

CUANDO EL SUEÑO AMERICANO SE DESTRUYE DESDE ADENTRO

Juan Manuel Mannarino

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

*Tres miradas desde el cine norteamericano al propio american way of life. Robert Altman, Todd Solondz y Darren Aronofsky, cada uno con su propia visión estética-ideológica, experimentan y bucean sobre lo que, para algunos teóricos sociales, ya no constituye ninguna sorpresa: la destrucción del sueño americano y su inmediata transformación en pesadilla. Vidas cotidianas puestas en jaque, relaciones humanas plagadas de tribulaciones y conflictos, la desigualdad de oportunidades, la dualidad fracaso-éxito, la fascinación por la droga y la experiencia del homicidio como válvula de escape del perpetuo puritanismo y a un orden social imperante, constituyen algunos de los presupuestos temáticos de **Vidas Cruzadas** (1993), **Felicidad** (1998) y **Réquiem para un sueño** (2000), filmes que pese a guardar una estrecha relación con la industria de Hollywood, aniquilan el estereotipo del mainstream articulado bajo el "star-system", la comedia ligera, la emoción fácil y el "happy-end".*

Palabras Preliminares

*Son infinitas las maneras con las cuales se puede abordar el tema de este ensayo, pero se ha optado por la elección de tres filmes distintos por una sencilla razón: la de complementar miradas complejas desde la narración de historias que, unas con mayor riesgo que otras, muestran los vericuetos oscuros de una cultura y forma de vida que se exportan al mundo no sólo como ejercicio de una dominación imperialista en todas sus fases (la cultura de Hollywood, del Mc Donald's, de los centros de diversión, de los reality shows) sino también como soberanos ejemplos a emular. Así, los Estados Unidos, mediante el peso histórico de la tradición del **sueño americano** y de su hermano contemporáneo, el **american way of life**, produce una fascinación en los pueblos periféricos y aun de otras potencias mundiales que le devuelven el consenso y el deseo de consumirlo en sus propios países como si estuvieran realizándolo en las tierras del propio Imperio. Como otras puestas artísticas, el cine no queda exento de las restricciones del hecho creativo en tanto que la producción, circulación, distribución, difusión y exhibición están bajo la hegemonía de la industria de Hollywood, un gigante que produce películas como hamburguesas, abasteciendo el mercado interno y sextuplicando sus ganancias en la exportación al exterior.*

El sostenimiento de una demanda que no sólo se mantiene sino que siempre tiende a crecer, es inherente a un cúmulo de factores que van de la mano de la necesidad del consumo. En este sentido, el acostumbramiento y apego del espectador medio a un patrón visual homogéneo, compuesto por la tríada acción/suspense/efectos especiales e idealizado por el happy end (el final feliz), la exclusión del conflicto social y el modelo del star system (sistema del actor estrella) va de la mano del control de las grandes distribuidoras y productoras de Hollywood que invaden casi todos los circuitos comerciales del

mundo con miles de copias, con el objetivo de conquistar las salas oficiales que les dejan ganancias millonarias en las boleterías. Quizás ningún proyecto cinematográfico pueda desconocer su ambición económica aunque justamente allí se centra el nudo problemático: son enormes las distancias que separan a las infraestructuras y empresas transnacionales cinematográficas, con sus respectivos aparatos publicitarios, tecnológicos y financieros, de otros emprendimientos medianos o pequeños. Baste el ejemplo de comparar a Carrefour con un almacén de barrio. El tema (y en esto radica la discusión) es que el cine, entendido como "séptimo arte", constituye un núcleo experimental creativo y artístico de ineludible importancia como constructor de ideas, imaginarios, expresiones y sensibilidades en el seno de la sociedad.

De esta manera, el denominado mainstream de Hollywood, aquel producto que reúne todas las condiciones antes descritas, domina los mercados del mundo aunque bajo ningún punto de vista impide la circulación de otras producciones. Aunque los productores gigantes de Hollywood controlen la industria, siempre hubo posibilidades para que surgieran "independientes" y se asentara la competencia de las películas extranjeras. A saber: el problema no reside tanto en la producción de los films como en la distribución y circulación de los mismos. India o Hong Kong, dos industrias que producen más cantidad que Estados Unidos, por regla general no pueden llegar a determinados mercados sino mediante los festivales. Otro dato: Francia produce 200 filmes al año y a nuestro país sólo llega el 10 por ciento del total.

Hollywood ha marcado ritmos y ofrecido obras maestras, pero sentir que Hollywood es la realidad parece desolador y muy peligroso. Y tanto **Vidas Cruzadas**, **Felicidad** como **Réquiem para un sueño**, dirigidas en la década del '90 por Robert Altman, Todd Solondz y Darren Aronofsky respectivamente, contradicen el sentido único de frivolidad y entretenimiento que se le asigna indiscriminadamente al cine norteamericano y el espectador medio (que por lo general tiende a consumir y gustar del producto mercantilizado y publicitado por aquel sistema), ya no se siente cómodo a la espera de que la pantalla le enseñe, comente, plantee y resuelva sus contradicciones.

