

# **EL HÉROE DEL PUEBLO**

**Autor:** Agustín Rugiero Bader

**Professora:** Núria Bou Sala  
Imaginaris del Cinema de Hollywood  
Primer Trimestre  
Curs 2017-2018

**Facultat de Comunicació**  
**Universitat Pompeu Fabra**

**Resumen:** El presente es un breve estudio sobre la influencia de la mitología heroica en la representación de las multitudes del cine hollywoodiense. Dada la amplitud del tema, no debe ser leído como un tratado categórico, sino como un escrito con la intención de arrojar un poco de luz sobre algunas preocupaciones que emergen de un cine caracterizado por su ensalzamiento del individualismo. La desconfianza ciega en las masas y el asociacionismo popular no sólo ayuda a la precariedad de las relaciones interpersonales de la contemporaneidad, sino que también se puede ejercer desde posiciones de poder (entendido como aquel que atraviesa relaciones sociales de manera indiscriminada y en todos los sentidos) para legitimar posturas egoístas, privilegiadas o directamente misántropas.

**Palabras clave:** Héroe, masa, multitud, Hollywood, falso culpable, misantropía, individualismo, asociacionismo.

**Abstract:** The following is a brief study on the influence of heroic mythology on the representation of multitudes in Hollywood's cinema. Given this is a wide topic, it should not be read as a categoric treaty, but a written text with the intention of shedding light on some preoccupations emerging from a very individualistic kind of cinema. Blind distrust of masses and of popular associationism not only helps the precarious nature of interpersonal relationships in contemporary times, but also can be executed from powerful positions (understood as those that traverse social relationships indiscriminately and in every way) to legitimize egoistic, privileged or overtly misanthropic postures.

**Keywords:** Hero, mass, multitude, Hollywood, fake-culprit, misanthropy, individualism, associationism.

El año 1935 se proyecta por primera vez una película técnica e iconográficamente excelsa y de implicaciones morales terribles: *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl. La película está diseñada ya desde el principio como arma de propaganda política del nazismo y, muy a pesar del sinfín de técnicas que emplea, destila rápidamente su esencia en un montaje muy básico: Hitler-la multitud, la multitud-Hitler. Entre las caras de felicidad, los parlamentos y las manos alzadas se construye un discurso subyacente (si bien nada sutil) que golpea despiadadamente al espectador: este es el pueblo, este es su elegido, este es el héroe.

Emerge entonces la cualidad suprema del líder, su legitimidad, a través de la fotogenia de las aglomeraciones de simpatizantes. Es sin duda porque la masa es bella, ordenada e impresionante que el liderazgo parece compartir sus virtudes. Existe una transmisión de estas por asociación, Benjamin lo llama violación, y no parece un término utilizado en vano. Se trata de una violentación de la voluntad popular, una usurpación, si uno lo prefiere, de una masa maleable, tanto aquella que aparece en pantalla como la que se refleja en ella, sentada en la butaca de un cine.

El miedo de Benjamin a la masa cinematográfica, y de ello no deja duda, pasa por su estilización no solo en tanto que ella misma, sino también en la finalidad que para ella encuentra el fascismo (y en ocasiones el mismo cine): la guerra. Siendo el suceso privilegiado para hablar de la lucha de clases y la explotación obrera de los grandes movimientos dictatoriales del siglo XX, no es sorprendente que Benjamin busque en ella un medio en el que orquestar, aunque sea en un par de párrafos, la facilidad con la que la estética se apodera de la razón en el cine, y el poder que tiene para redirigirla a donde es conveniente.

Hollywood parece recoger obsesivamente este planteamiento (que no es solo) benjaminiano, el de la deshumanización de la guerra, pero a la vez utiliza a la colectividad (muriendo, explotando, disparando) de una manera muy parecida a Riefenstahl, para legitimar a sus compañeros héroes, los supervivientes. La estilización consciente de la figura del héroe de guerra no es más que la estilización de la guerra como tal y de la excepción, sobrevivir, como algo sólo al alcance de los más preparados, grupo con el que el mismo espectador es llamado a identificarse. Desde luego hay un margen dentro del género que permite la introducción de reflexiones sobre la posición que ocupa la clase obrera dentro de las guerras (el cine sobre los años del Vietnam resulta especialmente elocuente), y tampoco es el objetivo del presente artículo discutir acerca de ello, pero muchas veces se puede detectar una pequeña contradicción entre la ideología que se intenta transmitir mediante el discurso filmico y la que se transmite a través de la belleza misma del acto de la guerra.

