

SARA MARTÍN ALEGRE

DETRÁS DE LA MÁSCARA

MASCULINIDADES AMERICANAS EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO



PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

DETRÁS DE LA MÁSCARA
MASCULINIDADES AMERICANAS
EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

<http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html>

DIRECTORA

Carme Manuel
(Universitat de València)

DETRÁS DE LA MÁSCARA
MASCULINIDADES AMERICANAS
EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

Sara Martín Alegre



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Detrás de la máscara: masculinidades americanas en el documental
© Sara Martín Alegre

ISBN: 978-84-1118-258-4 (papel)
ISBN: 978-84-1118-259-1 (ePub)
ISBN: 978-84-1118-260-7 (PDF)

DOI: <http://doi.org/10.7203/PUV-OA-260-7>

Imagen de la cubierta: Sophia de Vera Höltz
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Edición digital

*A todos los hombres sin miedo a quitarse la máscara
y librarse del patriarcado*

Índice

Prefacio:	
Nota sobre la traducción	13

INTRODUCCIÓN	
El hombre tras la máscara	15

PARTE I VALORES

CAPÍTULO 1	
El buen hombre	33

CAPÍTULO 2	
El activista	49

CAPÍTULO 3	
El político	65

CAPÍTULO 4	
El denunciante	81

PARTE II DAÑOS

CAPÍTULO 5	
El asesino	101

CAPÍTULO 6	
El abusador de niños	119

CAPÍTULO 7	
Los acusados injustamente	135

CAPÍTULO 8	
El hombre dependiente	153

PARTE III

ACCIÓN

CAPÍTULO 9	
El soldado	171
CAPÍTULO 10	
El capitalista	187
CAPÍTULO 11	
El aventurero	203
CAPÍTULO 12	
El deportista	219

PARTE IV

ARTES

CAPÍTULO 13	
El arquitecto	239
CAPÍTULO 14	
El músico	255
CAPÍTULO 15	
El fotógrafo	271
CAPÍTULO 16	
El escritor	289
CONCLUSIONES	305
ÍNDICE	315

Agradecimientos

Mi interés en los documentales viene de lejos, hasta el punto de que reconozco ser una directora frustrada, pero fue en 2013 cuando publiqué un primer artículo sobre este género cinematográfico, «Heterosexual Masculinity in Despair: Dan White in Rob Epstein's *The Times of Harvey Milk* and Gus Van Sant's *Milk*». Agradezco a Eduardo de Gregorio-Godeo y Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo que incluyeran este trabajo en el volumen colectivo sobre Estudios Culturales donde apareció. Hago extensivo mi agradecimiento a los editores de la extinta revista académica *Culture, Society and Masculinities*, donde publiqué en 2014 un segundo artículo, «Rewriting the American Astronaut from a Cross-cultural Perspective: Michael Lopez-Alegria in Manuel Huerga's Documentary Film *Son and Moon* (2009)», que contenía las semillas de este mismo volumen.

Merecen mis más sentidas gracias los 45 estudiantes que cursaron en 2019-2020 la optativa sobre Estudios Culturales dentro del Grado en Estudios Ingleses de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde trabajo. Dedicué esta asignatura al estudio de la imagen de los Estados Unidos en una amplia selección de más de 90 documentales. El resultado fue el libro digital que compila los ensayos de los estudiantes y del que estoy muy orgullosa: *Focus on the USA: Representing the Nation in Early 21st Century Documentary Film* (2020, <https://ddd.uab.cat/record/225886>). El riguroso trabajo de los estudiantes ha sido una inspiración constante durante la confección de mi propio volumen.

Deseo también dar las gracias a mi editora Suzanne Richardson en Routledge, donde el libro apareció originalmente en inglés y a Carme Manuel, directora de la Biblioteca Javier Coy, cuyo apoyo ha sido constante y muy generoso a lo largo ya de muchos años. Mi agradecimiento también para el Departament de Filologia Anglesa i de Germanística de la UAB por reorganizar mi docencia de modo que he podido disponer de dos semestres libres para escribir y autotraducirme, un lujo rarísimo en el contexto de la universidad española.

Quiero dar las gracias de todo corazón a mi compañera de la Universitat de Lleida y maravillosa amiga Isabel Santaulària por estar siempre a mi lado. Y a Gonzalo, por su amor y por demostrar cada día que ningún hombre necesita una máscara.

Prefacio

Nota sobre la traducción

El libro en manos del lector es la autotraducción del volumen originalmente en inglés *American Masculinities in Contemporary Documentary Film: Up Close Behind the Mask* (Routledge, 2023). He mantenido la bibliografía original y, así pues, las páginas en las citas se refieren a los textos originales; la traducción de las citas es también mía. Me refiero a los títulos de las fuentes primarias y secundarias siempre en la versión inglesa que he visto o consultado, si bien de existir una traducción menciono entre paréntesis el título en castellano la primera vez que nombro un texto e indico en la bibliografía qué edición se puede consultar en traducción (con excepción de las obras que menciono brevemente pero no cito). Extiendo esta práctica a los documentales que son objeto de estudio.

Soy consciente de que puede ser un tanto pedante (en el peor caso irritante) por mi parte haber seguido este criterio incluso cuando las traducciones o doblajes son bien conocidos. Sigo, no obstante, la corriente actual según la cual habría que tratar a las traducciones o doblajes como textos distintos del original, y no su equivalente exacto. Leer *The Lord of the Rings* no es equivalente a leer *El Señor de los Anillos*, al igual que a nadie se le ocurriría afirmar que leer la traducción al inglés de *El Quijote* es lo mismo que leer el original en castellano. Hay que extender esta idea a los textos audiovisuales y acostumbrarse a que *Some Like It Hot* no es la misma película que *Con faldas y a lo loco*, a causa de la presencia oral de actores distintos a los que recitan el diálogo en el original. Amplio esta verdad de Perogrullo al documental aunque en este caso la superposición de voces del doblaje no llegue a anular del todo las voces originales.

Espero que el criterio seguido no sea obstáculo para que el lector disfrute al máximo de este retrato de las múltiples masculinidades americanas en el documental contemporáneo. Lo ofrezco ahora en castellano con el objetivo de animar el debate en torno a este importantísimo pero aún poco admirado género fílmico y alentar el activismo anti-patriarcal en favor de la total liberación de los hombres y de la regeneración social y personal masculina.

Introducción

El hombre tras la máscara

La integración del cine documental en el estudio de la masculinidad en la pantalla

El estudio del género identitario en general y de la masculinidad en particular abunda desde hace décadas en el análisis de las películas de ficción. El volumen de Joan Mellen *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film* (1977) fue el primero en analizar en el entorno anglófono cómo se representan los hombres en la pantalla en un momento en que el feminismo de la segunda ola estaba en su apogeo y cuando la disciplina de los Estudios de las Masculinidades, establecida a fines de la década de 1980 como Estudios de los Hombres,¹ aún no estaba en el horizonte. El volumen de Mellen fue seguido por *Camerado: Hollywood and the American Man* (1978) de Donald Spoto, *Heroes of Eros: Male Sexuality in the Movies* (1979) de Michael Malone y *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1978, revisado en 1981) de Vito Russo, antes de que la editorial McFarland diera la bienvenida al tema en el campo de la publicación académica con *Tough Guy: The American Movie Macho* (1989) de James L. Neibaur.

