con aspiraciones de vividor que va en busca de triunfar con mujeres neoyorquinas para que lo mantengan. Este elemento de la movilidad social es muy importante, ya que en los discursos del liberalismo económico siempre está la cuestión de que para conseguir triunfar hay que movilizarse en los territorios para la búsqueda de oportunidades; aquí se produce la desmitificación mediante el discurso crítico de las ideas políticas que promulgan las instituciones en materia laboral. Además, hay una crítica al western implícita en que los colonos iban a la conquista del este al oeste y él va de los estados del oeste al este; ese viaje inverso es una desmitificación del western. Una metáfora del viaje a la felicidad y lo que encuentra es la tristeza durante todo el camino. Otro elemento desmitificador del western es que va vestido de cowboy cuando realmente no es un vaquero, es un perdedor, un antihéroe que se contrapone con los relatos épicos del cine del oeste.

El tono es muy realista, muestra la fealdad que el cine clásico no quería representar, porque el cine clásico te mostraba lo que quería que fuera no lo que realmente era. Hay escenas que ofrecen una visión de la degradación social, una ácida crítica del drama social que se vivía en el Manhattan de finales de los 60. La muestra de cómo se comporta la gente que vive en Park Avenue, haciendo una hipertextualidad a la película *Desayuno con diamantes* (Black Edwards, 1961), ya que revisita la joyería *Tiffany's* en la que en frente del escaparate yace un hombre muerto a plena luz del día sin que nadie se pare a socorrer. El individualismo y el desinterés por parte de los habitantes que anidan por Park Avenue que, no se paran en ningún momento para socorrer a la persona que yace en el suelo, solamente Joe Buck se para a su lado mostrando el humanismo y la inocencia de un iluso joven del medio oeste. La lectura es que los Estados Unidos es una sociedad totalmente estratificada en clases y deshumanizada en términos sociales.

El frío como elemento crítico siempre en pantalla, para mostrar como los pobres y los “sintecho” pasan frío en Nueva York. La ocupación de edificios abandonados por qué no tienen dónde ir. La escena de la oferta de friegaplatos en Nueva York, en la que nos da el significado de que el viaje hacía Nueva York desde Texas no ha servido de nada,

porque le ofrecen la misma oportunidad de friegaplatos que tenía en su ciudad natal. Su idea inicial era ir a Nueva York a triunfar con mujeres, y acaba ejerciendo la prostitución con hombres. Todo sucede al contrario de lo que aspiraba en el relato para el personaje de Joe Buck.

Es una constante en la película la fábula de que hagas lo que hagas, acabas en el mismo lugar. Siendo una desmitificación: La negación de que la sociedad americana es interclasista, un leitmotiv que está intrínseco en los valores del discurso del *American Dream*. Por lo tanto, el sueño americano responde a una construcción idílica no a una realidad material. El final vuelve a ser una deconstrucción del cine clásico de Hollywood, un final trágico con la muerte de Rizzo.

No es baladí el hecho de que Schlesinger fuera un inmigrante inglés que venía de la corriente del *Free Cinema*, un cine que señalaba de manera combativa las injusticias sociales como apunta Torres-dulce en el programa *¡Qué grande es el cine!*, además, el guionista Waldo Salt fue uno de los perseguidos en las purgas anticomunistas de la “caza de brujas”. Esta película está hecha por gente de izquierdas que querían mostrar que el sueño americano no era para todos.

8.5 *Taxi Driver*: El neurótico veterano de Vietnam

Apunta Román Gubern en su manual de Historia del cine que, En 1975 la única forma de afrontar en la gran pantalla la guerra de Vietnam era de “una forma más psiquiátrica o humanitaria que política”, ya que la guerra acababa de terminar en el mismo año que se estrenó *Taxi driver*. (Gubern, 2008, p.457). En cierta medida, fue más fácil desde la industria de Hollywood, la sutileza del tratamiento de la guerra desde el sufrimiento interno del personaje. A fin de cuentas, la película está escrita a conciencia para la introspección de Travis Bickle.

En el artículo de revista llamado *Lectura crítica del relato audiovisual en el filme Taxi driver*, J.L. Valhondo-Crego apunta:

Este filme se produce tras el impacto cultural de Mayo del 68, la crisis del petróleo de 1973 y el final de la guerra de Vietnam (1975). A nivel sociológico, se asiste a la crisis del modelo de Bienestar Social basado en una cultura cohesionada en lo económico, político y social. Hasta la segunda mitad

del siglo XX, vivir solo era una excentricidad, de manera que la sociedad se había organizado en torno al núcleo familiar.

Se desprendía que la rotura de la sociedad se producía en dos ámbitos distintos. Por un lado, se asiste a como afectaban las crisis tanto económicas como políticas a la población. El caso del Watergate fue un duro golpe a la confianza de los estadounidenses en su clase política. En el film se representa la rotura entre clase política y ciudadanía mediante la animadversión que tiene el personaje de Travis al senador Charles Palantine, candidato a las presidenciales que en el relato de *Taxi driver* sufre un intento de atentado por parte de éste. Por otro lado, hay una crítica sociológica al tipo de vida que se está empezando a implantar en las grandes ciudades como puede ser Nueva York o Los Ángeles. La simbología de la soledad del individuo engullido por las grandes urbes, ciudadanos solitarios que vagan por las calles de ciudades que están en decadencia y totalmente irreconocibles. Este elemento que es una característica del cine de la posmodernidad está retratado de una forma parecida con el personaje de Deckard (Harrison Ford) en *Blade Runner 2019* (Ridley Scott, 1982). El Escepticismo con el modelo sociológico actual, la nostalgia de que cualquier tiempo pasado fue mejor y el aspecto irracional de que la sociedad ya no busca la emancipación sino más bien el sálvese quien pueda. En ambas obras está representado lo que Bauman quería retratar con el término “modernidad líquida” en su obra *Modernidad Líquida* (Bauman, 2002, pp.60-65). Una sociedad que hereda lo más nocivo de la globalización de las sociedades capitalistas que, está totalmente fragmentada por la alienación del individuo, sin ninguna posibilidad de transformación de la sociedad en términos marxistas; Al ser una sociedad líquida es inmaterial, es imposible transformar una sociedad que está totalmente atomizada, no existe como una masa o un colectivo.

Taxi driver ha generado cierta ambivalencia en torno a la corriente cultural a la que está adscrita o representa. Muchas voces la etiquetan en torno a la posmodernidad. En términos cronológicos desde luego que está en plena efervescencia de la corriente posmoderna. En un análisis desde el punto vista interno del relato, también se identifican varios elementos de las características del cine posmoderno como apunta Valhondo-Crego en su artículo *Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en Taxi Driver*. La hibridación de géneros en la que se funden el thriller psicológico con el melodrama inspirado por el western que viaja al terreno de lo

urbano. A nivel estético podemos adscribir a la cinta la categoría de ser una de las precursoras de vanguardia del subgénero del Neo-noir. En el documental sobre las influencias de John Ford en otros directores llamado *John Ford, Dioses y monstruos, TCM*, se apunta que existe una intertextualidad directa a *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) en la escena entre Harvey Keitel y Jodie Foster denominada la “secuencia cicatriz “. Esta escena va más allá del universo que existe en *Centauros del desierto*, queriendo cerrar el círculo mostrando la relación entre un proxeneta y la chica que está secuestrada. Para Scorsese, esta es la escena que le falta a la película de Ford, para mostrar la relación entre el jefe de la tribu de los indios con la sobrina de Ethan (John Wayne).