Un texto especialmente esclarecedor alrededor del tema es el manifiesto del futurista Marinetti,<sup>1</sup> citado por el mismo Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde la belleza estética -coreográfica- del belicismo es evidenciada a punto tal que produce una enorme sensación de rechazo. Las imágenes de guerra y violencia, la ruptura de las formas no ya artísticas, sino humanas, emerge impetuosa desde el relato hacia la forma y se conjuga en una belleza que ya no tiene en cuenta lo terrible de sus valores ideológicos, sino que es por ella misma.

## 2

Pero no solamente en el cine bélico entran en contraposición las figuras del héroe y la colectividad. Encontramos ejemplos como el James Allen de *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn LeRoy 1932), cuya llamada a la acción es justamente el regreso de la guerra para reinsertarse en la sociedad. Después de verse deshumanizado dentro del ejército, pero ya con predisposición heroica (el título de sargento, el cariño de los compañeros sobre los cuales impone rango), decide que la vida de trabajador en su antigua fábrica ya no es para él. La guerra lo ha vuelto un *entrepreneur*.

Adorno y Horkheimer hablan largo y tendido de la figura del *entrepreneur* neoliberal en el mito del héroe a través de la Odisea de Homero. Ven en la epopeya un pasaje especialmente revelador: el de las sirenas, en el cual Odiseo puede percibir el canto de las mismas gracias a que sus compañeros se ocupan de remar la barca con los oídos tapados. Odiseo no es un simple héroe aguerrido, sino un mercader, un negociante cuyo acercamiento a los dioses es el de la astucia y el engaño a través de las dinámicas sacrificiales. Mediante la negociación de sus propias condiciones intenta (y eventualmente consigue) asegurar su regreso, abandonando por el camino a sus difuntos compañeros.

Odiseo en realidad es una proyección del privilegio de autonarración de los vencedores sobre el que escribe el propio Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia* (1940). Benjamin cree que la historia solo se puede analizar empatizando con el período que se investiga, y lo hace tomando la recomendación de Fustel de Coulanges de “quitarse de la cabeza todo lo que [se] sepa del decurso posterior de la historia”. La imposibilidad de seguir esta recomendación significaría no solo no empatizar con los sujetos históricos, sino además contribuir a la construcción de discurso de las clases vencedoras. De esta manera, aquellos que tienen el privilegio de establecer la propia narración son también los que tienen privilegios, y viceversa. Alguien que puede escribir la historia tiene fácilmente las herramientas para escribirla de manera que *merezca* los privilegios que sustenta.

---

<sup>1</sup> *La Stampa*, Turín.

Si se parte desde el supuesto (desde luego correcto) de que todo acto de comunicación, la ficción incluida, es un acto de producción de ideología, es pertinente preguntarse si no se estará utilizando para legitimar unos valores sociales concretos.

Cuando Allen huye de la cadena de trabajos forzados (ambas veces), lo hace dejando atrás (muy a su pesar...) a sus compañeros. La primera vez avanza, crece y conquista. Su paralelismo con la Odisea es realmente notable, accediendo a trabajos que le permiten escalar (y haciéndolo) a costa de mentir sobre su situación legal. El héroe de LeRoy se opone a una masa que lo atropella numerosas veces, lo hace blanco de acusaciones ilícitas, lo chantajea sexual y sentimentalmente y termina por volverlo loco, quedando retratado finalmente como un mártir de su propia emprendeduría. En esto tiene también un papel la organización estatal, que se ocupa LeRoy de mostrar con sus corruptelas, su circo mediático y sus injusticias legales. En este caso no hay multitud que lincha, pero sigue siendo el conjunto social el que invisibiliza al héroe capitalista (desde luego capacitado para cumplir sus sueños).