La vida suburbana con sus personajes desquiciados y ridículos, hambrientos de afecto y aceptación pero sin la menor posibilidad de obtenerlos han sido temas desde John Cassavetes hasta Vincent Gallo, desde Hal Hartley hasta Steve Buscemi, realizadores del cine norteamericano independiente que han recorrido las tristezas de la inadaptación. En este sentido, es importante destacar, como una experiencia inédita, la constitución del New American Cinema Group, que nació a fines de 1960 a partir de las ideas de un grupo de cineastas neoyorquinos, capitaneados por Jonas Mekas y en franca oposición al cine de la maquinaria industrial. En la primera conformación, al ya nombrado Cassavetes, se le agregaron luego Andy Warhol, Stan Brakhage, Shirley Clarke y Leslie Stevens. Por otro lado, no hay que dejar de mencionar a los clásicos rompe-moldes de estilos y temas y en polémica con Hollywood (pese a haber obtenido premios Oscars varios de ellos): Woody Allen, Francis Ford Coppola, Sam Peckinpah, Elia Kazan, Martin Scorsese y Brian De Palma, entre los más destacados, y en ciertos núcleos experimentales a Clint Eastwood, Sean Penn, Oliver Stone, Steven Spielberg y Sydney

Pollack. Por otra parte, Robert Altman, un veterano que filma desde los '70, produjo y produce desde el mismo riñón de Hollywood, asociado a productoras independientes. Todd Solondz y Darren Aranofsky son directores que se mantienen fuera de este circuito, aunque sus productores y distribuidores sean socios de las grandes industrias. Esa es la propuesta de este dossier: recorrer el contexto de producción, distribución y circulación que condiciona el hecho creativo, sin dejar de reconocer el cúmulo de ganancias y de producción en serie que lo contradice. No obstante, tales limitaciones no imposibilitan la existencia importante de películas que, como **Vidas Cruzadas**, **Felicidad** y **Réquiem para un sueño** ponen en jaque la cristalización del sueño americano para todos los integrantes de la sociedad al mismo tiempo que destruyen los presupuestos básicos de "la forma norteamericana de vida", mostrando la crueldad y peligrosidad de los seres humanos en un sistema que no es tan vistoso y fascinante como se vende.

DROGAS, FAMILIAS DECADENTES Y HOMICIDIOS EN LA DESTRUCCION DEL AMERICAN WAY OF LIFE

Tres miradas cinematográficas, producidas en la década del '90, constituyen testimonios audiovisuales contemporáneos que profundizan los pormenores de la vida norteamericana. **Vidas Cruzadas**, **Felicidad** y **Réquiem para un sueño** se suman a otras producciones que pasan revista, con diversas historias, a un decenio que acentuó las desigualdades sociales y la imposibilidad del bienestar y el éxito, dos paradigmas centrales del sueño americano, en la cuna del Primer Mundo. Robert Altman, Todd Solondz y Darren Aranofsky muestran las contradicciones del ciudadano medio en la denominada struggle for life: la lucha que todo yanqui realiza con tal de no caer en los tormentos del fracaso y la postergación. Y, detrás de todos estos cuerpos, ellos diseñan una estructura en la que se esconde una crueldad que toma grados patológicos en función del sexo, las drogas, el crimen y las relaciones matrimoniales-familiares.

"Ciertamente, mis filmes son comedias, pero muy tristes y dolorosas. Hay espectadores que se limitan a reír y reír, como si todo fuese un chiste, pero para mí se trata de algo serio, con gravedad moral. A veces pienso que mis películas no son para todo el mundo. En especial, no son para esa gente a la que tanto le gustan. Todos tenemos un lado positivo, amable, y otro cruel, aunque a mucha gente le resulta difícil de admitir esa parte oscura y prefiere pensar que la perdió al dejar la escuela. Pero sólo reconociendo nuestra crueldad nos hacemos humanos por completos". Todd Solondz.

Cierta crítica afirma que Hollywood, en la última década, ha decidido incorporar a su producción fabril el nicho del "cine independiente", algo así como el llamado "cine arte" (concepto impreciso y anacrónico), o de "autor" (calificación también desde hace años muy cuestionada). El asunto es que los grandes estudios contratan o trabajan con casas subsidiarias que entre sus productos incluyen películas diferentes a los

denominados "mainstream", las más taquilleras o las superproducciones de éxito mundial asegurado. Esas películas, casi siempre obras de indagación temática o discreta experimentación formal y bajo costo de producción, son destinadas a un público reducido y selecto, por así decirlo, por lo general en mercados externos de USA, por caso la peculiar Argentina con su envidiable plaza de Buenos Aires. La idea es restar mercados y público a la competencia más inquietante proveniente de Europa y los países asiáticos, y a la vez completar la planificación mundializada de ideas, valores y gustos colectivos. Lo que la televisión no alcanza a hacer, lo cerraría este cine de calidad o nuevo "cinema de qualité".