Scorsese también ha dicho en ocasiones que el personaje de Travis Bickle está basado en el viaje del héroe que realiza John Wayne, en este caso habría que añadir que el personaje es más un antihéroe, otro elemento posmoderno con síntoma de deconstrucción del héroe clásico. Al igual que ocurría en *Cowboy de medianoche*, se produce una cierta desmitificación de lo que significa el héroe y la épica del cine del oeste; ahora un antihéroe que está en los márgenes de la sociedad puede lograr el reconocimiento social. Es una deconstrucción de lo canónico del western, el cambio del caballo por el taxi, la sustitución de la conquista del oeste por la conquista de la noche neoyorkina en la que impera la ley del más fuerte, una ciudad totalmente en descomposición. Se produce la rotura de los elementos más representativos del cine del oeste a través del análisis crítico del discurso, una respuesta en contra de unos valores que ya están caducados, un sueño con difícil acceso para muchos habitantes de la ciudad más importante de los Estados Unidos. Es una desmitificación del sueño americano, se escenifica una ciudad sin policías, en la que chulos y traficantes campan a sus anchas; la ciudad del símbolo del *American Dream* como infierno del acceso al sueño americano.

Excelente radiografía de la marginación social. El sistema no es perfecto, existen deficiencias. Y ahí está Scorsese para meterse de lleno en los bajos fondos de una gran ciudad como es New York, paradigma del sistema, reventando el idílico ideal del sueño americano, caricaturizando el *American Dream* en las cartas que Travis envía a sus padres (casa, buen trabajo para el Gobierno y novia formal), mofándose del mercado político y sus políticas sociales que parecen únicamente parchear y no subsanar los problemas. (*Taxi driver. El sueño americano en los bajos fondos neoyorquinos*, Junio, 2011)

En este párrafo se recoge buena parte de la crítica a las diferencias sociales y a la degradación que es representada con la terrorífica escenificación de la ciudad. La cita de Martin Scorsese que versa sobre la ciudad de Nueva York recogía el clima de degradación en los años 70: “*Mean Streets* fue rodada en Los Ángeles y tuvimos que ensuciar las calles para representar la ciudad de Nueva York, sin embargo, *Taxi driver* se rodó en Nueva York y tuvimos que quitar basura de la calle”. Times Square de nuevo como ecosistema de la decadencia social, es una constante como se revisita esta zona en distintas obras audiovisuales como por ejemplo en la serie de HBO *The deuce* (David Simon) escenificando la realidad que existía a finales de 60 y durante parte de la década de los 70.

Por otro lado, la película se identifica con elementos de un cierto realismo, podríamos denominarlo realismo tímido. Exceptuando la idea del acto terrorista contra el candidato a las elecciones por parte de Travis, en el trascurso de la película no existe una condena expresa contra las instituciones, no se muestra una denuncia clara de las causas de la degradación de la sociedad o de la propia situación depresiva y antisocial del personaje.

Paul Schrader iniciaba así el guion con una cita de una manera muy peculiar:

Thomas Wolfe: “La mayor convicción de mi vida reside ahora en la creencia de que la soledad, lejos de ser un raro y curioso fenómeno, es el hecho fundamental e inevitable de la existencia humana”

Eran las primeras líneas del guion, pero bien podrían recoger toda la idea central de la película, la soledad de Travis por incapacidad no por una elección racional. La película viaja en el ámbito de la soledad posmoderna, la cultura de la libertad individual o el individualismo en los Estados Unidos.

Paul Schrader se refiere así en el guion:

“Un taxista enclaustrado en un ataúd de hierro surcando la ciudad”.

Una metáfora de una persona que ya está muerta para vivir en comunidad, que divaga por las noches de la Nueva York más aséptica, un personaje solitario y fuera de los márgenes de la sociedad. El trauma de una persona totalmente solitaria degradada mentalmente como se representa en *Taxi driver*, este hecho es una respuesta desde el análisis crítico del discurso a la visión que promulgan algunas ideologías ligadas al

liberalismo; es una desmitificación de la idea de que la libertad del individuo nos enriquece socialmente, la soledad destruye al Travis Bickle, siendo incapaz de mantener una relación social con otras personas. Putnam apunta, “se advierte que la racionalización de la vida cotidiana ha contribuido a destruir lo que llamamos Sociedad, la misma que Margaret Thatcher consideraba inexistente” (1995, *Bowling alone*). La gran ilusión del idealismo del sueño americano es trasladarnos el concepto de que solos podemos.

Desde el punto de vista narrativo, Scorsese dejaba a un lado las historias de bandas criminales como *Mean streets* (1973) para profundizar en la historia de un taxista con insomnio crónico que vive atormentado por lo que ha vivido en la Guerra de Vietnam. El personaje de Travis Bickle interpretado por un genial Robert de Niro, hace un viaje hacía las profundidades de los bajos fondos del Times Square y se produce a través de un guion excelso de Paul Schrader; La película se podría dividir en la autoría de estas tres personalidades a partes iguales, Scorsese en la dirección, de Niro en la actuación y Schrader en la escritura.

El sello de Scorsese en la película estaba muy influenciado por varias corrientes cinematográficas según A. Santos Cargallo en su artículo *Reflejos te devoran*:

“Desde sus inicios, Scorsese indagó más que ningún otro de sus coetáneos en las posibilidades narrativas y dramáticas de la realización cinematográfica. Introdujo en el clasicismo americano los aires renovadores de la *Nouvelle vague*, en especial del autor francés Jean-Luc Godard y del nuevo cine americano con John Cassavettes como referencia principal” (Santos, Noviembre, 2013)

Partiendo de la metodología de Fairclough y Wodak del análisis crítico del discurso que propugnan, *Taxi driver* la podemos relacionar las siguientes ideas con los principios básicos del ACD que son enunciados por estos autores.

La guerra de Vietnam se desliza muy sutilmente en una conversación al principio con el encargado de la empresa de Taxi, hablan en que división combatieron cada uno durante la guerra. Se produjo el abandono por parte de la sociedad americana de los veteranos que volvían de Vietnam, ya que ni desde las instituciones les prestaron mucha atención, ni tampoco recibieron el apoyo por parte de las comunidades o la sociedad civil. La realidad de estos veteranos fue el rechazo generalizado por haber participado en la invasión; La sociedad americana era un clamor en contra de la guerra. Estos

excombatientes se sintieron desplazados, solitarios, no entendían ese rechazo. Desde su punto de vista, ellos habían ido a luchar por los Estados Unidos.

Los estados mentales de Travis se traducen en el filme mediante los planos de sus ojos en el retrovisor del Taxi: El síndrome paranoide, el psicópata inadaptado a la sociedad que ha sido producido por un síndrome de estrés postraumático de lo vivido en Vietnam. El tratamiento de un problema social como la no integración de los veteranos, generaba mucho tabú en la sociedad americana de los años 70. Este hecho es una respuesta desde el análisis crítico del discurso que combate a otro discurso que constituye la sociedad y la cultural como apuntan Fairclough y Wodak. El discurso muestra una realidad que no se cerró hasta pasado muchos años después del estreno de *Taxi driver*, ya que el ACD no tiene una respuesta inmediata entre el discurso y la sociedad.

Para Fairclough y Wodak las relaciones de poder son discursivas, se produce una transmisión y deducción de este discurso en los sujetos que a veces no genera la intención de sometimiento con la que se lanza, produciendo una respuesta de acción social. En estos códigos se mueve el personaje de Travis Bickle, es un subproducto no deseado del sistema que ha quebrado el estado mental de muchos de los combatientes que fueron a Vietnam. La creación del antihéroe como producto de un sistema que expulsa hacía los márgenes de la sociedad a las personas con problemas mentales. Esta idea también está implícita en el *Joker* (2019, Todd Phillips) que protagoniza Joaquin Phoenix.: La soledad como un elemento destructivo en una sociedad sin sanidad universalizada que niega el acceso a personajes marginales, ya que no tienen respuesta desde las instituciones psico-sanitarias a estos problemas. Un antihéroe individualista que está al margen de la ley, que es capaz de llevar a cabo la justicia fuera de los cauces legales mediante la violencia.