La teorización proporcionada por los Estudios de Género, incluidos los Estudios de las Masculinidades, consolidó este nuevo campo de investigación a principios de la década de 1990. 1993, en particular, vio la publicación de una serie de volúmenes indispensables: *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* de Carol Clover, *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema* de Steve Cohan e Ina Rae Hark, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* de Susan Jeffords, *You Tarzan: Masculinity, Movies, and Men* de Pat Kirkham y Jane Thumin, y *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* de Yvonne Tasker. A partir de entonces, la investigación sobre la representación en pantalla de los hombres y la masculinidad se expandió en diversas direcciones: la exploración de estrellas masculinas específicas; el examen de géneros como el *western*, la ficción detectivesca, la ciencia ficción y otros; el análisis de la raza y la etnia; el estudio de décadas o

períodos particulares; la consideración de las filmografías nacionales, e incluso el escrutinio de las filmografías de los directores clave, sin olvidar la sexualidad. La publicación en 2005 del manual de Matthew Hall *Teaching Men and Film* indica que para esa fecha estudiar cómo se representan los hombres y la masculinidad en la pantalla ya era habitual en muchos cursos sobre género identitario y estudios cinematográficos, y una tendencia normalizada en la investigación académica, al menos en el área anglófona.² Cabe señalar que la atención siempre ha recaído en la representación, con la fascinante excepción del volumen de Stella Bruzzi *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-scène in Hollywood* (2013), de momento el único estudio según el cual así como hablamos de cine de mujeres deberíamos usar la etiqueta 'cine de hombres' para referirnos a las características de las películas dirigidas por varones.

Los muchos ensayos académicos dedicados a cómo las películas de ficción representan a los hombres y las masculinidades contrastan, no obstante, con la escasez de trabajos dedicados al mismo tema en las películas documentales. Al parecer se ha asumido que en el análisis del género identitario es más eficaz estudiar la representación ficticia que la representación no ficticia del cine documental. Esta postura, evidentemente, tiene poco sentido ya que los documentales tampoco retratan la realidad tal como es, sino que emplean los códigos elegidos por cada cineasta.³ Los estudiosos del cine han asumido en apariencia que mientras que el análisis de las películas de ficción puede centrarse en el personaje, ignorando al actor si así se desea, no es tan fácil separar al hombre real del 'personaje' en que se convierte en las películas documentales. Ciertamente, una dificultad importante a la hora de explorar cómo se re/presenta a los hombres en los documentales es cuánta información biográfica externa debe incorporarse al análisis. Mi opinión es que en el estudio de cómo un hombre concreto es re/presentado quién es en realidad sí importa. He usado, por consiguiente, biografías, autobiografías y memorias para comentar bastantes películas del presente volumen.

Hay, en cualquier caso, una serie de ensayos que abordan la representación de los hombres y la masculinidad en los documentales, aunque no una monografía como el presente volumen. El tema aparece por primera vez en el volumen colectivo editado por Chris Holmlund y Cynthia Fuchs, *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary* (1997). Esta obra fue seguida por dos artículos relevantes: «Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in

This Is Spinal Tap» (1998) de Carl Plantinga y «Hyperbolic Masculinity and the Ironic Gaze in *Project Grizzly*» (1999) de Brenda Longfellow. La siguiente gran contribución fue el volumen editado por Diane Waldman y Janet Walker *Feminism and Documentary* (1999), libro que incluye el artículo de Susan Knobloch «(Pass Through) The Mirror Moment and *Don't Look Back*: Music and Gender in a Rockumentary» que analiza la presencia del cantante Bob Dylan en la pantalla. Después de un lapso considerable apareció *Documenting Gay Men: Identity and Performance in Reality Television and Documentary Film* (2007) de Christopher Pullen y, más tarde, *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film* (2011) de Thomas Waugh, que contiene varios ensayos sobre la representación de varones homosexuales.⁴ El volumen editado por Zachary Ingle y David M. Sutura *Gender and Genre in Sports Documentaries: Critical Essays* (2013) considera la masculinidad y la feminidad juntas, dentro del territorio de este subgénero.⁵ Las contribuciones más recientes son el volumen colectivo de Lisa Cuklanz y Heather McIntosh sobre uno de los aspectos más perturbadores de la masculinidad patriarcal, *Documenting Gendered Violence: Representations, Collaborations, and Movements* (2015), y la monografía de Nicholas De Villiers *Sexography: Sex Work in Documentary* (2017), que si bien no se centra en la masculinidad plantea cuestiones éticas relacionadas con la explotación de las trabajadoras sexuales por parte de los hombres.

Mi motivación para estudiar a los hombres y las masculinidades en el cine documental proviene de estos predecesores y de mi investigación pero también de la docencia. En el curso 2019-2020 impartí una asignatura optativa de Estudios Culturales —dentro del Grado en Estudios Ingleses de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde trabajo— centrada en la representación de Estados Unidos en los documentales. Como resultado de este curso, edité el libro digital *Focus on the USA: Representing the Nation in Early 21st Century Documentary Film* (2020), que reúne los 90 ensayos que produjeron mis estudiantes. La pregunta de investigación que formulé a medida que avanzaba la asignatura era si los documentales analizados en clase constituían un corpus del que podría surgir una imagen específica de la masculinidad estadounidense en toda su variedad. El ambicioso volumen *American Documentary Film: Projecting the Nation* (2011) de Jeffrey Geiger, principal inspiración para mi curso, me había persuadido de que era posible apreciar patrones significativos en un conjunto muy amplio de películas. Mi enfoque mucho más modesto de los hombres y las masculinidades, limitado al

siglo XXI para así explorar un territorio poco cartografiado, defiende la tesis de que las decisiones tomadas para documentar las vidas de ciertos hombres estadounidenses, el enfoque de los cineastas sobre sus temas y la recepción de cada película constituyen juntos un discurso muy sólido sobre la masculinidad que vale la pena explorar, tanto como el de las películas de ficción en las que suele centrarse la investigación académica.

Incluso diría que es un discurso más relevante ya que los documentales son mucho más variados en su temática que las películas de ficción y ofrecen una representación mucho más extensa de las masculinidades estadounidenses. De hecho, un problema crucial al abordar el tema es su inmensa variedad. El método que he seguido ha consistido en prestar atención a los patrones de género identitario que surgen del análisis de una selección representativa de los principales documentales estrenados en el siglo XXI, en lugar de rellenar una cuadrícula preconcebida con las películas que fueran más convenientes para mis propósitos, independientemente de su impacto. He tenido en cuenta la relevancia, los premios y la popularidad general de cada documental en lugar de la mera preferencia personal (aunque valoro altamente todas las películas seleccionadas). También he dado preferencia a las películas sueltas, ya sea estrenadas en cines o en plataformas de suscripción, en lugar de a las series, con la única excepción de la docuserie de Joe Berlinger *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* [*Conversaciones con un asesino: las cintas de Ted Bundy*] (2019), analizada en el Capítulo 5. El insistente interés de Netflix en los asesinos protagonistas de sus muchas docuseries sobre crímenes reales, y otros éxitos de esta plataforma tales como *Tiger King* (2020), deberían sin duda ser objeto de estudio pero no lo son del presente volumen.

Debo aclarar que el enfoque recae en los hombres estadounidenses simplemente por la gran abundancia de material a considerar. También es posible reflexionar sobre otras nacionalidades, o sobre el panorama internacional, como lo han hecho otros estudiosos que trabajan las películas de ficción, si bien, en aras de la unidad y la coherencia, el enfoque recae aquí en los Estados Unidos. Señalo que la masculinidad retratada en los documentales que analizo es cisgénero. Aunque los hombres trans han aparecido en diversos documentales, como el notable cortometraje de J. Mitchel Reed y Lucah Rosenberg-Lee *Passing* (2019), aún no han sido objeto de ningún largometraje de impacto significativo dentro del documental estadounidense del siglo XXI comparable, por ejemplo, a la influyente

cinta *Paris Is Burning* (1990) de Jennie Livingston. De ahí su ausencia de este volumen, aunque espero que este vacío pueda ser contrarrestado en futuras investigaciones.