A dicha categoría de "cine independiente" es probable que pertenezcan *Vidas Cruzadas* (Robert Altman, 1993), *Felicidad* (Todd Solondz, 1998) y *Réquiem para un sueño* (Darren Aronofsky, 2000). La primera, una adaptación de relatos escritos por Raymond Carver, fue producida por Cary Brokaw, dueño de Avenue Pictures, en asociación con Mike Kaplan (Dimension Films). Ambos son estudios que trabajan dentro de Hollywood. La segunda fue producida por Christine Vachon (Killer Films), productora independiente que suele trabajar junto a Ted Hope, quien dirige Good Machine, la más grande productora independiente de Hollywood afincada en Nueva York. Por último, la tercera fue producida por Eric Watson en asociación con Palmer West, ambos propietarios de Thousand Words y Artisan Entertainment (es uno de los principales productores y distribuidores independientes de DVDs), las cuales producen tanto fuera como dentro de los circuitos de Hollywood.

Robert Altman, quien desde sus inicios contrapuso los valores morales de la producción de Hollywood, debuto en la década del '70 con "M.A.S.H.", una sátira militar, y más tarde con "Los Vividores" (1972), "Nashville" (1975), "Un día de boda" (1977), "Terapia de Grupo" (1987) y "El juego de Hollywood" (1991), y de ese modo se erigió como uno de los más perspicaces y ácidos observadores de la sociedad norteamericana, entre las que desplegó personajes variopintos dentro de intrincadas historias corales. Altman es uno de los directores más personales y respetados del cine actual, y eso que llegó al oficio casi por casualidad: antes de introducirse en este mundo había probado fortuna en otros campos, desde alistarse en el ejército a estudiar ingeniería. A partir de allí tuvo una destacada carrera como director de programas televisivos, entre los que figuran episodios de series como **Alfred Hitchcock presenta** o **Bonanza**. Eso le permitió experimentar con la técnica narrativa y aprender a sacarle partido a un presupuesto limitado. A su vez, Altman ha sido prácticamente de todo: guionista, director, productor, actor.

Vidas Cruzadas, producida en 1993, es quizás su puesta más arriesgada en la destrucción del american way of life. Basado en diversos relatos de Raymond Carver (reunidos en el libro que lleva el título original de la película), el film es un collage en el que se van intercalando -e interconectando- sórdidas historias de varios personajes de la ciudad de Los Ángeles. Muerte, infidelidad, reproches de padres a hijos, y venganza son algunos de los hechos que van entrelazando a cada uno de los protagonistas. De manera descarnada, Altman va retratando (a veces con ironía, a veces dramáticamente) los cambios que ciertos acontecimientos provocan en la vida cotidiana de los personajes. Esta estructura de película coral fue tomada, luego,

por varios directores como Paul Thomas Anderson, realizador de *Magnolia*.

Esta interrelación de varias historias paralelas, en la que se ponen al desnudo las relaciones humanas en familias de ciudadanos medios, se ancla en las frustraciones de vidas afectivas, en el homicidio como escapismo a una cotidianidad marcada por la falsedad y la postergación individual, y en el engaño matrimonial dentro de un orden social quebrantado, abúllico y dividido por los que ganan y los que pierden. Es por ello que Altman nos ofrece una visión lúcida, madura y caleidoscópica de Estados Unidos en la actualidad.

Vidas Cruzadas se nutre de descomposiciones individuales alrededor de las tradiciones más comunes de la sociedad norteamericana: un perro es el reemplazo afectivo de un padre, el alcohol y la televisión actúan como organizadores de la cotidianidad, los secretos de amigas constituyen el grado cómplice en la concreción de hechos ocultos como la infidelidad, y la idea de una invasión, en este caso por una posible llegada de millones de moscas de la fruta, penetran en la psicología de todos los personajes hasta llevarlos a los límites más extremos de hartazgo, paranoia y fastidio. En la suma de todos estos factores, el american way of life no es más que un incómodo, infeliz y frustrado modo de existencias frágiles, envidiosas y peligrosas.

Todd Solondz egresó a mediados de los ochenta como talento de cine en la New York University. Por entonces había dirigido tres cortos y rechazado tres suculentos contratos por tres películas que le ofrecían la 20th, Century Fox y la Columbia. Cuatro años después debutó con su primer film, "Fear, Anxiety and Depression", cuando la crítica le implicó un duro golpe: lo acusó de querer parecerse a Woody Allen sin entenderlo. A partir de allí, Solondz se impuso un ostracismo indefinido, dio clases de inglés a extranjeros y en 1995 volvió con "Bienvenidos a las casas de las muñecas". Luego produjo "Mi vida es mi vida" (1997) hasta que finalmente dirigió y realizó el guión de "*Felicidad*" (1999), con la que consiguió premios y fama internacionales. La trayectoria profesional de Solondz ilustra las desventuras de un creador autoexigente en perpetuo choque contra la cicatería de una industria y un mercado que olvidan que el cine también puede (y quizá debe) ser incómodo.