9. El resurgir del neoliberalismo en los años 80

Para aproximarnos en primera instancia al término neoliberalismo, en el artículo "Neoliberalismo" *Equipo editorial Etecé, Concepto.de.* (2021) se apunta:

Rüstow empleó este término para agrupar las prácticas económicas intervencionistas de las tendencias insurgentes del siglo XX como el fascismo, comunismo, nacionalismo y socialismo, las cuales conformaban según su opinión una doctrina separada del liberalismo clásico, enemiga del

laissez-faire. Sin embargo, en la década de 1960 el término dejó de asociarse a la ahora llamada Economía social de mercado, y comenzó a designar a los sistemas económicos guiados por el libre mercado, es decir, las ideas de economistas como Friedman, Von Mises y Hayek.

Podemos decir de manera interpretativa que, al principio el término se veía como una especie de mutación del liberalismo ortodoxo a una ideología todavía ligada a la modernidad, pero con un carácter intervencionista en relación a las leyes del mercado. En los años 60, esa visión cambió por completo y se postula en torno al librecambismo y a la mínima intervención del estado.

Cabe la posibilidad de que, ante el carácter polisémico del concepto se dejó en desuso hasta la década de los 80. Durante esta época, la ideología neoliberal paso de la teoría a la acción en países como Chile de la mano de Augusto Pinochet, Reino Unido con Margaret Thatcher y en Estado Unidos con el mandato de Ronald Reagan.

Los valores promulgados por la ideología neoliberal estarían en torno a la intervención mínima del estado apareado de un reduccionismo exagerado del gasto público. Por otro lado, la privatización de sectores públicos y la bajada de impuestos como método de desregulación para que exista el mínimo estado del bienestar.

La competencia es un valor tanto económico como antropológico en la ideología neoliberal. Se representa tanto en la competencia de las empresas como en la competitividad “sana” entre individuos, identificado con el ascenso social mediante la meritocracia.

En algunos casos, este fenómeno se ha interpretado como una especie de darwinismo social:

“Doctrina que aspiraba a pensar el funcionamiento de las sociedades en términos de selección natural, una idea central en el surgimiento del fascismo europeo en el siglo XX” (*Teoría de Darwin*).
Autor: Equipo editorial, Etecé. Diciembre, 2021)

El progreso para los individuos está ligado a la meritocracia singularizada como crecimiento de la economía global, es un empoderamiento mercantilista como ascensor del estatus social. Para que el individuo progrese tiene competir con otros individuos, esa competitividad genera riqueza.

Por último, habría que destacar la idea de que la responsabilidad de los ciudadanos recae únicamente en una visión autodeterminada de cada sujeto, la igualdad de la ley está mediatizada por una igualdad formal alejada de la igualdad material.

9.1 El cine de la *New Right*: Los años del renacimiento patriótico

La década de los 80, se vio desde la sociedad estadounidense como una nueva era de oportunidades después de dos décadas de frustración por la lucha por los derechos civiles y el daño de la Guerra de Vietnam. Sánchez-escalonilla define así esta época:

La nueva etapa se abría como una promesa y una recuperación de la autoestima de los estadounidenses, lesionada desde finales de los 60 por la guerra de Vietnam, el caso Watergate y, en los años finales de Carter, la crisis de los rehenes en la embajada de Teherán.

(Sánchez-Escalonilla, 2019, p.320)

Era *vox populi* que la sociedad americana venía de un largo camino en el desierto y necesitaba un cambio de timón. Ronald Reagan llega a la presidencia en 1981, sus políticas neoliberales recuperan los valores más conservadores del republicanismo norteamericano y el capitalismo económico más salvaje. Sus primeros pasos fueron en política económica con los *reaganomics*⁵ y la desregulación del sector financiero.

Su segundo gran caballo de batalla iba a ser la política exterior con la última década de la guerra fría. Reagan quería buscar la conciencia, la fe y la razón de una sociedad perdida por las décadas en declive de los años 60 y 70; A sus ojos se había generado una degradación social durante los años del *Anti-paraiso* de la grandeza de USA de los años 50. El mito de la década de los 50 con la victoria de la segunda guerra mundial, el crecimiento económico y la exportación del *American way of life* que, convierte a Estados Unidos en la potencia hegemónica mundial.

⁵Los pilares de la política económica de Reagan incluyeron el aumento del gasto en defensa, equilibrio del presupuesto federal y decrecimiento del gasto público, reducción del impuesto federal sobre la renta, la reducción de la regulación gubernamental y el endurecimiento de la oferta monetaria para reducir la inflación. (Niskanen, William A.(1992). "Reaganomía")

Esta es la visión de como concebía Ronald Reagan la sociedad que hereda cuando toma el poder, según José Moyano en su artículo *Cine y política exterior estadounidense en los años 80*:

Para Reagan, EE. UU. no solo debía volver a ocupar un rol activo y agresivo en el tablero internacional, sino que también tenía que recuperar la noción de lo que significaba ser un “auténtico norteamericano”, ya que percibía, en su lógica tradicionalista y conservadora, que la moral social estadounidense debía dar un giro radical si el país pretendía recuperar el terreno perdido frente a la URSS. (Moyano, Salim, *Cine y política exterior estadounidense en los años 80*, 2020)

Es archiconocido la relación entre Reagan y el cine, ya que, éste fue actor durante buena parte de su vida. Según José Moyano, para Reagan las películas de temática sobre la neurosis de guerra como *Taxi driver* y *Apocalypse Now*, generan el antipatriotismo. Se pone a la nación estadounidense como generador de la humillación más absoluta a los veteranos de guerra. Éstos son abandonados a su suerte en los márgenes de la sociedad. Reagan ve estos discursos como generadores de odio en las generaciones que combatieron o vivieron el conflicto de la Guerra de Vietnam. Configura un imaginario colectivo en contra de la guerra, del ejército y sobre todo en contra de las políticas del gobierno en materia de defensa.

Reagan potenció desde la Casa blanca un cambio en ciertos discursos del cine de Hollywood, como apunta José Moyano:

Desde La Casa Blanca pensaban que debía lograrse que los jóvenes de los años 80 se sintiesen orgullosos de ser estadounidenses y se identificasen con los íconos aventureros e intrépidos del folklore norteamericano. Así, se crearían nuevos personajes de acción y se filmarían películas que moldearían la identidad cultural de una generación. (Moyano, Salim, *Cine y política exterior estadounidense en los años 80*, 2020)

En el programa de debate *Fort Apache, El cine del neoliberalismo*, se hace un viaje por la cinematografía de la década de los 80. Se enumeran distintas corrientes, géneros y obras que se identifican con la ideología neoliberal durante el mandato de Ronald Reagan en la Casa Blanca.

Durante esta época, se produjeron en términos bélicos algunas películas de guerra apoyadas por el Pentágono como *Rambo Acorralado* (Ted Kotcheff , 1982) *Top gun*

(Tony Scott, 1986), *Amanecer rojo* (John Milius, 1984). La mayoría de estas películas bélicas son muy delirantes por sus códigos maniqueos, con la justa sofisticación en la representación del otro como un ser maligno que viene a destrozarnos los valores y la vida occidental, es decir, contra el *American way of life*.

Según Vega Durán, en estas películas confluían el poder con la acción ideológica, que desde las élites generan un discurso legitimador de las acciones de un estado en su política exterior. Este discurso buscaba la configuración mediante la dominación de la conciencia y la propaganda a través de un modo de representación como el cine.