Hay en las imágenes de multitudes un cierto cariño a las masas, sin duda, pero la figura preeminente de este grupo “simpático” siempre es la de Allen. Entre los presos, quienes le toman cariño en seguida, entre los soldados llanos, quienes lo tratan con respeto... todos contribuyen a empujarlo hacia su brillante destino, pero ninguno puede acompañarlo o beneficiarse de él.

Se encuentran entonces dos posiciones que *parecen* radicalmente opuestas en las relaciones entre héroe y colectividad: la del héroe fascista, salvador del pueblo y la del *entrepreneur* negociante, que no debe responsabilidades más que a sí mismo.

La imposibilidad de la propia narración no es percibida como tal porque el narrado es la proyección de los deseos del espectador. Una persona que observa un relato sobre movilidad social y construcción del yo pretende verse a sí en este yo, y anhela unas condiciones que parecen posibles a través del trabajo y el esfuerzo individuales (aunque no esté destinada a ella). Por otro lado, con el auge de esta postura y el triunfo de movimientos fascistas en Europa, la colectividad desinformada se convierte en un discurso prácticamente hegemónico en el cine de los años 30 que trata la dicotomía entre individuo y sociedad.

Un cineasta como Fritz Lang, que huye del régimen nazi para instaurarse en Hollywood, dirige en 1936 *Fury* (tres años después de que se le ofreciera el control de la UFA). Se trata de otra película de falso culpable donde una multitud furiosa y desinformada lincha violentamente la prisión en la

que se encuentra el protagonista, que está siendo retenido por ser sospechoso de un crimen que no ha cometido.

Una de las imágenes caudales del inicio de la película es la del esparcimiento del rumor: se extiende como la pólvora, incesante y cada vez más tergiversado, si bien las autoridades no dejan de advertir que de momento es solo un sospechoso. El montaje asociativo de Hitler-las multitudes tiene un contrapunto curioso en *Fury* justamente en esta escena. Donde en el primero había un guía “fuerte y valeroso” hay montadas unas gallinas cacareando. De las gallinas a la multitud, de la multitud a las gallinas.

El apunte es de una contundencia visual innegable, y viene de la mano de un cineasta que ha vivido en un régimen de exagerado culto a la personalidad. Aún así, de la violencia fílmica contra la masa vuelve a salir narrativamente beneficiado el héroe que, no olvidemos, se engendraba pobre como en la película de LeRoy pero conseguía poner un exitoso negocio (una pequeña gasolinera). Otra vez un emprendedor, una persona razonable, injustamente condenada y prácticamente “asesinada” por una multitud rabiosa.

Las imágenes del asalto a la prisión, que ocupan una porción considerable del metraje, juegan con un montaje parecido al de las gallinas. Del general de la multitud a los detalles de los instigadores. Al contrario que la colectividad retratada por Reinfenstahl, esta es desordenada, tumultuosa y caótica. Los planos más cerrados muestran los rostros de la ira y de la violencia. Los instigadores mismos son ejemplificados en el relato como pandilleros, hombres y mujeres en bares, tiendas y salones de belleza que se dedican a esparcir rumores y pretender tomarse la justicia por mano propia.

Fritz Lang se ocupa, a pesar de ello, de darle una profundidad aún mayor a su héroe, otorgándole la oportunidad de asesinar a sus verdugos mediante el sistema judicial, y eventualmente renunciando a hacerlo gracias a la presión de su interés amoroso. Esto parece un poco heredero del mantra de *Metropolis* (1927) “El mediador entre la mano y la razón debe ser el corazón”. El héroe de Fritz Lang es imperfecto, y por ello más humano, pero no es un héroe completamente injustificado. La masa, en cambio, sí, porque como ya hemos dicho, el rumor se transmite sin ningún tipo de control y la multitud se comporta de manera irreflexiva e irracional.