En *Felicidad*, la historia central gira alrededor de Joy Jordan, que a sus 30 años de edad, sigue viviendo en la casa de su infancia, en un barrio periférico de New Jersey. Sus padres abandonaron hace tiempo aquella vivienda para pasar una jubilación soleada y miserable en Florida, donde los encantos en decadencia de su vecina Diane amenazan su duradero matrimonio sin amor. Pese a todo, Joy mantiene la esperanza de que su realización sentimental y profesional esté a la vuelta de la esquina, aunque haya roto con su novio Andy para iniciar una relación con un estudiante de educación para adultos al que ella da clases, un emigrante y delincuente ruso llamado Vlad. A partir de allí, *Felicidad* se constituye como una fuente excéntrica de personas ridículas y el más grotesco esperpento cruza la coralidad de sus historias.

Sin embargo, el film gira también en torno de la paidofilia (se desnuda la figura del psicólogo/profesional/ejemplo social como un bestial abusador de los compañeros de escuela de su hijo), el incesto, la masturbación (no como placer, sino como una práctica enfermiza que deriva de la imposibilidad de tener sexo

normal con mujeres), la negación del amor, las diferencias de clase en el acceso a bienes culturales, los odios que se derivan del prestigio social de unos y la postergación de otros, la obesidad como enfermedad asociada a una cultura de la grasa y el consumo frenético y el irónico cinismo en las relaciones afectivas.

Retratada con un manejo sutil del sarcasmo, *Felicidad* propone una desacralización de todas las creencias, valores y fantasías que entrecruzan el sueño americano y muestra los vacíos y problemas de una sociedad enferma y seleccionadora. En ella, los monstruos se reconocen entre sí. No obstante, Solondz no es Robert Altman: no tiene su fruición por castigar a los personajes, por demostrar que su astucia los diferencia de ellos ni por denunciarlos como partícipes de un mal con connotaciones teológicas. Solondz, en cambio, es ecuánime: no los juzga, los muestra como peligrosos y se limita a comprenderlos sin que eso los redima. En ese sentido, su tratamiento es revulsivo: los personajes no dejan de ser humanos. En definitiva, *Felicidad* tiene un desprecio absoluto hacia cualquier jerarquía moral y sistémica, y por el puritanismo, punto clave de la organización del orden social yanqui. Su vocación transgresora se anima a cruzar las barreras que Hollywood proscribió invocando el gusto medio y el buen tono. Aunque por momentos desmesurado, efectista y caricaturesco, Solondz se propone traspasar cualquier límite en su indagación artística y la crítica allí le pone el sello: demasiado exagerado, brutal, cínico, provocador, revulsivo, cruel gratuito y otras yerbas. En todo caso, no deja de ser una propuesta muy personal y autoral, sin autenticidad (no sólo en el cine norteamericano sino en otras cinematografías sus inquietudes ya han sido focalizados) aunque con una sincera actitud dentro de lo que él mismo reconoce como una bolsa de gatos: el quehacer artístico en Estados Unidos. Y dentro de esta coyuntura, Solondz hace caso omiso de cualquier gusto estético y le importa un comino la complacencia hacia el otro.

Darren Aronofsky (Brooklyn, 1970) nació y se educó en Nueva York, pasando luego a la universidad de Harvard para seguir estudios de animación y actuación. Su película de graduación, "Supermarket Sweep", obtuvo varios premios internacionales y fue finalista para el Oscar de la Academia. Aronofsky continuó sus estudios e hizo luego una maestría en Bellas Artes, obteniendo una mención en dirección en el American Film Institute (AFI), en el que se graduó en 1994. Aronofsky se asoció con dos compañeros de promoción en el AFI, el californiano Eric Watson, y el director de fotografía Matthew Libatique, y con ambos se mudó en 1995 a Nueva York para realizar la aclamada "PI", (en algunos países se ha titulado El orden del caos) película en blanco y negro cuyo protagonista es un genio matemático obsesionado por descifrar los patrones ocultos del mercado de valores. Hecha tan sólo con un presupuesto de US \$ 60,000, la película fue presentada en 1998 en el Festival de Sundance, donde fue considerada el prototipo del cine independiente y le valió a Aronofsky el premio al mejor director. Comprada por la Artisan Entertainment, la cinta logró estrenarse y se constituyó en un éxito inmediato de público y crítica.

Vale la pena destacar en esta introducción la larga relación de Aronofsky con el novelista Hubert Selby, nacido en 1928 y autor de la mítica novela "Last exit to Brooklyn" (1964), llevada al cine por Ulli Edel en 1989 con no poca fidelidad por

su universo de marginalidad y violencia, lo que le valió un intento de prohibición en Gran Bretaña. Aronofsky declara que fue la lectura de esta novela al final de sus años escolares la que lo decidió a dedicarse al cine, que define como el arte de contar historias.

De hecho, el primer intento de Aronofsky en el AFI fue una adaptación de "Fortune cookie", un cuento de Selby. Y también pesó su admiración por el trabajo de este escritor cuando eligió la novela "*Requiem for a dream*" (1978).