Por otro lado, tenemos las películas con temática Guerra fría: *La caza del octubre rojo* (John McTiernan, 1990) *Rocky IV* (Sylvester Stallone 1985), *Danko: Calor rojo* (Walter Hill, 1988). Las temáticas de estas películas tienen un factor de propaganda ideológica funcional desde el punto de vista sociológico, todas ellas tienen en común la obsesión anticomunista como control preventivo en la creación de obras literarias, artísticas o audiovisuales. En su artículo de revista *Hollywood y el Pentágono. La producción cultural propagandística del Departamento de Defensa de los Estados Unidos*, Vega Durán apunta:

Como ya advirtiese Chomsky (1988), una de las pautas para el control de los medios y las industrias culturales en los Estados Unidos era el anticomunismo que, aunque con menor intensidad, siguió funcionando después de la caída de la Unión Soviética. (Vega Durán, 2020, pp. 95-96)

Cabe recordar las listas negras anticomunistas que fueron llevadas a cabo por el senador Maccarthy en Hollywood o el Comité de actividades antiestadounidenses que llevó a cabo investigaciones tanto públicas como privadas de la vida de los ciudadanos de manera arbitraria, simplemente por su forma de pensar.

También hay que destacar que el cine del neoliberalismo no solamente se limitó a ideologizar en temática bélica. Su idea era capitalizar todos los géneros y discursos para de esta manera llegar a todos los estratos sociales, razas o clases. Podemos destacar la Ciencia ficción, género juvenil y temática de seguridad ciudadana: La saga *Star Wars*, *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) *La Jungla de cristal* (John McTiernan, 1988). La idea del entretenimiento familiar como vehículo de evasión mediante el cine.

Las distopías en las que las tribus colectivas que luchan por los recursos son malignos y el individuo siempre el héroe: *Mad Max. Salvajes de autopista* (George Miller, 1978). La libertad individual como valor fundamental, el colectivo como metáfora de la pérdida del progreso en términos económicos. Héroes individualistas durante esta época: Sylvester Stallone, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger. Personajes individualistas que son capaces de todo, la metáfora de que si te haces fuerte tú solo eres capaz de todo.

Además, la batalla por la hegemonía del tipo de cine de los 80, la ganan durante esta etapa los autores más comerciales de la corriente del Neo-Hollywood; George Lucas y Steven Spielberg. Este paradigma es significativo porque se pierden los discursos contraculturales y la forma de contar historias, las bases cinematográficas que el Nuevo Hollywood había establecido mediante ciertos códigos fílmicos durante los años 70. Las historias se volvieron más comerciales, alejándose de los problemas reales y tornando a historias más de evasión de carácter recreacional.

9.2 La comedia nostálgica que viaja a los felices años 50

En esta época se da el paradigma en Hollywood de lo que Sánchez-Escalonilla llama la “fábula intergeneracional”. Un subgénero en el que los personajes viajan a un pasado alternativo, normalmente en la década de los años 50, para encontrarse con una América idealizada. En esta especie de realismo mágico de la sociedad estadounidense de los 50, los personajes se encuentran valores de un imaginario de vida norteamericana perfeccionada, ya que durante esa época se produce la cristalización del *American Dream* y la exportación del tipo de vida americano; jugando así con la idea de que todo tiempo pasado fue mejor. La idea que subyace es la siguiente: Tenemos que recuperar los valores que nos hicieron la gran potencia y hacer una traslación al presente en el que vivimos, una especie de nostalgia del ideal de familia tradicional que busca en el pasado una fórmula mágica para vivir mejor en el presente.

Apunta Sánchez-Escalonilla:

La fábula intergeneracional aparece en los 80 en comedias como *Peggy Sue se casó* (Francis Ford Coppola, 1985) y *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), cuyos protagonistas se trasladaban a la América de los 50 para obtener una versión perfeccionada de sus vidas, es decir al American way of life. (Sánchez-Escalonilla, A. Hist. comun. soc. 27(1) 2022: 233-242)

Un apartado también al subgénero del mundo de los negocios que otorga la primacía a la meritocracia y a la cultura del trabajo y, también con especial atención a la comedia juvenil: *Armas de mujer* (Mike Nichols, 1988), *El secreto de mi éxito* (Herbert Ross, 1987), *Risky Business* (Paul Brickman, 1983).

9.3 La crítica sociológica del cine de finales de S.XX

En esta etapa se puede afirmar que la sociedad posmoderna que se iniciaba en la década de los 70 adquiere su madurez desde un punto de vista peyorativo. Se produce una exacerbación del consumo generalizado de la sociedad estadounidense mediante la mercantilización de cualquier aspecto vital. Sánchez-escalonilla puntualiza:

Samuel señala la década de los 90 como un período dominado por la sociedad ansiosa (2011: 136). Llegados casi al final del siglo, Samuel apunta la tendencia compulsiva de una nueva generación de estadounidenses a considerar el sueño como la realización de su prosperidad económica particular, por encima de la libertad. (Sánchez-Escalonilla, 2022, p.235)

Es decir, el sueño americano de finales de los 90, ya no está ligado a la identidad del tradicional americanismo como en los años 80. Viaja más en un sentido de proyecto económico particular en la forma de acumular la riqueza, una especie de autodeterminación de la visión individual; el fin justifica los medios, si se generan altos niveles de ingresos y reconocimiento social.

Como apunta Sánchez-Escalonilla, se deja de lado ese excepcionalismo americano que se identifica con una raza superior que es capaz de conseguir todo lo que se propone, sustituyéndolo por un “pragmatismo y relativismo”. Una especie del todo vale para la consecución del sueño. El relativismo es un rasgo de las sociedades posmodernas occidentalistas, ya no hay verdades absolutas porque todo es relativo. No hay un proyecto de sociedad, por ende, tienes que crearte tu propio proyecto mediante cualquier actividad que te genere dinero inmediato para seguir el nivel de consumo; el ansía como una huida hacia adelante sin ningún objetivo a medio o largo plazo. En este sentido Apunta Easterbrook y Kamp:

Profundamente asentado en las mentes de norteamericanos y europeos perdura el miedo de que Occidente no pueda sostener ni sus actuales y elevados estándares de vida ni sus libertades individuales. (Easterbrook 2004: 33). Llegamos a finales de los 90 y entramos en el nuevo siglo en lo que podríamos llamar la Era del Sueño Americano Jamás Imaginado: una época de compras desmedidas a base de esteroides, de números inflados de manera artificial (Kamp: 2009)

9.4 La desmitificación de la clase media americana de finales de los 90: *American Beauty*

En el título de la película *American Beauty* se hace mención directa a una cita de John D. Rockefeller como símbolo de darwinismo social:

“El crecimiento de un gran negocio es simplemente la supervivencia del más apto. La rosa *American Beauty* solo puede alcanzar el máximo de su hermosura y el perfume que nos encantan, si sacrificamos otros capullos que crecen a su alrededor. Esto no es una tendencia malsana del mundo de los negocios. Es, meramente, el resultado de una combinación de una ley de la naturaleza con una ley de Dios” (Hofstadter, Richard; 1959; pag. 45)

Mediante el título ya se hace referencia a ese grupo de rosas a las que hacía alusión el multimillonario Rockefeller, que utilizaba esa flor como metáfora de excepcionalismo americano que, mediante la libertad individual y siendo el más fuerte, siempre florecerá. Sam Mendes hace una deconstrucción de la cita “Belleza americana”, implícita desde el propio título de la película, la desmitificación de esa idea de que el americano medio siempre supera todas las adversidades.

El inicio de la película tiene un paralelismo con *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950), empieza con el personaje de Kevin Spacey diciendo que ha muerto asesinado al igual que William Holden en *Sunset Boulevard*. Sam Mendes ha comentado que siempre se ha inspirado en Billy Wilder y Kevin Spacey ha reconocido que para esta película se inspiró en Jack Lemon. Con ese flashback de inicio se narra la aburrida vida de un publicista del montón que tiene todo lo que un americano de clase media de un barrio acomodado pudiera desear. Excepto una cosa, no es feliz y piensa que su vida es una auténtica mentira. No le falta razón, su matrimonio es una falsedad, su mujer le es infiel y su hija le odia.