Si bien se ha dicho constantemente que el cine de Fritz Lang cambia en su traslado desde la UFA a Hollywood, parece importante rescatar la ideología subyacente en *Metropolis* para poder, a través de ella, resignificar el cine de esta etapa. A pesar de adscribirse a un mensaje totalmente humanista

y de utilizar la distopía para retratar de una manera magistral las diferencias sociales, *Metropolis* no es para nada una película benévola con la colectividad. Es más, se podría decir que es positivamente antisindicalista.

Las masas de *Metropolis* son dadas al más absoluto libertinaje (que tiene en la figura de Maria ciertas connotaciones sexuales) e irracionalidad. No solo quieren destruir las máquinas que los oprimen, sino que también lo hacen a costa de su propia vida y la de sus hijos, y no contentos con ello, prefieren perseguir y destruir que salvaguardarlos. Aún así, su despertar no es para nada injustificado. Su lucha es tal porque “el cerebro”, la clase dominante, las explota de manera completamente desvergonzada. La instrumentalización de la clase obrera, irónicamente denominada “las manos”, es tal que sin un mecanismo de control, la propia Maria, “el corazón”, estas no pueden dirigirse a sí mismas.

De hecho, la dualidad entre el buen liderar y el mal liderar se establece desde el principio entre Joh Fredersen (padre) y Freder (hijo). El primero, despótico y cruel, antaño un gran hombre que ha perdido al amor de su vida, “el corazón” (que luego es imagen y semejanza de Maria), y que por ende se ha convertido en un líder injusto. De la misma manera Freder, el hijo pródigo de la más alta clase dominante, despreocupado hasta que conoce por primera vez a Maria, adquiere de golpe solidaridad con sus trabajadores e interés en el mundo que lo rodea.

El caso de *Metropolis*, con un insistente pero efectivo contenido metafórico, es simplemente una de las manifestaciones de la preocupación constante de la narrativa cinematográfica por el acto de liderar. Buena parte de la ficción que trata la oposición de una persona individual a una multitud se lleva a cabo desde el relato de la masa “mal liderada” o del “lideraje perverso” de esta.

La distinción entre un mal líder y un buen líder implica inmediatamente (y aquí es donde se encuentra el truco) que *tiene* que haber un líder. Las multitudes no lideradas no solo se comportan de manera completamente descoordinada y desordenada, sino que además son peligrosas para ellas mismas y para el resto de la sociedad. Si bien se coordina perfectamente con su ascenso y las metáforas se van haciendo más y más prosaicas conforme avanza el curso de la historia, no se trata tampoco de una preocupación únicamente del período de entreguerras. De hecho, se podría argumentar que la narrativa heroica occidental está impregnada de una tradición marcadamente platónica. El arresto erróneo (y la posible ejecución) de todos los héroes del cine de Hollywood resuenan distintivamente con brillos del envenenamiento de Sócrates y la crucifixión de Cristo. De hecho, D. W. Griffith, en *Intolerance* (1916), entrelaza cuatro historias relacionadas por las

injusticias sociales que provocan líderes perversos y justamente una de ellas contiene el juicio y la pasión cristiana, que es equiparado a la injusticia judicial de la “Historia Moderna”.

Esta, ambientada en las huelgas de trabajadores en América, es también un ejercicio antisindicalista. La multitud en huelga es rabiosa y no conoce límites, y finalmente es remplazada por otros trabajadores con hambre y se ve forzada a emigrar. Es una advertencia en toda regla. El recorte salarial es también culpa de un mal propietario, pero está coaccionado por unas “mujeres hipócritas”. El héroe no es propiamente un *entrepreneur*, pero sí que está decidido a cambiar su condición social (de trabajador a ladrón, forzado por la pobreza; de ladrón a trabajador honrado, gracias al amor) y es inculcado de un crimen por un mal líder (su antiguo jefe).