Requiem for a dream, producida en el 2000, nos presenta a Harry y su amigo Tyronne ingresando en el departamento 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 al mar poblado por parejas de edad o jubilados. El resignado rescate de la TV hecho por Sarah deja claro que ha tolerado muchas cosas a este hijo para no perderlo. La escena en la que vemos a Harry y Tyronne inyectándose, que se reiterará luego con Marion (la novia de Harry) varias veces, descubre la habilidad de Aronofsky para dar un nuevo enfoque a una situación trillada: aplicando una técnica que el cineasta llama "edición hip-hop" por estar inspirada en la cultura de los '80, se condensa los efectos de la droga en una rápida sucesión de imágenes (casi flashes) acompañados de música tecno, con el impresionante plano que registra la dilatación de la pupila. Esta serie rapidísima se transforma en un suerte de leit-motiv del filme, hay un antes y un después que para decirlo en palabras de Aronofsky "captura la naturaleza obsesiva de la adicción". El resultado es impresionante, pues el espectador es enfrentado a la reacción física del organismo ante la intrusión de la droga, algo que el cine había transmitido generalmente a través de la actuación, hedonista o atormentada, de los actores-personajes, pero sin lograr tal dimensión. Este esfuerzo por integrar una propuesta visual atractiva con un cine de personajes es lo que caracteriza a la puesta en escena de este joven realizador, obligado a dosificar una historia que es la de un implacable proceso de destrucción individual y a la vez colectiva.

La tragedia de *Réquiem por un sueño* está en que Harry y Marion nunca dejan de amarse, de hecho, incluso cuando se están destruyendo; su amor no se ha extinguido, se ha desperdiciado. En realidad, el amor no ha sido suficiente para salvar a cada uno de esos personajes. Harry suplica mil veces a su madre que abandone sus píldoras dietéticas, pero lo deja correr cuando se da cuenta de su profunda soledad, acorralada en el mundo caótico de las pastillas para adelgazar y los programas televisivos-megashows que proponen el éxito fácil desde la prédica de un conductor grandilocuente, manipulador y compulsivo. Incapaz de aliviar el dolor de Sara, Harry busca el modo de detener el suyo. Todos los personajes de la película tratan de mitigar sus sufrimientos internos, ya sea por medio del amor, el café, el chocolate, las drogas o la televisión. "La causa principal es lo importante, no los métodos", declara Aronofsky. "Lo bueno del trabajo de Selby es que éste muestra que todas esas distintas adicciones son, de hecho, muy parecidas: todas tienen como misión rellenar un agujero que tenemos en nuestro interior", concluye.

Darren Aronofsky deposita todo el peso de la narración en un vibrante montaje paralelo y en recursos fílmicos arriesgados (división de la pantalla, alteraciones del ritmo dentro de un

mismo plano...) que funcionan vibrantemente para ilustrar el descenso a los infiernos, sin posibilidad de escape, de un grupo de personas asfixiadas y atrapadas en las profundidades de las cárceles sociales. El director culmina su obra con un golpe contundente, un gancho directo al mentón del espectador, que se convierte en diez minutos agobiantes, inteligentemente suavizados por la música de cuerda de Kronos Quarter, que ejerce de perfecto contrapunto para el trabajo tecnológico de Clint Mansell ('Pi') para el resto de la película. Sin concesiones, Aronofsky plantea el nihilista mensaje de "no hay salida" hasta sus últimas consecuencias y consigue una obra estruendosa y de difícil digestión. A diferencia de las historias corales, irónicas y subterráneas de Altman y Solondz, Aronofsky potencia el elemento musical para diseñar un relato denso, asfixiante y corrosivo, sin dejar respiro ni atenuar pausas en el espectador. Con una marcada intención de recorrer ambientes opresivos y complicados, el director nos sitúa en un mundo hermético y ensordecedor en extremo, incluso negando la inmediata reflexión intelectual sobre lo que va narrando. Porque naturalmente esa es su proyección estética: inundarnos de sensaciones y efectos acerca de unas vidas que corren tan rápido y mueren tan lento como el propio cosmos de las adicciones. O, en todo caso, Aronofsky (al que la crítica especializada venera tanto como el espectador desconoce) configura una muestra sórdida e impactante sobre los estados terminales del individuo.