La cinta es una muestra de la realidad de muchas familias de clase media en Estados Unidos, las aspiraciones del acceso al sueño americano en términos económicos puede

ser un hecho objetivo, pero a qué precio y si de verdad ha valido la pena; La infelicidad, la rotura de la familia y el individualismo que te aleja de los que te importan. Libertad económica para qué, si tu vida es un completo desastre. La motivación entre los personajes que representan Kevin Spacey y Annette Benning por el amor y el sexo es nulo dentro de su matrimonio.

Volviendo al término acuñado por Sánchez-Escalonilla como “la fábula de la comedia intergeneracional”, se podría decir que son películas que viajan a una América alternativa perfeccionada que normalmente se sitúa en los años 50. Obras como *Peggy Sue se casó* (Francis Ford Coppola, 1985) y *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Son deconstruidas por los estereotipos de los personajes en *American Beauty*. La película recrea esos barrios residenciales de los años 50, casas blancas inmaculadas con jardines florecidos en los que la vida diaria es diáfana. Se produce una revisión mediante el análisis crítico del discurso sobre la idealización de la felicidad de los barrios residenciales y ese tipo de vida americana de los años 50 que se ven en las citadas obras. Se escenifican arquetipos de individuos con cierto nivel económico pero alienados en términos culturales. Utiliza los mismos códigos estéticos de los barrios donde esos personajes eran felices en las películas ya citadas, para hacer un retrato sociológico decadente de la sociedad americana en *American Beauty*; Se deconstruye la idea de que el sueño americano simplemente sea la posición social que ocupes dentro de un sistema estratificado en clases. el *American Dream* no puede alejarse de la felicidad de los individuos, aunque tengan buena posición económica.

Aplicando la metodología Fairclough y Wodak (1994: 241-270) al discurso crítico de *American Beauty*, habría que destacar una desmitificación sociológica, por ende, tiene un elemento de naturaleza social. Por otro lado, hay una crítica ideológica y cultural. La crítica social de *American Beauty* puede versar sobre las siguientes ideas: La alienación de la clase media, que ha caído en el consumismo característico de las sociedades posmodernas; la huida hacia adelante en una vida monótona, infeliz e insatisfecha. Ese juego ambivalente de mostrar a los hijos más cuerdos que sus progenitores, haciendo una crítica que deforma las convenciones sociales de otorgar la capacidad y la inteligencia a los padres. La problemática de las relaciones familiares en el sentido de que, si solamente nos preocupamos de la condición individual, nos alejamos de los problemas que afectan al conjunto de los que nos rodean. Este hecho junto a la crisis existencial del protagonista genera la no consecución de una vida plena, es una

desmitificación a las convicciones neoliberales y al manido mito de la autodeterminación de la libertad individual.

Desde el análisis crítico del discurso en base a lo político, la película nos hace esa radiografía estereotipada de algunas ideologías para desacreditarlas. El ejemplo más claro es el vecino de Lester, un oficial de la marina de los Estados Unidos que profesa el fascismo y tiene unos terribles prejuicios; porque es homosexual y no acepta su condición sexual. Es una crítica a lo que representa parte de la ciudadanía norteamericana con carácter público y lo que realmente son en privado.

American Beauty como un artefacto cultural: Habría que destacar la crítica que hace al sometimiento y al estrés que crea esa visión norteamericana de la cultura del esfuerzo, la competitividad y la adicción al trabajo. Se representa cuando Lester deja su trabajo de publicista para trabajar en un establecimiento de comida rápida sin ninguna responsabilidad. El mito de la eterna juventud y del narciso están implícito en la película en el momento que Lester no acepta su realidad; Se compra un coche deportivo, se preocupa por su físico y empieza a consumir sustancias psicoactivas. Un tema importante en la película es la hipocresía de la clase media y la superficialidad de lo políticamente correcto como una fachada que no existe.

La película plantea escenarios inalcanzables en torno al sueño americano. El fracaso y el éxito están presentes todo el tiempo. Lester habla de la libertad y la felicidad como una única cuestión que debería ir en conjunción, pero, nunca se materializa. La película tiene un final trágico con la muerte de Lester asesinado por su vecino. Es una constante en las películas que critican el sueño americano que se alejen de los finales felices del cine clásico de Hollywood. Aunque el final sea trágico, la película deja un halo de esperanza sobre la idea de que las nuevas generaciones tienen la oportunidad de cambiar. Este hecho, se personifica en la historia de amor y la huida de la hija de Lester con el hijo del vecino exmilitar que ha matado a su padre. Es una metáfora de que la juventud si se aleja de la toxicidad y la hipocresía de lo que ha degenerado la sociedad actual, todavía tiene una oportunidad. Cabe la posibilidad de que este discurso esperanzador se haya producido por ser una obra dentro del circuito de Hollywood, la crítica es ácida, pero dejando un resquicio para la esperanza.

9.5 Réquiem por el Sueño Americano: *Réquiem por un sueño*

Como apuntábamos anteriormente la fábula de la “comedia intergeneracional” de los 80 tuvo un cierto recorrido también en la década de los 90, esta vez con un objeto más crítico. En los 90 este subgénero se cristaliza como apunta Sánchez-Escalonilla:

Sin embargo, el subgénero se consolida en los 90 gracias a tres filmes que presentan un retrato crítico del país: *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *El Show de Truman* (Peter Weir, 1998) y *Pleasantville* (Gary Ross, 1998).

Me interesa en aspectos tanto estéticos como narrativos sobre todo *Forrest Gump* para relacionarla con *Réquiem por un sueño*, porque estas obras venían con un envoltorio de crítica, pero, hacen realmente una revisión idealista en búsqueda de una nueva ilusión, un nuevo ideal que recupere el optimismo; una especie de discurso revisionista cambiando el relato y aceptando ciertas fallas en el sistema, pero que todavía pueden ser subsanables para la consecución del *American Dream*.

Sánchez-Escalonilla apunta:

Forrest Gump aparece como un héroe local omnipresente en una sublimación de la intrahistoria transcurrida entre los años 50 y 80. Para Wysong y Perrucci, este personaje imposible representa la encarnación del sueño americano en un ciudadano comprometido con su comunidad durante los años del *Anti-paraiso*, marcados por la contracultura y la lucha por los derechos civiles, la denuncia de la corrupción y la segregación racial o la marchas contra Vietnam. Tras poner el acento de manera tragicómica en las quiebras sociales, Zemeckis introduce un tono idealista al término del filme cuando los protagonistas, Forrest y Jenny, retoman su romance juvenil iniciado en los 50 para formar una familia disfuncional que sana, de manera simbólica, un sueño transformado en “pesadilla americana” por lacras como el SIDA o la generación perdida en Vietnam.

En el relato de *Forrest Gump*, el personaje viaja a los años del *Anti-paraiso* para comprometerse con la lucha por los derechos civiles y en contra de la Guerra de Vietnam. Sin embargo, la película acaba claudicando en el idealismo amoroso de los años 50, ya que el personaje viaja y retoma una relación juvenil que se había iniciado durante la década de los 50. De manera simbólica, se extrapola al presente conformando una familia con un amor idílico de los años 50. Finalmente, un relato que tiene un envoltorio de crítica al sueño americano acaba revisitando de nuevo el mito de la recuperación del *American way of life* de los años 50. Este hecho tiene un significado

importante, ya que trabaja en códigos subliminales de que todavía cabe la posibilidad del sueño americano, si somos capaces de cerrar las heridas de los males de los años del *Anti-paraiso*. El amor idílico de la juventud es lanzando como un mensaje de optimismo para afrontar los nuevos retos, es otra nueva reformulación de los valores que hicieron posible el progreso de Norteamérica en los años 50. Nunca se viaja a los años 50 para criticar y deconstruir la idea del mito del *American Dream* que se engendró como una especie de ídolo de barro para muchos norteamericanos.