### 3

Hasta aquí hemos utilizado indiscriminadamente un par de términos que parece importante diferenciar para establecer un poco de coherencia crítica. Los héroes y los líderes. Un héroe es normalmente el protagonista de la historia (siguiendo el recorrido indicado en su momento por Campbell) y, como hemos dicho antes, el cine de Hollywood, de tendencia neoliberal, acostumbra a asociarlo con la figura del *entrepreneur*. Un líder, en cambio, tiene a su cargo no sólo un elemento que le da poder sobre las personas y colectivos, sino incluso muchas veces las propias opiniones de estos colectivos. Son dirigentes o poseedores de lo que podríamos llamar la “opinión pública”. Es común que en los relatos más mesiánicos ambas imágenes se junten, como es el caso del *Triunfo de la Voluntad*, pero no siempre ocurre así.

De hecho, es muy común que en la gestación de los *entrepreneurs* exista directamente la incompatibilidad con la masa. En los relatos de injusticia judicial, tanto los anteriores a los años 30 como los posteriores, esto es muy evidente, aunque se acrecenta la participación de la multitud en la trama de cara a la instauración del nazismo.

En *They Won't Forget* (1937), otra vez de Mervyn LeRoy, la sed de sangre de la masa es tal que ni siquiera el propio poder judicial es capaz de salvar a su protagonista de la ejecución. El mismo director, que había utilizado la figura del *entrepreneur* como nadie para criticar al sistema judicial, nos presenta en este largometraje posterior a un protagonista casi inexistente. Un fracasado, alguien que no desea para nada no solo trabajar donde trabaja, sino incluso vivir donde vive. Ni siquiera se molesta en probar su inocencia, de hecho, ya que el crimen queda sin resolver. Lo que le importa es la violencia colectiva, la mediatización del caso y la corrupción de los líderes de esta colectividad

herida. El caso en sí se convierte en una guerra de poderes, de nada importa que sea culpable o no. Lo que importa es qué multitud se satisface, qué juego de poderes sale victorioso.

Estirando del hilo de las narraciones colectivas hasta aquí uno podría pensar que quizás toda esta crítica institucional tiene impacto directo sobre la percepción del público de un líder. Siendo esto verdad, Hollywood entero sería responsable de estar formando una sociedad de ácratas, pero hay un pequeño detalle que ha sido obviado para llegar hasta aquí y es el siguiente: la gran mayoría de las veces estos líderes son personalidades incorruptibles mal influenciadas, o directamente son líderes que están por debajo de gente justa en la cadena de mando. Así, en *Intolerance* son los fariseos los que condenan a Jesús, las mujeres de la caridad las que provocan la huelga, los asesores del rey los que provocan la matanza de San Bartolomé y el sacerdote real el que abre las puertas a los enemigos del rey; en *Metropolis* es la muerte de la mujer del gran responsable la que causa la opresión obrera y aún así la figura del líder está legitimada a través de Freder; en *I Am A Fugitive From A Chain Gang* son algunos responsables estatales airados los que dejan a Allen en prisión.

Tanto en *They Won't Forget* como en *Fury* la crítica es un poco más antinstitucional (no nos olvidemos de que en este punto la amenaza de la guerra era inminente) pero aún así se encuentran medidas para legitimar la autoridad en los incorruptibles órganos de la justicia, señalando por otro lado a los líderes que procesan gente inocente a cambio de votos (en *Fury* los dirigentes que se niegan a enviar antidisturbios a proteger la prisión, en *They Won't Forget* el fiscal que se encarga de convertir el caso en una lucha entre norte y sur). Siendo las autoridades electas las corruptas, si uno rastrea su origen, la culpable vuelve a ser la colectividad, sedienta de la sangre de individuos perfectamente funcionales de la sociedad americana.

Estas multitudes, las que chocan contra los emprendedores, siempre son malintencionadas y groseras, a menudo descritas directamente como individuos de juicio pobre, otras retratadas por personajes de “bajo nivel” cultural. Se mueven desorganizadas e irreflexivas siempre, no tienen nada que ver con el paradigma multitudinario fascista, que es siempre ordenado, bello y obediente. A pesar de ello, en ambos casos se está produciendo la violentación de la voluntad popular de la que hablaba Benjamin: los unos hablan de una colectividad que necesita líderes para no ser autodestructiva, los otros cuentan la historia de un líder magnífico capaz de controlarla.