El poder y la presión patriarcal: entendiendo la masculinidad

Los Estudios de las Masculinidades y los Estudios Críticos de los Hombres y las Masculinidades (Critical Studies of Men and Masculinities, CSMM) están abordando la cuestión de la representación en múltiples textos no solo con ánimo descriptivo sino con la voluntad de inducir cambios sociales mediante la promoción de masculinidades alternativas que puedan deshacer el daño causado por la masculinidad patriarcal (véanse Carabí y Armengol, Armengol *et al.*). He seguido en mi propio trabajo (véanse Martín 2020a y 2020b) esta línea de investigación, y la sigo aquí de nuevo, para lo cual es necesario aclarar conceptos como ‘patriarcado’ y ‘masculinidad’, incluyendo la controvertida noción de ‘masculinidad hegemónica’ de Raewyn Connell y el uso actual de la etiqueta ‘masculinidad tóxica’.

James Messerschmidt, discípulo y colaborador de Connell, explica que la teorización feminista del patriarcado, inspirada por la deconstrucción y el rechazo de los principios esencialistas expresados por los roles sexuales establecidos en la década de 1950, a la larga se «enredó en argumentos biológicos» (2) por lo que fue abandonada en la década de 1980. La separación de las nociones de sexo biológico y género cultural, sin embargo, llevó a Connell a mantener en su volumen *Gender and Power* que el patriarcado, en contra de lo que argumentaba el feminismo radical, es «históricamente mutable» ya que la presencia de «múltiples feminidades y masculinidades» es «un hecho central sobre el género y la forma en que se viven sus estructuras» (63). Al opinar que el patriarcado funcionaba como un concepto demasiado rígido, Connell lo reemplazó con la idea más flexible, pero controvertida, de la masculinidad hegemónica. Esta no debe entenderse como una asociación particular de hombres o como un grupo de características presentes en los modelos masculinos dominantes, sino como una construcción que explica «cómo la masculinidad hegemónica en un entorno histórico y social determinado legitima las relaciones desiguales de género entre hombres y mujeres, entre la masculinidad y la feminidad, y entre las masculinidades» (Messerschmidt 46). Connell tomó prestada del filósofo italiano Antonio Gramsci la idea de que las

clases dominadas aceptan la dominación de las clases hegemónicas en parte por consentimiento y negociación en lugar de fuerza bruta y la aplicó al género, estableciendo que la masculinidad hegemónica se apoya en el consentimiento de los hombres «cómplices» y en las «masculinidades subordinadas y marginales» (*Masculinities* 181) que buscan su propio empoderamiento.

La masculinidad hegemónica de Connell se basa en la idea de que el género está sujeto a cambios históricos que afectan a la sociedad y a cambios individuales dentro de los límites establecidos por la vida privada y pública. Existe, por tanto, un cierto margen para alterar el conjunto de prácticas que constituyen la masculinidad y posteriormente transformar la masculinidad hegemónica. En este sentido, uno de los críticos de Connell, Demetriou, ha señalado que al prestar demasiada atención a las relaciones de poder intergénero, Connell ha pasado por alto la dinámica real de la masculinidad hegemónica actual: «es su hibridación constante, su apropiación constante de diversos elementos de diversas masculinidades lo que hace que el bloque hegemónico sea dinámico y flexible» (348). En mi opinión, Demetriou describe con estas palabras la estrategia por la cual la masculinidad hegemónica gestiona todas sus crisis, manteniéndose siempre a flote, y no un modelo de cambio positivo. La integración de rasgos de grupos subordinados, tales como la pasión por el consumo que Demetriou caracteriza como típicamente gay, y el rechazo de rasgos censurables agrupados bajo la etiqueta ‘masculinidad tóxica’ permiten que la masculinidad hegemónica se renueve sin renunciar a ninguna porción de su poder.

En mi propio trabajo como feminista crítica (o crítica feminista) que escribe sobre hombres y masculinidades, me he centrado en la teorización del género y el poder sobre la base de la noción feminista de patriarcado, que encuentro mucho más explícita en relación a cómo funciona la dominación masculina que la masculinidad hegemónica de Connell. Como señala Pavla Miller en su escueto pero completo volumen *Patriarchy* (2017), esta palabra ha «significado cosas diferentes para diferentes activistas feministas, y ha sido empleada en proyectos diferentes, y a veces incompatibles» (54). En mi opinión, el patriarcado no es una estructura de opresión establecida solo para controlar a las mujeres sino un mecanismo jerárquico social basado en el sentido de derecho al poder de cada individuo, incluidos los hombres y mujeres no hegemónicos. Siguiendo la teorización del poder de Michael Kimmel y su advertencia de que aunque los hombres «ostentan el poder dondequiera que uno elija mirar los hombres

individuales no detentan ningún poder, y no se sienten poderosos» (100), he caracterizado el patriarcado como una construcción que, aunque originalmente basada en privilegiar a los hombres blancos, heterosexuales, cisgénero y de clase alta, está abriéndose a cualquier individuo más allá de esa identidad que persiga el poder para la dominación. El poder se puede buscar en el círculo estrecho de la pareja o en el círculo amplio del mundo, pero el principio es el mismo: quien ve el poder como el principal principio social regulador es, en esencia, una persona patriarcal independientemente de su género. Marine le Pen o Georgia Meloni son claros ejemplos de esta verdad para muchos inaceptable: que algunas mujeres son tan o más patriarcales que muchos hombres, y para nada feministas.

Esta teorización me permite distinguir entre masculinidad y patriarcado, y afirmar que los hombres pueden, y deben, abrazar posiciones anti-patriarcales para construir una nueva masculinidad desintoxicada. Al igual que Connell, creo que lo que ella llama masculinidad hegemónica (y muchas feministas llamamos patriarcado) puede ser reemplazada por un pacto social igualitario que respete la diversidad y rechace la dominación. El principio que defiende es que todas las personas deben unirse en una lucha común contra el patriarcado sediento de poder, abandonando las confrontaciones improductivas basadas en una división binaria de género. Para ello es indispensable advertir a las mujeres que el camino hacia el empoderamiento puede llevar a muchas de nosotras a caer en el lado oscuro patriarcal (pensemos en Margaret Thatcher). Por otra parte, hay que enseñar a los hombres que la masculinidad debe liberarse del patriarcado y que ellos deben rechazar prerrogativas destructivas sobre sus vidas (tales como el alistamiento militar forzado para la guerra). Los hombres, en resumen, deberían romper sus máscaras patriarcales y ser ellos mismos, aprendiendo a ser masculinos más allá de las nociones patriarcales de hombría. O, si lo prefieren, deberían rechazar por completo todas las nociones de género identitario, como muchas personas ya están haciendo al declararse no binarias, sin género o de género fluido.