En conclusión: tres visiones, recortadas, polémicas, revulsivas y poco complacientes sobre los microclimas y micromundos de la condición humana en el Estados Unidos contemporáneo. La madurez de Altman se mezcla con la juventud y experimentación disímil de Solondz y Aronofsky. Retratos carnales de los túneles oscuros y ocultos que doblegan las apariencias de sonrisas y felicidades, estas cintas quizás anuncien que la pesadilla norteamericana se ha cristalizado con lo que su propio país, al no poder cicatrizar heridas y asegurar un bienestar equilibrado entre sus individuos en el marco interno, proyecta como imagen hacia fuera: un imperio tecnócrata, militar y financiero comandado por tipos bestiales como George W. Bush. Si en su discurso aparece la cuestión del "bien y del mal", abrigado en el designo de un Dios puritano y conservador, por debajo se cuelan de forma inevitable las tinieblas indelebles de un ideal de país ejemplar, con sus concepciones utópicas detrás de la retórica de democracia, libre mercado y liberalismo, que se desnudan caóticamente en las realidades cotidianas de sus mismos ciudadanos civiles. Mismos ciudadanos que apoyan las invasiones a Irak al igual que consensúan medidas conservadoras y justicieras (¿paliativos para sus vidas desordenadas, desilusionadas y egoístas?). Por último, estas películas trabajan la constante idea de incomodar, problematizar y destruir cualquier tipo de estereotipo individual o social, de modo más cruento en unos que en otros. Los vacíos inconclusos del espíritu y los tormentos psicológicos de la existencia no son sólo privativos de una sociedad como la norteamericana y en este sentido basta acudir a otras estéticas y propuestas de cineastas o artistas mundanos. Pero lo que sí remarcan estos directores es que, justamente, esos nudos conflictivos ocurren en el marco de ciertos valores que se han querido imponer e idealizar en el devenir histórico y, tarde o temprano, estallaron en el fracaso. Por lo que eso es lo que

muestran: individuos resquebrajados en comunidades donde reinan la injusticia, las desigualdades sociales y la competencia descarnada por llegar al bienestar y al éxito. No hay visiones claramente políticas (aunque alguna crítica señaló un sentido oculto de "denuncia social" en Solondz) en función de determinadas ideologías aunque tanto **Vidas Cruzadas**, **Felicidad** como **Réquiem para un Sueño**, cada una en su género y trama, perfilan un estado caótico del ser humano sin marcar antológicamente las causas ni proponer alternativas para algún tipo de salida, porque quizás Altman, Solondz y Aranofsky descrean olímpicamente de los ideales del sueño americano y les importe un pito el american way of life con sus Disney, Mc Donald's, celulares, autos de primer nivel, casinos y casas prefabricadas. O tal vez no.

LA TRADICION DEL SUEÑO AMERICANO

Entre 1800 y 1914, abandonaron Europa alrededor de 50 millones de seres humanos y de ellos 35 millones se dirigieron a Estados Unidos. La obsesión del inmigrante en relación con el ascenso del nivel de vida fue un factor que incorporó a la vida norteamericana. No obstante, la actitud norteamericana hacia la inmigración sufrió un cambio profundo después de la primera guerra mundial y llevó a la discriminación racial contenida en las leyes de 1921 y 1924 sobre cuotas inmigratorias.

En tanto, en 1919 el Congreso ratificó la enmienda n° 18, que prohibía "la manufactura, venta y transporte de licores tóxicos". No obstante, la denominada "Ley seca" también fue culpable de una serie de enfermedades sociales: el ascenso del crimen organizado, la corrupción en el gobierno y la propagación del desprecio por la ley.

Sin embargo, dentro de ese período de sucesos mundiales (dos guerras mundiales, la crisis del treinta, la revolución rusa), floreció y se cimentó el concepto de "la promesa norteamericana" (es decir, los Estados Unidos concebidos como cornucopia de libertad y bienestar). Esta idealización del sueño americano tiene sus tradiciones en aquella utopía colonial de un país virgen y predispuesto a llevar a cabo ciertos valores sociales de los primeros colonizadores ingleses. Luego, con la revolución liberal de 1776, el dictado de una constitución y la lenta conformación de los Estados Unidos como potencia económica e imperialista hacia el siglo XIX, estas tierras se difundían al mundo como una cuna de libertad y progreso y una fábrica de sueños, aunque en la realidad se idealizaba y protegía al ciudadano mayor, blanco y agricultor.

Si bien el desarrollo del capitalismo industrialista mundial evidenció sus mayores tropiezos (capitalizados en dos hechos claves: el crack financiero de Wall Street y el avance del socialismo), y con ello el ideal de derechos civiles que aseguraba el liberalismo, Estados Unidos vivió un proceso keynesianista que le permitió erigirse, merced a sus intervenciones angulares en las dos guerras mundiales, en la gran potencia mundial. En este marco de reestructuración capitalista, surgió la imagen de los Estados Unidos como la tierra de la oportunidad para los negocios, la tierra donde un hombre capaz podía empezar de la nada y alcanzar las más altas cumbres.

En efecto, el brusco cambio de la actitud norteamericana hacia Europa sobrevino con las guerras mundiales. Estados Unidos

quebró su caparazón aislacionista para correr en auxilio de Europa Occidental en dos grandes guerras y posteriormente ayudó a reconstruir el poderío económico europeo. Y, sin embargo, aun en este caso, los norteamericanos hubieron de revestir el gesto de ayuda con el ropaje ideológico de lucha contra la tiranía y el autoritarismo. Así fue como los norteamericanos compensaron el asesinato ritual del padre; y de ese modo prolongaron, en el acto compensatorio, la imagen que de sí mismos se habían forjado, en la que se representaban como espíritus libres y rebeldes. Allí, de manera consecuente con ello, se iría a acunar el éxito norteamericano tras la acción insoslayable de acumular riquezas. Un sueño que en apariencia no dejaba a nadie afuera.