#### 4

Pasada la guerra, el cine de Hollywood queda subyugado a la política de bloques. En 1954 se exhiben dos películas que son cara y cruz de la misma caza de brujas: *Salt Of The Earth* y *On The*

*Waterfront*. Aparte de que ambas eran justificaciones de las posturas políticas de sus directores (Herbert Biberman, delatado por comunista, y Elia Kazan, delator), son ejemplificaciones directas de un retorno al paradigma del héroe que anteriormente habíamos denominado “fascista”: un héroe que surge de la colectividad y consigue alinearla finalmente consigo, convirtiendo sus deseos en los deseos de todos.

La construcción de la imagen individual heroica nos devuelve a la discusión de las multitudes bien guiadas y las mal guiadas (siendo ambas un caso de multitudes “bien guiadas”), y le resta importancia a las decisiones de la multitud. Aún así, el caso de Biberman incluye variantes relevantes para la discusión, como son las asambleas, la discrepancia de opiniones, el cambio de liderajes y la consecuente autogestión de la masa.

En la escena culminante de ambas películas, el desahucio en la de Biberman, la huelga rota y la entrada al puesto de trabajo en el de Kazan, la colectividad tiene un papel gigantesco en la derrota de la alteridad, del líder negativo. En ambas películas es la amenaza última a quien la ha liderado mal y maltratado “si haces alguna cosa que no debes, habrás de vértelas con nuestra fuerza unificada”. Es una amenaza del linchamiento que habita en la mirada del espectador desde hace décadas, y es una nueva manera de formar, de saludar a sus líderes: prestar las armas.

La presencia de Esperanza Quintero en *Salt Of The Earth* y la de Terry Malloy en *On the Waterfront* vuelve a valerse de la colectividad para legitimarse. Se trata del retorno a una estructura de poder que emerge directamente del hecho de narrar: construir historias alrededor del mito del héroe obliga, como es de esperar, a orquestar la narración a través de la misma figura. La historia narrativa humana ha acostumbrado tanto a su público a la omnipresencia mitológica que narrar sin esta es en sí un acto de rebeldía.

Si bien el mito del héroe es eternamente restrictivo a la hora de tratar la colectividad, es innegable que Hollywood se ha esforzado por encontrar nuevas maneras de aprovecharlo a partir de la creación de “comunidades de héroes”. Hay quizás en la acumulación de mitos del héroe una cierta respuesta a este problema. Las películas de grupos de superhéroes, como por ejemplo *The Avengers* (Joss Whedon, 2012), son en cierta manera esto. Los protagonistas son todos, los caminos recorridos son todos, pero no se trata tampoco de una democratización, sino más bien de la creación de una oligarquía narrativa que se opone a la de los ciudadanos aniquilados por las espectaculares batallas que se libran en las metrópolis.

Aún así, quizás el caso más paradigmático proviene de la televisión, concretamente de *Game of Thrones* (David Benioff, D. B. Weiss, 2011-). En ella uno puede observar cómo se van acumulando caminos y más caminos del héroe, creando una gigantesca coralidad de personajes. Como el héroe siempre ha de ser uno (o, como mínimo, *pocos*), la intersección de estos caminos se desarrolla dentro de la narración justamente como un conflicto de intereses, del cual solo uno puede emerger victorioso, y el otro o secundario o muerto. La ilusión que crea este mecanismo es justamente la de la ausencia de héroes, y el miedo prácticamente patológico en el espectador de que el *personaje favorito* muera sin pena ni gloria (algo impensable en la mayoría de películas heroicas). Sin embargo, conforme ha ido avanzando la trama y se acerca el final, los espectadores han podido ir haciendo apuestas de cuáles son los auténticos héroes, quienes sobrevivirán a la peligrosísima odisea y llegarán por fin a su hogar más ansiado: la batalla final contra un mal totalmente ajeno a la problematización de la figura heroica, una horda de muertos zombificados bajo el mando de jinetes malvados.