Sobre hombres y máscaras: cómo el patriarcado reprime a los hombres

En su estudio seminal de la representación de la masculinidad en las películas de Hollywood de la década de 1950, *Masked Men* (1997), Steven Cohan toma prestado el concepto de ‘mascarada’ del ensayo clásico de Joan Riviere

«Womanliness as Masquerade» (1929)⁶ para anunciar que desea «recoger sus implicaciones teatrales en lugar de falocéntricas» (26). Utilizando la formulación de Butler del género como actuación (*performance*), Cohan desea explorar cómo la masculinidad se ha presentado en la pantalla a través del trabajo de cineastas y actores que utilizan una gran variedad de máscaras, desde la de la *drag queen* hasta la del tipo duro. Cohan critica en una nota a pie la distinción que Tania Modleski hace entre *performance* y mascarada (en *Feminism* 54) para sugerir que «es más útil no hacer un emparejamiento binario tan ordenado» de estos dos términos «sino reconocer su imbricación: el efecto de la performatividad es la mascarada, y la mascarada se constituye a través de la *performance*, convirtiéndola tanto en una acción como en un objeto (o una persona)» (314).

Creo que Cohan se equivoca al minimizar la actuación que implica la palabra ‘mascarada’, haciendo que la performatividad de género suene mucho más cohibida de lo que suele ser, pero me interesa cómo conecta la masculinidad con el enmascaramiento. La palabra ‘persona’, en general entendida como una construcción individual presentada en público, proviene de la antigua palabra griega para la máscara que usaban los actores en escena. Los intérpretes masculinos que Cohan examina son hombres que deben adoptar una ‘persona’ (o máscara) para sus papeles, pero más allá de la descripción que Cohan ofrece del rol de las máscaras usadas por ellos acecha la sospecha de que la masculinidad en sí misma es una máscara que todos los hombres emplean para ocultar la incomodidad producida por su desempeño de una forma patriarcal obligatoria de ser hombre. En lugar de celebrar la agentividad, como lo hace la noción de Butler de performatividad, esta máscara se hace eco de la visión constructivista del género como un rol sexual fijo condicionado por la biología y, sobre todo, por los intereses patriarcales. No hay, así pues, apenas margen de maniobra para ‘interpretar’ en público y en privado otro tipo de masculinidad y evitar la ‘mascarada’.

La tesis de que la masculinidad estadounidense actual es una máscara asfixiante se defiende en el documental de Jennifer Siebel Newsom de 2015 *The Mask You Live In*,⁷ escrito por la propia Newsom y otras dos mujeres: Jessica Anthony y Jessica Congdon. Destaco su género porque mientras que los Estudios de las Mujeres cuentan con muy pocos especialistas masculinos, muchas mujeres participan en los Estudios de los Hombres y de las Masculinidades dentro y fuera del mundo académico. *The Mask You Live In* es, a efectos de mi propia argumentación, un objeto singular, ya que es la primera película documental que

necesito analizar aquí y también una introducción perfecta al marco teórico en que se basa mi propio trabajo. La diferencia es que mientras Newsom estudia a los hombres reales en Estados Unidos, yo estudio su representación en documentales como el suyo, analizando las estrategias que cineastas como ella están siguiendo en el siglo XXI para presentar sus historias. Newsom mantiene separados a los expertos y a los muchos niños y jóvenes que aparecen en su película, y opta así por una estrategia implícitamente académica. Cuando se les pide que aporten opiniones y emociones en grupos o solos, estos niños y hombres hablan con los terapeutas y maestros que dirigen sus grupos de apoyo y con la entrevistadora tras la cámara, pero no con los expertos que establecen el discurso que afirma que todos están limitados por sus máscaras. De esta manera, el discurso de los expertos se convierte en autoridad y no puede ser impugnado, situación que no es la ideal a pesar de que la argumentación presentada por Newsom es muy convincente (o eso me parece).

Newsom se interesa por el proceso de socialización que transforma a los niños en hombres, proceso que pasa por algunos factores clave: la relación con el padre a partir de cuya masculinidad el niño modela la suya; la escuela, incluida la amistad, pero también la intimidación (o *bullying*); y la exposición mediática, desde los videojuegos hasta el porno *online*, que proporciona a los niños y jóvenes las principales ideas y valores asociados con la masculinidad normativa. Lógicamente, otros factores son esenciales, tales como la relación con la madre, la experiencia del sexo con novias y esposas, la amistad intergénero, etc. No obstante, Newsom se ocupa sobre todo de los modelos que los hombres adultos ofrecen a los niños y muchachos para que construyan y proyecten su propia masculinidad.

El documental de Newsom revela un sistema de vigilancia constante que comienza en casa y se extiende a lo largo de la escuela y toda la vida social. Este implacable monitoreo se basa en un discurso represivo y generador de ansiedad que define la masculinidad, en palabras de la Dra. Caroline Heldman en la película, como «un rechazo a todo lo que es femenino», pero también como obediencia ciega al mandato de ‘ser un hombre’, «una de las frases más destructivas» en la cultura estadounidense, según el exjugador de la NFL y actual entrenador Joe Ehrman. Ser hombre, como explica Ehrman y corroboran varios chicos y jóvenes en la película de Newsom, consiste en no mostrar emociones por miedo a ser avergonzado, a sentir ira y dolor que deben ocultarse detrás de una máscara, a fingir que se mantiene el control y a cumplir con todos los requisitos de la

masculinidad patriarcal mientras el niño u hombre se siente deprimido y fracasado. El sociólogo Michael Kimmel argumenta en la pantalla que «hemos construido una idea de la masculinidad en los Estados Unidos que no les da a los chicos una forma de sentirse seguros en su masculinidad, por lo que los obligamos a ponerla a prueba constantemente». Esta inseguridad ante la obligación de ser hombre es tan apremiante que tres veces más chicos que chicas se suicidan, mientras que el 90% de todos los crímenes violentos en los Estados Unidos son cometidos por jóvenes que a menudo ejercen la violencia por frustración e ira incontrolables.

La película de Newsom argumenta además que la rígida noción de hombría que se enseña a los chicos en Estados Unidos incluye, aparte de la prohibición de mostrar cualquier emoción externa (excepto en relación con los deportes o ir de fiesta), otros elementos básicos: capacidad atlética, éxito económico y destreza sexual. La admiración que estos elementos suscitan es muy dañina, señala Joe Ehrman, porque pocos hombres tienen éxito en estas áreas; pese a ello, los ‘perdedores’ que fracasan suelen sentir que su masculinidad es defectuosa. La inseguridad engendra odio contra uno mismo, que algunos jóvenes logran convertir en rabia contra la idea de hombría patriarcal (como explica el exatleta de secundaria Ian) o en fuerza para rechazarla por completo. En general, sin embargo, los hombres estadounidenses se enfrentan a un aluvión de exigencias provenientes de sus círculos privados y públicos que los hacen sentir desempoderados como individuos, tal como Kimmel ha señalado a menudo, vulnerables y permanentemente sujetos a juicio por parte de sus compañeros (y de las mujeres), una situación que puede conducir tanto a que se conviertan en acosadores como a que sean acosados y rechazados.