Por otra parte, la mayoría de los norteamericanos se atuvieron a la imagen de los Estados Unidos como el país inconcluso donde la historia era el arte de lo posible, pero donde lo posible parecía abarcar un dominio más amplio que en cualquier otra parte. Por eso sus habitantes consideraron a su país como el modelo que, en definitiva, se vieron obligados a imitar los demás pueblos. En este concepto radica el ideal imperialista y expansionista que es inherente a la posición mundial de los Estados Unidos en esos (y estos) tiempos.

En función de ello, se edificó un ideal de ser norteamericano que se importó al mundo con cualidades específicas y especiales: optimismo, fe en el progreso, respeto por la capacidad técnica y el éxito material, expositor del "hacer y conseguir", la búsqueda de la abundancia, la adhesión al lugar, asegurador de libertades civiles.

Como ejemplo de la contracara artística de este modelo, hacia 1920 (en los relatos de Dashiell Hammett y más tarde con Raymond Chandler), se constituyó la génesis de la novela negra norteamericana (no hay que desconsiderar la influencia narrativa de Dickens o Poe), un género que puso al desnudo los vicios y las ambiciones de la sociedad capitalista, donde el dinero y la búsqueda del poder aparecen como los auténticos motores de las relaciones humanas, con su secuela de crímenes, marginación e iniquidad. Sería injusto no mencionar las posteriores luchas civiles de los negros, sindicalistas, mujeres y otros líderes sociales contra las desigualdades comunitarias y constitucionales, al igual que la influencia del jazz, el blues y otras manifestaciones musicales y artísticas como expresiones contestatarias y sincréticas en la compleja y rica vida norteamericana.

NACIMIENTO Y HEGEMONÍA DEL APARATO HOLLYWOODENSE LA MAQUINARIA PERVERSA

Mientras Edison y las ligas puritanas arremetían contra los *Nickelodeons* a principios del siglo xx, consiguiendo la clausura de 400 salas en una noche, en un plácido barrio de Los Ángeles nacía una nueva y prospera industria. Hollywood, antiguo feudo de los indios cahuenga y cherokee, significa bosque de acebos. Actualmente, Hollywood, en la terminología de los cineastas, abarca el oeste de Los Ángeles, Burbank, Beverly Hills, Studio City, Santa Monica y algunos otros municipios.

Sus Padres Fundadores fueron hombres que, debido a un accidente histórico, surgieron principalmente del vestido de las ciudades del Este (sobre todo, judíos con las virtudes y la energía de la baja clase media, atentos a las posibilidades de alcanzar éxito y riqueza). Charles Edison, William Fox, Adolph

Zukor y los hermanos Warner organizaron grandes productoras que, al comprar las firmas independientes, se aseguraron el control del mercado a través del lanzamiento de un gran film por semana y la contratación en bloque (*block/booking*), que era un compromiso del exhibidor de alquilar toda la producción de la firma, en bloque y a ciegas (*blind/booking*), basándose en el prestigio de las estrellas.

Casi desde el principio, el nuevo medio de difusión desarrolló en los estudios la figura central de los grandes directores, como D.W. Griffith. Los departamentos de publicidad de las grandes casas productoras empezaron a encargarse de elaborar y lanzar a la estrella, que con su mirada, su busto o sus pantorrillas abrían nuevos mercados al país de la superproducción. Eso es lo que se denomina como *star system*: el fetichismo colectivo de la estrella y de cada acto de su vida privada y la identificación con el ídolo por parte del público.

Después de la primera guerra mundial, con la consiguiente paralización de la producción europea, la industria cinematográfica americana ascendió hasta situarse como la tercera del país, después de los automóviles y las conservas. Mediante las superproducciones, la eficacia de la propaganda y los grandes presupuestos, Hollywood incorporó el cine sonoro en el entrecruzamiento de géneros como el western, las comedias, los gangsteriles y el de aventuras.

A fines de la segunda guerra mundial, los Estados Unidos se habían convertido en la primera potencia económica (productora y exportadora del mundo). A su vez, la lucha entre las grandes productoras por quedarse con el monopolio y la persecución maccarthysta empujaron a cierto número de figuras hacia el exterior, fenómeno nuevo porque hasta 1945 Hollywood había venido actuando persistentemente como un polo de atracción de talentos y se había nutrido de nombres suecos, alemanes, húngaros y franceses. A su vez, ciertos grupos independientes realizaban, lejos de La Meca, algunas de las obras más vivas del cine norteamericano moderno.

Esta situación llevó a que en 1966 se aboliese el Código Hays de autocensura de la industria, para permitir planteamientos más desinhibidos y sensacionalistas, especialmente en el campo del sexo y de la violencia con la finalidad de atraer a los espectadores. En años posteriores, ante la consolidación del cine europeo (ruso, italiano, francés y alemán), Hollywood volvería a efectuar reformas de género y temáticas aunque siguiese reproduciendo la fórmula del final feliz con las grandes superproducciones de aventuras, comedias e historias de pasatiempos.