## 5

Como se ha dicho anteriormente, este texto no pretende deslegitimar el mito del héroe como transmisor de ideologías, exploración de procesos de introspección emocional humana, ritos de iniciación ni nada parecido. Simplemente quiere señalar como el trabajo desde la mitología heroica cuando se habla de la relación entre colectividad e individuo suele resignificar esta colectividad desde el momento en el que empieza la narración, y por tanto no permite un discurso totalmente libre. Dicho esto, y aún teniendo en cuenta la persistencia absoluta del paradigma en el cine de Hollywood, ha habido numerosas veces en que se ha atacado esta perspectiva desde el propio mecanismo de la construcción heroica.

Se podría decir que uno de los primeros que advirtieron el desmesurado poder de los héroes en la narración cinematográfica fue Sergei Eisenstein. En su *Acorazado Potemkin* (1923), tiene la audacia de crear un héroe de masas prototípico (el Camarada Vakulinchuk) que guía a sus compañeros hacia la revolución (que resulta ser un levantamiento masivo). Cuando el motín en el barco ha finalizado, solo ha habido un muerto en el bando de los obreros: él mismo.

Matar a un héroe prácticamente al inicio de la película y sin sucesor devuelve el protagonismo a las masas revolucionarias, las masas de tierra y las que se encuentran en el barco. Eisenstein no se olvida de retratar la individualidad de estas colectividades gigantesas, pero no entiende la individualidad como la búsqueda de los propios beneficios, sino como el retrato más detallado de un todo gigantesco. Así, la escena de las escaleras de Odessa no solo es un ejercicio de montaje

revolucionario en tanto que el tiempo se subvierte enteramente a la emoción, sino que además lo es en el sentido de que arranca esta emoción justamente de personajes que en realidad desconocemos, y cuyas emociones se construyen más como retrato de una totalidad que como la compartimentación de esta.

Tampoco hace falta ir a la Unión Soviética para encontrar ejemplos cinematográficos de deslegitimación del héroe capitalista. King Vidor en 1928 estrena una película que podría haber sido decisiva en la cuestión de la emprendeduría heroica, y que sin duda ha tenido ecos en cineastas mucho posteriores, *The Crowd*. En ella, aborda frontalmente la construcción del héroe capitalista. Johnny es erigido dentro del mismo arquetipo, con total desvergüenza, nace y ya de pequeño tiene un objetivo, sacralizado por la promesa a su padre antes de morir: “My Dad says *I’m goin’ to be somebody big!*”.

Vidor se ocupa magistralmente de oponer a su *entrepreneur* a la masa continuamente. En la muerte de su padre, de un gigante desenfocado pero heterogéneo emerge lentamente la cabecita del niño que está a punto de descubrir la edad adulta, su propio rito de iniciación. Llegando a New York, con el mantra entre dientes de que sólo se necesita una gran oportunidad, el primer impacto son las multitudes en la calle, el segundo los edificios que se erigen monstruosamente y el tercero, que parece hijo de ambos, es la hipercuadrículada oficina en la que cada uno tiene su propia mesa y sus propios papeles, invisibilizado, invisible.

Lo calculado de la colectividad en la oficina sin duda llama la atención porque recuerda más a las multitudes fascistas que a las del cine de Hollywood. Hay un índice de deshumanización, de instrumentalización del ser, pero a la vez se muestra la ambición constante de Johnny, su confianza total en un éxito que parece tener asegurado.

Con esto es especialmente crítico Vidor, y no parece solo una crítica a este ideal que persigue el joven Johnny, sino también a la forma con la que se da una y otra vez desde el cine de Hollywood. En el último plano, la multitud sentada en un circo (que bien podría haber sido un teatro o un cine) absorbe finalmente al derrotado Johnny. En ningún momento se deja claro si esto es para él una derrota (por haberse convertido en el payaso del que se había reído) o una victoria (por haber recuperado a la familia que parecía a punto de perder). Es un territorio enteramente connotado pero a la vez vacío para permitir al espectador proyectar su propia individualidad, su propia escala de prioridades.