Se podría argumentar que esta socialización dañina es similar a la que están sometidas las niñas en una cultura en la que, como señala Heldman, las redes sociales y los medios de comunicación están respaldando visiones hipermasculinas e hiperfemeninas de género, a pesar de la creciente popularidad de las identidades no binarias. Sin embargo, una diferencia muy importante es que mientras que los sentimientos de las niñas no se reprimen y ellas cuentan con el apoyo emocional de sus compañeras a través de la amistad íntima, la espontaneidad emocional de los niños se suprime de raíz sobre los diez años. La Dra. Niobe Way explica en la película de Newsom que cuando los niños llegan a la escuela secundaria las dificultades para formar amistades íntimas crecen porque este tipo de vínculo se considera femenino. La amistad de los niños se construye en cambio a través del

intercambio de valores misóginos y homofóbicos (situación que a menudo conduce al abuso y la intimidación de niñas y de niños no normativos), y en base al consumo de alcohol y drogas, y otras actividades de riesgo, aunque muchos chicos logran, por supuesto, ser amigos en contextos saludables. En cuanto a las niñas, la misoginia confusa de los niños y su exposición masiva a la pornografía *online* ha creado una situación peligrosa: por un lado, a los chicos les va peor en la escuela porque identifican un buen desempeño como estudiantes con su feminización; por otro lado, el sexo se ha convertido en el escenario para la expresión de un tipo egoísta de sexualidad masculina que los chicos adolescentes encuentran empoderador pero que está generando muchos conflictos porque no siempre es consensuado. Como dice la educadora Toni Porter, a los chicos se les enseña «a no ver la humanidad en las niñas»; por su parte la Dra. Feldman observa que pese a que se induce a los chicos a odiar todo lo que es femenino, luego se los castiga o condena por ser misóginos.

La película de Newsom no es, a diferencia de lo que podría parecer, totalmente crítica y negativa. Todo lo contrario. Hay mucha esperanza en las escenas con el padre soltero Steven aprendiendo de su sensible pequeño de cinco años, Jackson, a llorar (y reír) en compañía. Caroline Gilligan señala que los padres jóvenes ya no están dispuestos a reprimir la emoción en sus hijos pequeños, mientras que el entrenador Ehrman insiste en que las figuras masculinas como él mismo pueden encaminar a los chicos hacia un nuevo modelo de hombría basado en validar sin humillar. Es importante también que los hombres describan en detalle todos los abusos sufridos cuando eran niños, de cualquier tipo y por parte de cualquier persona; para hacerse una idea de la magnitud del problema, los estudios actuales indican que uno de cada seis niños estadounidenses ha sufrido abusos sexuales. Al mismo tiempo, es necesario integrar el factor de género en la discusión de la violencia para entender, como señala Jonathan Katz en la película de Newsom, por qué a pesar de tener acceso a las armas y estar tan frustradas como lo pueden estar los hombres, las chicas y las mujeres no causan las matanzas que tanto ensombrecen la vida estadounidense. Las escenas que muestran a niños y hombres compartiendo sus sentimientos íntimos, por ejemplo en el programa *Creating Awareness Together* de la prisión de San Quentin, indican la necesidad de mantener mucho más diálogo entre hombres ya que todos necesitan entender cómo sus vidas están condicionadas por la máscara patriarcal que se le impone al niño preadolescente en cuanto exhibe alguna emoción considerada femenina. Como

concluye un pequeño al final de la película, la sociedad estadounidense debe «ayudar a los chicos a ser quienes somos para que no tengamos que usar una máscara».

Cómo funciona este libro: secciones y capítulos

El presente volumen está estructurado en dieciséis capítulos, cada uno centrado en una figura masculina representada en entre dos y seis documentales. La Parte I, Valores, incluye capítulos sobre el buen hombre (categoría que utilizo para desacreditar la masculinidad tóxica), el activista, el político y el denunciante (o *whistleblower*). La Parte II, Daños, estudia al asesino, al abusador sexual de niños, a los acusados injustamente y al hombre dependiente, tanto desde el punto de vista de la masculinidad que causa daño a los demás como desde la perspectiva de la masculinidad que sufre un profundo daño moral y físico. La Parte III, Acción, se centra en el soldado, el capitalista, el aventurero y el deportista. Finalmente, la Parte IV, Artes, trata sobre el arquitecto, el músico, el fotógrafo y el escritor.

El lector podrá opinar que la lista de categorías es incompleta o incoherente, y que algunas se solapan, pero debo insistir en que he dado prioridad a lo que las películas documentales revelan sobre los hombres estadounidenses y las masculinidades en lugar de explorar un conjunto preconcebido de imágenes masculinas. Los hombres retratados en los documentales son todos ellos excepcionales de una manera u otra, pero al mismo tiempo sus vidas se unen en un solo discurso sobre la masculinidad estadounidense que, en su conjunto, las películas revelan con todas sus deficiencias y contradicciones, pero también con compromiso y esperanza. Mi crítica (feminista) de los documentales pretende ser constructiva y tiene como objetivo proporcionar a los espectadores y cineastas una mayor conciencia del tratamiento de los hombres y la masculinidad en la representación filmica. Paradójicamente, debido a que su presencia en las películas documentales es tan común, los hombres corren el riesgo de volverse invisibles como tales, como el proverbial elefante en la habitación que nadie ve. Mi principal propósito es proporcionarles una nueva visibilidad e interrogar cómo se construye y representa su masculinidad con el objetivo de ayudar a todos los hombres a deshacerse de sus máscaras y dejar atrás la toxicidad del patriarcado.

Notas

1. La American Men's Studies Association fue fundada en 1991, pero varios pioneros, entre ellos Harry Brod y Mike Messner, habían estado promoviendo este campo de estudio en la universidad y el activismo desde principios de la década de 1980. La consolidación del área, bajo la etiqueta Estudios de las Masculinidades, llegó más tarde con el trabajo de Raewyn Connell, Michael Kimmel, Victor Seidler, Jeff Hearn, David Buchbinder y otros. Hearn ha sido el principal promotor de la nueva denominación Estudios Críticos de los Hombres y las Masculinidades.
2. Para una visión general de cómo ha progresado esta línea de investigación entre 1977 y 2020, véase mi entrada de blog «Men and Masculinity in Cinema: 103 Books» (9 de marzo de 2021), <https://webs.uab.cat/saramartinalegre/2021/03/09/men-and-masculinity-in-cinema-103-books/>.
3. Para una discusión de este punto, véanse Nichols y Chapman.
4. Aparte de estos volúmenes, algunos artículos académicos han considerado la masculinidad en documentales específicos: Brown analiza *Hard Core*, Austin disecciona *Murderball*, mis propios artículos examinan *The Times of Harvey Milk* y *Son and Moon*, Osihi trata de *Paris is Burning* y *Wilderness*. Geiger es uno de los pocos que cuestiona cómo la masculinidad del cineasta occidental incide en la (mala) representación de la masculinidad del hombre negro postcolonial (se refiere a *Moi, un Noir*, de Jean Rouche, 1959).
5. Véase también «Of Nerds and Men: Dimensions and Discourses of Masculinity in *Nerds FC*» de Carniel, contribución a otro volumen de Ingle y Sutura, *Identity and Myth in Sports Documentaries: Critical Essays*.
6. Cohan participó en el volumen clave editado por Andrew Perchuk y Helaine Posner *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation* (1995). Menciona el artículo en este libro de Harry Brod «Masculinity as Masquerade» como inspiración principal para su volumen de 1997.
7. Newsom es conocida principalmente por su excelente película documental *Miss Representation* (2011). Su web oficial The Representation Project (<http://therepresentationproject.org/>), ofrece material adicional relacionado con esta película y con *The Mask You Live In*. Su tercera película, *The Great American Lie* (2019), examina la conexión entre el género identitario y la desigualdad económica.