Réquiem por un sueño (Darren Aronofsky 2000), es una respuesta mediante el análisis del discurso crítico a estas comedias intergeneracionales. La fábula que representan estas películas son las sociedades de finales de los 80 y 90, con la fiel idea de que el sueño americano todavía es posible, si se reformulan los errores que se cometieron en el pasado.

La cinta de Aronofsky es un relato duro, realista y desesperanzador sobre la realidad de las clases bajas, la adicción a las drogas y la alienación de las sociedades posmodernas de finales del siglo XX.

Juan M. Mannarino describe la primera escena de la película de esta manera:

Requiem for a dream, nos presenta a Harry y su amigo Tyronne entrando en el apartamento de su madre para llevarse la TV, que empeñarán para comprar droga. Su recorrido por las calles nos descubre la zona neoyorquina donde transcurre la historia, un barrio vecino próximo a Brighton Beach, Brooklyn habitado por parejas de edad avanzada o jubilados. El resignado rescate de la TV hecho por Sarah deja claro que ha tolerado muchas cosas a este hijo para no perderlo.

En la secuencia inicial ya te están lanzando el mensaje de que los personajes sufren una fuerte adicción a las drogas, que han perdido el juicio y el respeto a sus propias familias por la alienación debido a la dependencia a las drogas; colocarse es una forma de vida diaria. La película consigue esa hiperrealidad que sienten los adictos a las drogas mediante el montaje como apunta Aronofsky: “captura la naturaleza obsesiva de la adicción”. Es decir, la muestra biológica de como la sustancia se pone en contacto con el cuerpo humano y con los sentidos. La temática del abandono de las personas mayores por sus hijos está muy presente en la película. Harry y Tyronne pertenecen a familias desestructuradas, educados por madres viuda y soltera respectivamente. Una de las ideas centrales de la película es la cultura de la inmediatez, un rasgo de las nuevas

generaciones de las sociedades posmodernas. En la película se representa en cómo conseguir dinero rápido para ascender socialmente mediante la venta de drogas. Para Tyrone y Harry, la venta de drogas es una salida a la necesidad material en la que viven. Ambos le piden el dinero a la novia de Harry, ya que sus padres son de clase media acomodada. Los tres están enganchados a la heroína así que les parece buena idea para ganar dinero y seguir consumiendo. La fábula de la película viaja en este contexto de no tomar el camino fácil para llegar al éxito; El ascenso rápido socialmente no está ligado a la forma de hacer dinero, y mucho menos, hacer dinero de manera fraudulenta, inmoral e indecente. Se puede definir como: Las clases bajas en busca del *American way of life*, la lucha de todo ciudadano americano por alcanzar el ansiado sueño que le genera fracasos y postergaciones.

Aplicando a *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000) la metodología Fairclough y Wodak (1994: 241-270). Se vuelve a repetir dentro de la cinematografía estadounidense, el relato crudo, contestario y realista tiene que venir desde el circuito del cine independiente. El ACD dice, que las relaciones de poder son discursivas cuando se combate desde otro ámbito jerárquicamente inferior como el cine independiente.

Desde el punto de vista social, la respuesta mediante el ACD plantea las siguientes ideas: La facilidad del acceso a las drogas en los Estados Unidos, es una crítica a las instituciones en su dejadez en la lucha contra el narcotráfico y la venta en los suburbios de las ciudades. Por otro lado, la crítica a una sociedad superficial y cosificada en códigos de belleza en la importancia de la estética. Esta idea se representa con la ansiedad que le genera a la madre de Harry haber engordado por la vejez. Comienza a medicarse con pastillas para adelgazar que le están destrozando el cerebro, pero, existe una aceptación social con las vecinas de su barrio porque está perdiendo peso. Se reflexiona sobre la idea de lo que significa el físico dentro de las relaciones de alteridad, dentro de una sociedad tomada totalmente por la belleza canónica.

Desde un plano político, el ACD dice que todo discurso hace un trabajo ideológico. En este sentido, la película hace una radiografía de la libertad individual, un valor tan arraigado en la idea del *American Dream*. La crítica al “yo” egoísta de Harry por el abandono de su madre, la rotura de la familia como colectivo y la adicción nos hace alejarnos de las relaciones sociales, la soledad no es ningún tipo de valor positivo. Una crítica a la libertad individual como un síntoma antisocial en las sociedades actuales.

Desde lo cultural Por otro lado, el ACD promulga que los discursos constituyen a la sociedad mediante la cultura. En la cinta, hay una respuesta crítica a la manipulación de los medios de comunicación de masas, en especial a los shows televisivos que engañan con el predicamento del éxito fácil, contribuyendo a la alineación de la sociedad.

Todos los personajes en el relato tienen sueños, se representan en escenas oníricas como deseos inalcanzables. La fábula de la que habla esta película se puede entender como la secuela de por vida de la imposibilidad del acceso al *American Dream* y la destrucción tanto física como mental de una parte de sus vidas por la incapacidad de lograrlo.

Aronofsky, pretende con la película mostrar esa cara desagradable pero realista de buena parte de la sociedad estadounidense, que no muestra el cine más comercial o mainstream de la realidad de muchos norteamericanos. Es una muestra de la diferencia de clases que existen dentro de los mismos estados en USA.

Es un golpe al sueño americano: La decadencia de la idea de la libertad individual representada con la soledad junto a la rotura de los sueños, ese *American Dream* idealizado es una construcción irreal que no logra emancipar a ciertas clases en los Estados Unidos.

10. Resultados y discusión

La pregunta inicial con motivo de este proyecto de investigación versaba de esta forma:

¿Se ha producido a partir de finales de los años 60, la desmitificación de los discursos que plantean la idea de sueño americano en el cine estadounidense, mediante otros discursos críticos a través del mismo modo de representación?

Tras el análisis e interpretación de los datos recabados, la hipótesis de partida ha sido probada con carácter interpretativo y el resultado es positivo. Se generó una idea de sueño americano mediante el cine clásico de los años del *New Deal* y la década de los años 40. Tras la victoria de la Segunda guerra mundial y el crecimiento económico, se exporta la idea del *American way of life*. Durante esta época de los años 50, el cine seguía con sus discursos hegemónicos del idealismo y el excepcionalismo americano como idea de superación.

A partir de finales de la década de los años 60, ha sido una constante la respuesta a los discursos del cine que promulgaban la idea de sueño americano, sobre todo con la

aparición de la corriente del *New Hollywood* y la película *Cowboy de medianoche*, (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) que se representaba el carácter de la contracultura y la crítica social que existía en una parte de la sociedad en la etapa de los años del *Anti-paraiso*. También se desmitifica el discurso de la épica del cine bélico hegemónico con la cinta de Dalton Trumbo *Johnny cogió su fusil* (*Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun*, 1971). Pero, sobre todo se representa la cara amarga y realista de la neurosis de la herencia sociológica de la Guerra de Vietnam con películas como *Taxi Diver* (Martin Scorsese, 1976) y *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978).

La presente investigación finaliza con el análisis de dos películas como *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) y *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, Darren Aronofsky, 2000). Ambas son una respuesta a los discursos de la fábula de la “comedia intergeneracional” de la década de los años 80 que se generaron durante la etapa del cine de la *New Right*. *American Beauty* y *Réquiem por un sueño* realizan una desmitificación de la libertad individual como valor fundamental dentro de una comunidad, formulando un análisis crítico del discurso de las sociedades posmodernas desde la óptica de la clases medias y bajas respectivamente.