Como esta, se pueden ir encontrando a lo largo de la historia de Hollywood pequeñas (e importantes) balizas que intentan revertir el paradigma generalizado entre héroe y colectividad. Un ejemplo contemporáneo de ello es *The Wolf Of Wall Street* (2013) de Martin Scorsese. En él, la figura de Jordan Belfort, mito y caída del sueño americano, es tratada con maestría en la fina línea entre admiración e ironía.

Hay momentos en que ambos discursos se juntan y señalan a Belfort como el líder egoísta e individualista que es. Su *motivational speech* ante sus “brokers” es un buen ejemplo donde, sin embargo, ellos también son retratados como perros rabiosos sedientos de dinero, mientras se pelean por el dorado reloj que vuela entre ellos a cámara lenta. Se trata de un repartimiento de la culpa que parece indicar que no es solo el líder, sino todos los demás también *porque ansían ser como él*. Se proyectan a sí mismos en él de la misma manera que los espectadores se identifican con sus héroes.

## 6

En conclusión, existe en la aproximación cinematográfica del modelo hollywoodiense una cierta tendencia a la centralización de la narración en un personaje individual. Aunque no siempre es así, cuando este se encuentra cara a cara con la colectividad el privilegio de ser la fuente de la narración comporta que la otra multitud (la que asiste al cine) se alinee particularmente con él, porque hacia él se proyecta.

De esta manera, los individuos que asisten al cine, además de muchas otras ideologías (positivas o negativas), son bombardeados constantemente con la noción de que pertenecer a la colectividad es símbolo de comulgar con todo lo que hace y dice, y significa abandonar la posibilidad de ser un héroe, un *entrepreneur*, un “elegido”.

Así se contribuye entonces a la creación de núcleos de aislamiento y de competencia constante por destacar, mejorar e individualizarse, repitiendo una y otra vez el mantra de que aquellos que son privilegiados son merecedores de sus privilegios en base a doctrinas de esfuerzo, suerte y trabajo duro. Ocupado como se está en acumular méritos uno puede tener más dificultades para preguntarse si realmente es justo que los recursos estén distribuidos de manera desigual.

Como se ha dicho en la introducción, se trata de una primera tentativa de acercamiento a una noción que se manifestó tras el visionado de unas películas concretas. Se podría llevar a cabo un estudio más profundo sobre las maneras que tiene el cine de Hollywood de tratar el conjunto colectivo cinematográfico, establecer tendencias por épocas de manera un poco más marcada que las que se

han elegido para este artículo y estudiar otros autores que se han dedicado a analizar los temas de individuo y colectividad y producción de significado, como por ejemplo Herbert Marcuse.

Se trata, sin embargo, de un esfuerzo titánico que requiere de una aproximación quizás un poco diferente. Se precisa una muletilla metodológica que permita abordar el tema de una manera un poco menos panorámica y un poco más detallada. Quizás en la concreción, a la que se ha aspirado a través de la dinámica del falso culpable, se podría encontrar una manera también de que no pareciese que el estudio es un ataque categórico y constante a la totalidad de una producción centenaria que debe ser problematizada sin reduccionismos.

Por otro lado, partiendo desde la convicción de que el mito del héroe es imperfecto a la hora de acercarse a las multitudes en el cine, se podrían buscar nuevos modelos y paradigmas cinematográficos. Incluso algunos que subvirtiesen la propia figura con la intención de oponerla a las multitudes en otro registro relacional. Estas nuevas estructuras no sólo deberían desafiar la figura del líder dentro del argumento, sino que deberían permitir una implementación constante a través de diferentes narraciones, una enorme capacidad de articulación que es inmanente al mito del héroe.

## **Bibliografía**

ADORNO, Th. W., HORKHEIMER, Max (1944-1947) *Dialéctica de la ilustración*. Akal. 2007.

BENJAMIN, Walter (1940) “Tesis de filosofía de la historia”, en: ECHEVERRÍA Bolívar (trad.):

BENJAMIN, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.

BENJAMIN, Walter (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en:

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. ITACA, 1989.

CAMPBELL, Joseph (1949) *El héroe de las mil caras*. FONDO DE CULTURA ECONOMICA.

2014.