Obras citadas

- Armengol, Josep M. et al., eds. *Masculinities and Literary Studies: Intersections and New Directions*. Routledge, 2017.
- Austin, Thomas. *Damaged Bodies in Documentary: Black Sun and Murderball*. *Studies in Documentary Film* 4.1 (2010): 51-64.
- Brod, Harry. *Masculinity as Masquerade*. *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Andrew Perchuk & Helaine Posner, eds. MIT List Visual Arts Center, 1995. 13-19.
- Brown, Peter Robert. 'Which Way You Goin' Billy?': Masculinity, Genre, and Self-Reflexivity in *Hard Core*. *Canadian Journal of Film Studies* 18.2 (otoño 2009): 87-103.
- Bruzzi, Stella. *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-scène in Hollywood*. Edinburgh UP, 2013.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, 1990.
- Carabí, Àngels & Josep M. Armengol, eds. *Alternative Masculinities for a Changing World*. Palgrave MacMillan, 2014. [*Masculinidades alternativas en el mundo de hoy*, Icària, 2015].
- Carniel, Jessica. *Of Nerds and Men: Dimensions and Discourses of Masculinity in Nerds FC*. *Identity and Myth in Sports Documentaries: Critical Essays*, Zachary Ingle & David M. Zutura, eds. Scarecrow Press, 2013. 93-108.
- Chapman, Jane. *Issues in Contemporary Documentary*. Polity, 2009.

- Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. British Film Institute, 1993.
- Cohan, Steven & Ina Rae Hark, eds. *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. Routledge, 2016 (1993).
- Cohan, Steven. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Indiana UP, 1997.
- _____. The Spy in the Gray Flannel Suit: Gender Performance and the Representation of Masculinity in *North by Northwest*. *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Andrew Perchuk & Helaine Posner, eds. MIT List Visual Arts Center, 1995. 43-62.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 2006 (1995).
- _____. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Polity Press & Basil Blackwell, 1987.
- Cuklanz, Lisa M. & Heather McIntosh, eds. *Documenting Gendered Violence: Representations, Collaborations, and Movements*. Bloomsbury, 2015.
- Demetriou, D.Z. Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society* 30 (2001): 337-336.
- Geiger, Jeffrey. *American Documentary Film: Projecting the Nation*. Edinburgh UP, 2011.
- _____. The Camera and Man: Colonialism, Masculinity, and Documentary Fiction. *Third Text* 42 (1998): 3-17.
- Hall, Matthew. *Teaching Men and Film*. British Film Institute, 2005.
- Holmlund, Chris & Cynthia Fuchs, eds. *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*. University of Minnesota Press, 1997.
- Ingle, Zachary & David M. Sutura, eds. *Gender and Genre in Sports Documentaries: Critical Essays*. Scarecrow Press, 2013.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Rutgers UP, 1993.
- Kimmel, Michael S. *The Gendered Society*. Oxford UP, 2004 (2000).
- Kirkham, Pat & Jane Thumin. *You Tarzan: Masculinity, Movies, and Men*. Lawrence & Wishart, 1993.
- Knobloch, Susan. (Pass Through) The Mirror Moment and *Don't Look Back*: Music and Gender in a Rockumentary. *Feminism and Documentary*, Diane Waldman & Janet Walker, eds. University of Minnesota Press, 1999. 121-136.
- Longfellow, Brenda. Hyperbolic Masculinity and the Ironic Gaze in *Project Grizzly*. *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 8.1 (primavera 1999): 87-101. Número especial: Cinemas, Nations, Masculinities.
- Malone, Michael. *Heroes of Eros: Male Sexuality in the Movies*. Dutton, 1979.
- Martín, Sara. *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*. Cambridge Scholars Publishers, 2020b.
- _____. *Masculinity and Patriarchal Villainy in British Fiction: From Hitler to Voldemort*. Routledge, 2020a.
- _____. Heterosexual Masculinity in Despair: Dan White in Rob Epstein's *The Times of Harvey Milk* and Gus Van Sant's *Milk*. *Mapping Identity and Identification Processes: Approaches from Cultural Studies*, Eduardo de Gregorio-Godeo & Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo, eds. Peter Lang, 2013. 179-194.
- _____. Rewriting the American Astronaut from a Cross-cultural Perspective: Michael Lopez-Alegria in Manuel Hueriga's Documentary Film *Son and Moon* (2009). *Culture, Society and Masculinities* 6.2 (otoño 2014): 163-182. <https://ddd.uab.cat/record/137804>
- Mellen, Joan. *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*. Pantheon Books, 1977.
- Messerschmidt, James W. *Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation, and Amplification*. Rowman and Littlefield, 2018.
- Miller, Pavla. *Patriarchy*. Routledge, 2017.
- Modleski, Tania. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*. Routledge, 1991.
- Neibaur, James L. *Tough Guy: The American Movie Macho*. McFarland, 1989.

- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana UP, 1991.
- Oishi, Eve. Reading Realness: *Paris is Burning*, *Wilderness*, and Queer and Transgender Documentary Practice. *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Alexandra Juhasz & Alisa Lebow, eds. Wiley Blackwell, 2015. 252-270.
- Plantinga, Carl. Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *This Is Spinal Tap*. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Barry Keith Grant & Jeanette Sloniowski, eds. Wayne State UP, 1998. 318-332.
- Pullen, Christopher. *Documenting Gay Men: Identity and Performance in Reality Television and Documentary Film*. McFarland, 2007.
- Riviere, Joan. Womanliness as a Masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929): 303-313.
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Harper & Row, 1987 (1981).
- Spoto, Donald. *Camerado: Hollywood and the American Man*. New American Library, 1978.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Routledge, 1993.
- Waldman, Diane & Walker, Janet, eds. *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press, 1999.
- Waugh, Thomas. *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. University of Minnesota Press, 2011.

PARTE I

VALORES

Capítulo 1

El buen hombre

¿Qué rasgos caracterizan al buen hombre? Por anticuada que parezca la etiqueta, no se trata de una pregunta baldía. Por el contrario, es una pregunta más apremiante que nunca ahora, cuando el adjetivo asociado con más frecuencia a la masculinidad es ‘tóxica’. Para responder a esta pregunta clave estudio aquí dos películas documentales que ofrecen puntos de vista modestos pero sólidos sobre el buen hombre: *Dear Zachary: A Letter to a Son about His Father* (2008) de Kurt Kuenne y la ganadora de un Oscar *Undeclared* [Imbatidos] (2011), dirigida por Daniel Lindsay y T.J. Martin.¹ El documental de Kuenne parece pertenecer al subgénero del crimen real (o *true crime*), pero en realidad es una elegía sobre la muerte por asesinato de su amigo desde la infancia, el Dr. Andrew Bagby. Kuenne caracteriza no solo a Bagby sino también a su afligido padre David como hombres buenos cuya bondad es, respectivamente, destruida y puesta a prueba por la acción de una asesina, Shirley Turner. El hijo póstumo de Andrew, Zachary, otra víctima de los graves problemas de salud mental de su madre, personifica la inocencia pura y, como tal, el mismo potencial de bondad que su padre y su abuelo desplegaron en sus vidas. La obra de Lindsay y Martin *Undeclared* es muy diferente en estilo y contenido, pero comparte con *Dear Zachary* el enfoque sobre la bondad, en este caso una cualidad manifestada por el entrenador de fútbol Bill Courtney. Parte del subgénero del documental deportivo, *Undeclared* desafía las estrechas demarcaciones del género al ofrecer un análisis de las razones por las que un hombre blanco usó años de su vida para ayudar a los jóvenes estudiantes negros desfavorecidos de su escuela secundaria local en Tennessee. Por espinosos que sean los problemas raciales que plantea la película, los cineastas envían con ella un poderoso mensaje a favor de la colaboración interracial, centrado en cómo la ausencia del padre puede privar a los chicos de su autoestima más allá de su origen racial.