Un paradigma recurrente tras la investigación es el tiempo cronológico en que se efectúan los discursos críticos en la cinematografía estadounidense. Éstos no suelen ser coetáneos temporalmente con la problemática social recurrente en el tiempo que se efectúan. En la segunda parte de la década de los años 80 aparecen varias obras cinematográficas que emiten discursos contrarios a la guerra de Vietnam como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Nacido en 4 de Julio* (Oliver Stone, 1989), *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1987) y *Corazones de Hierro* (Brian de Palma, 1989). Aplicando la metodología Fairclough y Wodak (1994: 241-270) del análisis crítico del discurso, hay un principio que apunta: “Los discursos desde posiciones de poder y la sociedad son mediatos porque las relaciones de poder son discursivas”. Es decir, para la élite institucional esos discursos contestatarios con una respuesta crítica a la guerra de Vietnam ya no producen un efecto inmediato para una conformación ideológica y cultural en la sociedad. La guerra de Vietnam finalizó hace 15 años, *per se*, ya no son efectistas en términos de crispación social, por lo tanto, pueden ser aceptados porque no implican grandes movilizaciones o cambios políticos a nivel social.

Existe una excepción, *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987). El paradigma es que esta película se produce en el Reino Unido no en USA. Este hecho

es significativo porque puede plantear problemáticas internas que pueden afectar a las futuras instrucciones de los soldados en futuras guerra en las que se involucren los Estado Unidos. En ese caso, si es posible que plantee problemas o controversias en el tiempo que se transmite, siendo efectivo en contra los discursos de las instituciones del gobierno en materia de defensa. Este hecho, junto a otras consideraciones de libertad de creación y autoría pueden ser algunas de las causas que decantaron a Kubrick para producir la película en el Reino Unido.

11. Conclusión

Tras el análisis de las distintas obras seleccionadas como prueba de que son discursos desmitificadores del *American Dream*, se puede afirmar que a partir de los años del *Anti-paraiso* ha sido un hecho más o menos constante con la producción de ciertos discursos que han combatido la idea hegemónica del sueño americano en el cine estadounidense.

La metodología aplicada se basa en el fragmento del Análisis crítico del discurso que describe que puntualmente los discursos son combatidos desde una misma posición de poder como es Hollywood o desde otro ámbito jerárquicamente inferior en la escala como el cine *Indie*. Los discursos más realistas y críticos que analiza esta investigación son *Johnny cogió su fusil* y *Réquiem por un sueño*, ambas desmitifican los valores que promulgan el sueño americano de manera muy incisiva, corrosiva y desesperanzadora. La idea de este paradigma es que esos discursos con relatos más críticos y realistas siempre han sido más fáciles efectuarlos desde los ámbitos del cine independiente. La explicación es que en ese ámbito existe más libertad en la creación, por ende, menos intervención para coartar la libertad de expresión o la autoría, si ese discurso no es amable para los poderes. También hay que añadir que el discurso tiene mucho menos recorrido en el cine independiente en USA que en el circuito de Hollywood, sobre todo por el impacto del producto en una cultura de masas por su distribución y exhibición. Por lo tanto, para el poder esos discursos son más fáciles de atajarlos en términos de impacto comunicativo y como configurador de opinión en la sociedad si se producen en el cine independiente.

En el circuito de Hollywood también se han producido películas que han criticado la idea preconcebida del *American Dream*. Desde posiciones contraculturales como la

etapa del Nuevo Hollywood de finales de la década de los 60, los discursos cinematográficos de carácter político, social y cultural promulgados desde posiciones de poder han sido también combatidos puntualmente como un método de respuesta desde la misma situación jerárquica. Las películas *Cowboy de medianoche* y *Taxi driver* reflejan la situación en la que vivían miles de personas en la ciudad de Nueva York. La representación de la cruda realidad en la que se encontraban las zonas aledañas al Times Square neoyorquino de los años 60 y 70, ha sido un *leitmotiv* revisitado constantemente por las obras cinematográficas que han criticado la situación del drama social y el mito del *American Dream*. Actualmente se sigue retratando esa etapa de los años del *Anti-paraiso* de la ciudad de Nueva York en una serie como *The Deuce* (David Simon, 2017) en la que se emite un discurso de crítica social, tratándose temas como la expansión del sida, la distribución de la cocaína y la relación entre la industria del porno y la prostitución del Times Square.

La desmitificación del sueño americano en el cine combatido a través del análisis crítico del discurso es un instrumento para el análisis sociológico, que nos proporciona el resultado siguiente: El sueño americano es una construcción cultural más que un acceso de bienestar social para toda la población. El *American Dream* no es una herramienta material de ascenso estatutario a través de la meritocracia. Tampoco representa una convención aceptada por los ciudadanos sobre la idea de que Estados Unidos sea una sociedad interclasista, porque el éxito en una economía de mercado no solamente requiere de trabajo y perseverancia.

En el cine de Hollywood se siguen lanzando discursos idealistas del sueño americano en el Siglo XXI. Las distintas reformulaciones del *American Dream* se producen desde los discursos de poder que persiguen la idea de seguir avivando un relato mitológico de optimismo moral, para así la consecución del sueño y la llegada al paraíso; la idea del hombre de paja que nunca se hace realidad. La idea del sueño americano podría ser un paralelismo con la idea idealista de alcanzar la felicidad que tiene Gustavo Bueno en su obra *El Mito de la Felicidad: Autoayuda para desengaño de quienes buscan Ser Felices*:

La felicidad es cosa de plebeyos”, como dice Goethe. La felicidad es una ficción, un mito, una religión, un ideal de vida improductivo y falso. En una sociedad dividida en clases, quién utiliza la felicidad como un ideal es el que no la posee, el que la posee es la aristocracia, y la aristocracia no tiene tiempo para representarse en la felicidad, en todo caso la disfruta, la ostenta, le basta con

vivirla. En cambio, el plebeyo se representa en ella sin poseerla, engrandece la vida de los otros porque percibe una vida superior a la suya, la intenta imitar en la medida en que dicen haber conseguido la felicidad cuando emulan los bienes de los poderosos. (Bueno, 2005, pp.368-370)

Como apunta Gustavo Bueno, “la felicidad es una cuestión de plebeyos, no en un sentido despectivo, sino en un sentido relativo, sociológico”. El paralelismo con el sueño americano es la identificación de una construcción cultural en la sociedad americana, un constructo de carácter idealista que no está instrumentalizado para acceder en términos materiales. La ascensión del estatus social como una idea ficticia que genera postergaciones. El sueño de la felicidad que nunca se posee porque jamás será alcanzado por la ciudadanía.

Bibliografía

. B. (2019, noviembre 24). “*American Beauty*”, la cara oscura del sueño americano. El Correo. <https://www.elcorreo.com/pantallas/cine/american-beauty-cara-20191124195434-ntrc.html>

Agencia, S., & Global, C. (2019, noviembre 10). *Cine y política exterior estadounidense en los años 80*. Córdoba Global. <https://cbaglobal.com.ar/cine-y-politica-exterior-estadounidense-en-los-80/>

“*American Beauty*”, la otra cara del sueño americano. (s/f). eCartelera. Recuperado el 29 de agosto de 2022, de <https://www.ecartelera.com/noticias/10169/american-beauty-otra-cara-sueno-americano/>

Apache, F. [Fortapachecmi]. (2021a, septiembre 7). *Fort Apache - El cine del neoliberalismo*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=e3DYuC1IwOg>

Apache, F. [Fortapachecmi]. (2021b, septiembre 26). *Fort Apache - Cine: Fábrica de ideologías*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vPjxdUD3xqk>

Apache, F. [Fortapachecmi]. (2022, abril 9). *Fort Apache - Cine con el tío Sam*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-4u6u5iTszQ>

Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.