Luego de invertir en la producción de teleseries, muchas empresas de Hollywood se asociaron con multimedios periodísticos y con el capital japonés (Sony Corporation compró en 1989 la Columbia, en 1990 Matsushita adquirió los Estudios Universal y Walt Disney recibió grandes inversiones niponas). En este nuevo marco empresarial, en el que muchos directores o estrellas actuaban como sus propios productores independientes, la producción norteamericana siguió siendo la comercialmente hegemónica en el mercado mundial. Situación que continúa vigente en la actualidad: los grandes centros de poder industrial y comercial giran en torno a Hollywood.

Actualmente, los grandes estudios (los "majors") contratan o trabajan con casas subsidiarias que entre sus productoras incluyen películas diferentes a las comunes, las convencionales, las más taquilleras o las superproducciones de éxito mundial

asegurado. Estos filmes son destinados a un público reducido y más informado en lo cinematográfico, por lo general en mercados externos de USA. La idea de esta intervención es restar mercado y público a la competencia más inquieta proveniente de Europa, los países asiáticos o latinoamericanos. El cuadro de los **"majors"** se compone de: 20 th, Century Fox, Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment/Columbia Pictures, Universal Studios y Warner Brothers. .Y entre las decenas de productoras se encuentran Amblin Entertainment/Dreamworks SKG, Anasazi Productions, Brooks Films, Cinema Line Films, Cherry Alley Productions, Davis Entertainment, EGG Productions, Main Line Pictures, Stargate Films y Ventura Films.

La figura del productor es, para el resto del ambiente cinematográfico, a veces temida, otras odiada, y en ocasiones ambas cosas a la vez. El productor es ese ser incómodo que en el mejor de los casos le recuerda al director que se pasó de tiempo o se le fue la mano con el presupuesto. En el peor, se ocupará de cortar, tergiversar o mutilar, apelando al sacrosanto e improbable "gusto del público". Hay, sin embargo, otra clase de productores: los que se dedican a apoyar al cineasta, soportando sus caprichos o solventando sus ideas a rajatabla.

En Estados Unidos resulta casi imposible encontrar una figura de este talante. Es posible que la única excepción sea Christine Vachon. Nacida en 1962 en Nueva York, Vachon difícilmente apoye un proyecto en el que no crea. Tal vez la más importante productora independiente a través de su sello Killer Films, basta repasar su foja para verificar una indeclinable coherencia en su comportamiento comercial y artístico.

Vachon le es rabiosamente fiel a ciertos cineastas (el caso de Todd Haynes, de quien produjo desde *Poison* hasta *Velvet Goldmine*, pasando por *Safe* y de Todd Solondz, como *Felicidad* y *Storytelling*) y a ciertas películas, las más audaces y revulsivas, las menos complacientes con la "América" oficial. Es el caso de *Kids*, *I Shot Andy Warhol*, *Go Fish*, y *Los muchachos no lloran*, entre otras.

Recorrido el contexto de la producción y el papel de los majors, resta evaluar el elemento clave del sistema: la distribución-exhibición. En este marco, las grandes distribuidoras consolidan un oligopolio que posibilita el manejo a discreción de la organización y circulación de los filmes no sólo dentro de USA sino en el mundo. Ellas son Universal, Lions Gate Film, Sony Pictures Classics, Fox Search Light Films, Samuel Goldwyn, Pathe, Independent Pictures/Fine Line Features y Miramax, esta última conocida por negarse a distribuir las producciones de Michael Moore. Algunos críticos sostienen que si se calcula el gasto en millones que realiza el denominado cine independiente (concepto difuso y discutible: ¿existe la total independencia artística?) en la producción, difusión y prensa, las distribuidoras tienen un peso decisivo en el que es el paso final: la llegada de la película a las salas oficiales. Y en ese sentido, también opera la censura indirecta: entre otros ejemplos, Universal negó la distribución de *Felicidad*, la película de Todd Solondz.

NOTAS

Antaño, en los Estados Unidos, combinación de teatro y cinematógrafo. También fonógrafo que funcionaba cuando se introducía una moneda en una ranura especial.

Apéndice

OTRAS PELICULAS RECOMENDADAS DE DIRECTORES NORTEAMERICANOS EN LA LINEA INTERPRETATIVA DEL DOSSIER: "Claire Dolan" (Lodge Kerrigan); "Office Killer" (Cindy Sherman); "El Informante" (Michael Mann); "Wall Street" (Oliver Stone); "Belleza Americana" (Sam Mendes); "21 gramos" (Alejandro González Iñárritu); "Psicópata Americano" (Mary Harron); "America X" (Tony Kaye); "En el dormitorio" (Todd Field); "Los excéntricos Tenenbaum" (Wes Anderson); "Minority Security" (Steven Spielberg); "Río Místico" (Clint Eastwood); "Elephant" (Gus Van Sant)...

LITERATOS: Raymond Carver, Sam Shepard, John Cheever, John Salinger, Stephen King, Philip Dick, Paul Auster, John Updike