Dear Zachary: A Letter to a Son about his Father:
homenaje al buen amigo

El título de la película de Kuenne *Dear Zachary: A Letter to a Son about his Father* subraya la importancia de la masculinidad en este documental. Este título, no obstante, es en última instancia engañoso porque el material que Kuenne estaba recopilando para que el hijo póstumo conociera y celebrara la vida de su difunto padre se convirtió trágicamente en material para conmemorar la vida de ambos. El Dr. Andrew Bagby, de veintiocho años, fue asesinado el 6 de noviembre de 2001 por su exnovia canadiense, la Dra. Shirley Turner, de cuarenta años, quien supo dos semanas después que estaba embarazada de su víctima. Turner huyó a su Terranova natal, donde una desastrosa aplicación de la legislación de extradición canadiense le permitió quedar en libertad bajo fianza y posteriormente asesinar a Zachary, entonces de trece meses de edad, ahogándose ella misma con el niño en el mar.

Esta calamidad ocurrió en 2003 cuando Kuenne ya estaba rodando una película sobre su querido amigo Andrew y aunque se planteó abandonar el proyecto decidió completar el documental como homenaje no solo a padre e hijo sino también a los valientes abuelos, Kate y David Bagby. La pareja, que se había mudado a Canadá tratando de obtener la custodia de Zachary, se vio involucrada en una relación dolorosa y exasperante con la asesina de su hijo. A pesar de su paciencia y predisposición para ayudar, la conducta celosa e irracional de Shirley terminó en su impactante acto de asesinato y suicidio. Inspirado por el volumen de David *Dance with the Devil: A Memoir of Murder and Loss* (2007), Kuenne convirtió su película en un instrumento al servicio de la lucha de los Bagby para cambiar las leyes canadienses, responsables según ellos de la muerte de Zachary. El cortometraje de Kuenne *The Legacy of Dear Zachary: A Journey to Change the Law* (2013) funciona como epílogo del largometraje de 2008 al documentar la aprobación en diciembre de 2010 del Proyecto de Ley C-464, conocido como la Ley Bagby, para enmendar el Código Penal canadiense y evitar así que las personas encarceladas bajo sospecha de asesinato, y que podrían ser un peligro para los menores a su cargo, pudieran quedar libres bajo fianza.

Este resumen de los hechos se ofrece para presentar los principales temas que hacen de *Dear Zachary* un documental brillante pero problemático. Para empezar, los hechos constituyen un episodio sumamente singular en la historia de la

violencia de género, aunque Kuenne no aborda este tema abiertamente. En *Women Who Kill* Anne Jones informa que en el período 1976-2005 «Solo el 3% de las víctimas de homicidio masculinas fueron asesinadas por sus esposas, exesposas o novias» (6), la mayoría de ellas en defensa propia en situaciones de abuso habitual. Jones caracteriza a las asesinas que, como Shirley Turner, «cometen otras clases atípicas de homicidio» (6) como víctimas de «factores terriblemente distorsionados» en sus vidas (6). Sin embargo, Turner no era una superviviente de ningún tipo de abuso ni hay pruebas de que sufriera una enfermedad mental. David Bagby señala en sus memorias que las autoridades canadienses no pidieron ningún examen psicológico, y dado que Kuenne excluyó a la familia de Turner de su documental, ella queda retratada como un monstruo, una visión enfatizada por las fotos y los vídeos tan poco lisonjeros, y la voz estridente de las llamadas telefónicas que los Bagby grabaron. Kuenne declaró que no había investigado los antecedentes de Turner porque «no tengo interés en el punto de vista de alguien que hizo algo inexcusable» (en Rich).

Esta táctica propia del estilo *true crime*, compartida por otras aproximaciones a la personalidad de Turner como el libro de la periodista Kelly Banaski, no es útil a la postre para destapar la violencia de género que victimiza a los hombres. En su introducción al volumen colectivo editado con Lisa M. Cuklanz *Documenting Gendered Violence: Representations, Collaborations, and Movements*, Heather McIntosh escribe que «la violencia de género implica la subyugación de una persona o grupo debido precisamente a su género. Si bien los hombres pueden convertirse en objetivos de la violencia de género, las mujeres constituyen la abrumadora mayoría de sus víctimas» (1). Esto es correcto, como también es cierto que la mayoría de los hombres asesinados por su género son víctimas de otros hombres (por ejemplo, en asesinatos homofóbicos). Sin embargo, el género fue un factor importante en el asesinato por parte de Turner de un exnovio que la había rechazado cansado de sus constantes abusos, y del bebé que tuvo con él. *Dear Zachary*, por consiguiente, debe entenderse como una película que documenta la violencia de género contra los hombres y las transgresiones de Turner como crímenes de odio androfóbicos.

Obviando las cuestiones de género, los comentarios sobre *Dear Zachary* se centran en el estilo manipulador de Kuenne y el impacto emocional de su película. En un comunicado publicado en su sitio web, Kuenne explica que deseaba contar la historia «del modo en que sucedió» y tal como la vivieron él, los amigos de

Andrew y su familia; deseaba «sobre todo, mostrar la experiencia por la que pasaron sus padres por culpa de este error judicial cargado de parodias». Los asesinatos, agregó, no pueden ser parte de las frías estadísticas porque son «experiencias dolorosas que desgarran el tejido de las vidas». Kuenne expresó su «esperanza» de que su película lograra colocar a los espectadores «justo dentro de esa experiencia» para así cambiarla. Para ello utiliza un descarado estilo expresivo —inspirado en los documentales de Alan Berliner, según el propio Kuenne (en *IndieWire*)— que narra los acontecimientos a medida que se desarrollan, siguiendo el horrible guion de la vida real escrito por Turner. Así pues, Kuenne presenta el asesinato de Zachary sin previo aviso al comienzo del tercer y último acto de su película, dejando a los espectadores tan conmocionados como él. Tsai elogia a Kuenne por «tomar prestado con habilidad un truco narrativo de la ficción, el giro de la trama, para crear una historia de crímenes reales tan apasionante, devastadora y, en última instancia, inolvidable que supera fácilmente cualquier *thriller* que Hollywood pueda ofrecer este año». El tratamiento del atroz asesinato del bebé, sin embargo, no es solo un giro explotador para apelar al corazón, sino un poderoso argumento dentro de una narración que culpa a la permisiva legislación canadiense de un trágico error judicial.

Como señala Nichols, «gran parte del poder del documental, y gran parte de su atractivo para los gobiernos y otros patrocinadores institucionales, radica en su capacidad de combinar evidencia y emoción en la selección y disposición de sus sonidos e imágenes» (57, cursiva original). Esta habilidad articula las tácticas manipuladoras de Kuenne, a pesar de que la emoción debe mantenerse equilibrada para que no abruma la presentación de las pruebas ni el impacto que la historia pueda tener en la vida real. Hablando de cómo la imagen de un niño iraquí que había perdido sus brazos en la guerra afectó al público británico cuando se mostró en la televisión nacional, Sara Ahmed advierte que «Sentirse conmovido por el sufrimiento de algunos ‘otros’ (el pobre que ‘merece’ ser ayudado, el niño inocente, el héroe herido), es también sentirse elevado a un lugar que permanece sellado para otros ‘otros’ (cuyo sufrimiento no puede convertirse en mi simpatía o admiración)» (192). La reacción de los espectadores ante el niño iraquí mutilado o ante el asesinato de Zachary responde a la impresión de que el «niño *podría ser* mío» y, por lo tanto, «su dolor se universaliza a través de la pérdida imaginada de *cualquier* niño como una pérdida que podría ser *mi* pérdida» (192, cursiva original); sin embargo, siempre existe el riesgo de que la emoción cese tras el

visionado de la noticia o la película. Esta es la razón por la que Ahmed insiste en que «necesitamos responder a la injusticia de una manera que muestre la complejidad de la relación entre violencia, poder y emoción en lugar de borrarla» (196).