BBC News Mundo. (2019, enero 29). ¿Cómo y cuándo surgieron las expresiones “sueño americano” y “América primero”? *BBC*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46965869>

- Bilbao, J. (2013, octubre 22). Hollywood y el ejército estadounidense. *Jot Down Cultural Magazine*. <https://www.jotdown.es/2013/10/hollywood-y-el-ejercito-estadounidense/>
- Brik, E. (2017, febrero 2). *Taxi Driver, la Existencia y Hollywood*. ITAD. <https://itadsistemica.com/cine-y-psicologia/taxidriver/>
- Bueno, G. (2005). *El Mito de la Felicidad: Autoayuda para desengano de quienes buscan Ser Felices*. Ediciones B.
- Casademont, R. S. (2019, marzo 22). “El cazador”, de Michael Cimino, la gran película sobre los traumas de la Guerra de Vietnam. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26906821/el-cazador-curiosidades-ruleta-rusa-robert-de-niro-christopher-walken/>
- Casanova, F. (2019, octubre 11). *Películas de Hollywood financiadas por el Pentágono*. Historias de nuestra Historia. <https://hdnh.es/peliculas-de-hollywood-financiadas-por-el-pentagono/>
- Churchwell, S. (2018). *Behold, America: A history of America first and the American dream*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Coloquios, C. [UCtmywli2LyTyf1cnneYZEig]. (2020a, julio 11). *Qué grande es el cine: “Cowboy de medianoche”*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ATzZx9YOYJM>
- Coloquios, C. [UCtmywli2LyTyf1cnneYZEig]. (2020b, octubre 12). *Qué grande es el cine: “Taxi Driver”*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mAfJPUtIKRU>

de 39escalones, V. T. las E. (2008, junio 10). '*Johnny cogió su fusil*', el dolor traspasa la pantalla. 39escalones. <https://39escalones.wordpress.com/2008/06/10/johnny-cogio-su-fusil-el-dolor-traspasa-la-pantalla/>

De La Fuente García, M. (2001). El análisis crítico del discurso: una nueva perspectiva. *Contextos*, 37, 407–414.

de Pablo Sánchez Chillón / Abogado / Urban, V. T. las E., & Public Affairs. (2020, abril 28). *THE FIRESIDE CHATS [EL FUTURO DESDE LA CHIMENEA DE ROOSEVELT]*. Pablo Sanchez Chillon. <https://urban360.me/2020/04/28/roosevelt/>

Durán Manso, V. (2021). Propaganda en el cine del New Deal: Los personajes de Juan Nadie (Frank Capra, 1941). *Quintana*, 19, 163–178.

<https://doi.org/10.15304/qui.19.6238>

Época, L. (2014, noviembre 4). *Sobre el mito de los 80, según el cine*. La Época- Con sentido de momento histórico; La Epoca. <https://www.la-epoca.com.bo/2014/11/04/sobre-el-mito-de-los-80-segun-el-cine/>

España, T. C. M. [CanalTCM]. (2009, junio 9). *John Ford | Dioses y monstruos | TCM*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=X3D0gXATSIY>

Fairclough, N. L. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman.

FilmAffinity. (s/f). FilmAffinity. Recuperado el 5 de septiembre de 2022, de <https://www.filmaffinity.com/es/advsearch.php>

Fuentes, J. A. G. (s/f). *Unas claves para entender el Neoliberalismo: Reagan y Thatcher*. Ojosdepapel.com. Recuperado el 29 de agosto de 2022, de <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=819>

García García, F., & Gil Ruiz, F. J. (2016). El antihéroe cinematográfico como un modelo ético a través de las virtudes aristotélicas en *Taxi Driver*. *Étic@ net*, 16(1), 105–127. <https://doi.org/10.30827/eticanet.v16i1.11939>

Gargallo, A. S., & Perfil, V. T. mi. (s/f). *Reflejos te devoran*. Blogspot.com. Recuperado el 29 de agosto de 2022, de <http://reflejosdedevoran.blogspot.com/2013/11/taxi-driver-1976-martin-scorsese.html>

Gubern, B. (1995). *Historia Del Cine*. Editorial Lumen.

Hofstadter, Richard; 1959; Social Darwinism in American Thought, George Braziller; New York, pag. 45. (s/f).

La fragilidad del American Way of Life. (2015, julio 1). Magnolia.

<http://archivo.revistamagnolia.es/2015/07/la-fragilidad-del-american-way-of-life/>

Mannarino, J. M. (2005). CUANDO EL SUEÑO AMERICANO SE DESTRUYE DESDE ADENTRO. *Question*, 1(6).

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/70>

Massanet, A. (2022, junio 19). “*El cazador*”, *conmovedor relato de una amistad*.

Espinof.com; Espinof. <https://www.espinof.com/criticas/el-cazador-conmovedor-relato-de-una-amistad>

Neoliberalismo. (s/f). Concepto. Recuperado el 29 de agosto de 2022, de <https://concepto.de/neoliberalismo/>.

País, E. (2004, diciembre 3). *Las relaciones entre Hollywood y el Pentágono en “La noche temática”*. Ediciones EL PAÍS S.L.
https://elpais.com/diario/2004/12/04/radiotv/1102114802_850215.html

Patton. (s/f). Culturahistorica.org. Recuperado el 29 de agosto de 2022, de <http://culturahistorica.org/es/patton/>

Por, I. (2011, junio 24). *‘Taxi driver’*. *El sueño americano en los bajos fondos neoyorquinos*. Escargot azul. <https://parlantdecinema.wordpress.com/2011/06/24/taxi-driver-el-sueno-americano-en-los-bajos-fondos-neoyorquinos/>

Riambau, & Torreiro, C. (1996). *Historia general del cine*. Cátedra. (s/f).

Rodríguez, D. (2020, abril 7). *Las 12 Características del Neoliberalismo Más Destacadas*. Lifeder. <https://www.lifeder.com/caracteristicas-del-neoliberalismo/>.

Rodríguez, D. M. L. (2020, diciembre 27). American way of life. Daniel López Rodríguez. *American way of life - Daniel Miguel López Rodríguez*.
<https://posmodernia.com/american-way-of-life/>

Sánchez Noriega. (2005). *Historia del cine : teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión ([1aed., 2a reimp.]*). Alianza. (s/f).

Sánchez-Escalonilla García-Rico, Antonio (2019) *El American Dream en el cine de exploración espacial (1950-2018)*. [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, leída el 31/05/2019. (s/f).

Sanmartín Barros, I. 2022. *La 'New Right' en los años 80 y 90*. *Historia Actual Online*. 1 (jun. 2022), 39–53. DOI:<https://doi.org/10.36132/hao.v0i1.7>. (s/f).

Solinet. (2004, mayo 14). *Hollywood y el Pentágono: Amistades peligrosas*. Solidaridad.net. <https://solidaridad.net/hollywood-y-el-pentagono-amistades-peligrosas1602/>

Teoría de Darwin. (s/f). Concepto. Recuperado el 29 de agosto de 2022, de <https://concepto.de/teoria-de-darwin/>.

Valhondo-Crego, J. L., & Universidad de Extremadura. (2020). Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en Taxi Driver. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 0(21), 53–65. <https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i21.351>

Valhondo-Crego, J. L., & Vivas Moreno, A. (2021). Lectura crítica del relato audiovisual como fuente de información en el filme Taxi Driver. *Investigación Bibliotecológica Archivonomía Bibliotecología e Información*, 35(87), 171. <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2021.87.58342>

Van Dijk, T. A. (2005). El Análisis Crítico del Discurso. *Texturas*, 1, 13–69. <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i1.2769>

Vega Durán, S. (2020). Hollywood y el Pentágono. La producción cultural propagandística del Departamento de Defensa de los Estados Unidos. *Vivat Academia*, 81–102. <https://doi.org/10.15178/va.2020.150.81-102>

William, A. (1992). Reaganomía. En R. Endavid (Ed.), *Enciclopedia Concisa de Economía*.

Wodak, R. (1997). «Critical discourse analysis. En T. A. Van Dijk (Ed.), *Discourse Studies. A multidisciplinary introduction* (Vol. 2, pp. 258–284). Sage.