Dear Zachary muestra esa complejidad al convertirse en el testimonio amantísimo de dos pérdidas muy dolorosas en lugar de ser tan solo la espeluznante crónica de dos asesinatos violentos, como podría haber sido. La reconstrucción de los atroces actos de violencia de Turner importa mucho menos que la reconstrucción de las vidas perdidas del padre y del hijo, vidas que se reconstruyen usando un discurso que enfatiza la bondad de Andrew y la inocencia de Zachary, y que se refuerza por el singular parecido físico entre padre e hijo. Dado que el hombre y el niño vivieron antes de la eclosión de las redes sociales (Facebook se lanzó en 2004), *Dear Zachary* utiliza fotos, películas caseras y el propio trabajo de Kuenne —incluidas las muchas películas *amateur* que hizo con sus amigos como aspirante adolescente a director— para venderle a los espectadores la idea de que Turner no puede matar los recuerdos dejados por Andrew y Zachary a pesar de la brutalidad de sus crímenes. El espectador es bombardeado con innumerables imágenes del Dr. Bagby a lo largo de su existencia, incluyendo incluso su nacimiento, utilizadas para reconstruir su vida perdida y más tarde, una vez que nace su hijo, para enfatizar sus similitudes. Debruge observa que *Dear Zachary* es «Sobre todo, un dechado de montaje, y Kuenne utiliza el material a su disposición con un efecto devastador»; este efecto se logra «con un estilo agresivo que limita a menos de un segundo la mayoría de las tomas» y que deja a los espectadores «emocionalmente agotados». Este «estilo agresivo» caracteriza la película de Kuenne como un texto particularmente masculino. Bruzzi observa que «el ritmo de la edición de [Sam] Peckinpah, la extrema brevedad de los planos y la forma en que empalma fragmentos de acciones no relacionadas son características que han influido en gran medida en el cine masculino posterior, en especial en cómo se editan las secuencias de acción» (80). Se puede afirmar que Kuenne ha adaptado esas enérgicas estrategias de montaje masculinas a sus propias necesidades emocionales.

En el único análisis académico de la película de Kuenne hasta el momento, Horeck argumenta que «la vehemencia de la respuesta emocional ante *Dear Zachary* es, en última instancia, no solo debida a los horribles crímenes que revela, sino a las ansiedades que plantea con respecto a lo que está en juego en la

circulación pública de imágenes familiares ‘privadas’» (153). Kuenne, argumenta Horeck, transforma fotos y películas caseras «en un testimonio público de la violencia» (160), haciendo de las imágenes originalmente reconfortantes una fuente potencial de incomodidad. John Ellis había hecho una observación similar, cuestionando el uso de grabaciones privadas «organizadas como textos» (122) en documentales para cine y televisión, en los que son puestas a disposición del público por los directores y no por las personas que aparecen en ellas (Kuenne sí tenía el permiso de los Bagby para usar todos los materiales a su alcance). Ellis explica que el término «voyeurismo» se utiliza para problematizar algunos tipos de «actividad documental» porque «a menudo son fuente de ansiedades profundas causadas por el metraje en sí, en lugar de por el acto de mirar» (122); los sentimientos del espectador pueden ser «agitados por la naturaleza difícil de lo que se muestra y cómo ofende nuestros sentimientos de idoneidad» (122) más que por el arte del documental en sí.

Tan solo tuve dudas sobre el método emotivo de Kuenne en relación a una imagen. Al mostrar el cadáver de Andrew en las fotos de la escena del crimen tomadas por la Policía y enumerar los cinco disparos que recibió, Kuenne ilustra el sombrío recital con una foto del sonriente bebé Andrew en la misma posición prona de su cuerpo adulto inerte. Incluso muestra el cadáver de Bagby una segunda vez más tarde. Aparte de esta cuestión, opino que ver un documental elaborado principalmente con documentos privados tiene pleno sentido en el siglo XXI, cuando todos estamos acostumbrados a exhibir nuestra privacidad en las redes sociales. Con todo, estoy muy en desacuerdo con la crítica de Horeck de que las fuertes emociones que provoca la película «parecen reforzar los ideales convencionales sobre el amor, la familia y la sociedad» (162). Kuenne homenajea a la familia Bagby pero su situación está lejos de ser convencional, dado el impacto en sus vidas de las terribles acciones de Turner. La afirmación de Horeck de que el «giro de la trama» que introduce la muerte de Zachary en última instancia «crea un efecto colectivo positivo, uno que aísla y protege al espectador de revelaciones más inquietantes» sobre las familias en general (162) es despectiva. Horeck alude a la película de Andrew Jarecki *Capturing the Friedmans* (2003), que menciona como otro ejemplo de documental que hace abundante uso de fotos y películas familiares, pero los Bagby no son en absoluto una familia disfuncional como los Friedman sino personas honorables y víctimas inocentes. Kuenne los muestra en su momento más vulnerable, incapaces de sanar con amor y compasión el caos traído a sus

vidas por Turner. Humanick concede que *Dear Zachary* es un documental «estridente y exagerado, y tan poéticamente primitivo como cualquiera de las mejores obras de bajo presupuesto jamás hechas», con «cada emparejamiento/secuencia de imágenes royendo onerosamente el corazón, la mente y el alma», si bien la desgarradora película de Kuenne no es nunca una reivindicación superficial de valores familiares empalagosos y falsos, sino una defensa firme de los valores morales.

En sus memorias David Bagby atribuye la muerte de su hijo a la «mala suerte» (32). Hay, según escribe, «un porcentaje muy pequeño de la población que mata, pero no llevan una K escarlata (de *killer*) en la frente. Andrew se cruzó con una de estas personas» (32). Escribiendo con franqueza sobre su deseo de matar a Turner para proteger a Zachary (no en represalia por la muerte de Andrew), Bagby confiesa en el epílogo que «la insinuación de que soy ‘una persona demasiado buena’ como para matar a alguien me molesta mucho» (248). Como concluye, «la verdad brutal» es que «no fui una persona *lo suficientemente buena como* para matar a Shirley Turner» (248, cursivas añadidas) y así salvar a Zachary. La reflexión sobre la bondad es relevante porque David Bagby, pese a odiar a Turner con razón justificada, se abstuvo de cualquier tipo de violencia contra ella, transformando su odio en herramienta para denunciar las lacras del sistema judicial canadiense. Bagby se siente consternado no obstante porque la ineptitud de los tribunales canadienses los han convertido a él y a su esposa Kate, «dos personas decentes y no violentas», en «asesinos potenciales» (248). Aunque esta desazón no aparece en la película de Kuenne, vale la pena mencionar que las memorias de Bagby siempre son mucho más moderadas que el documental y casi clínicas en su enfoque de los defectos de las leyes canadienses.² En cambio, Kuenne se burla de los funcionarios de justicia involucrados en el caótico y fallido procedimiento de extradición de Turner, mostrándolos como imágenes fijas con labios en grotesco movimiento, expresión de una rabia y tristezas inconsolables.

La voz en *off* de Kuenne, una carta de amor sobre Andrew dirigida a Zachary, enfatiza que su principal motivación para concluir su documental fue aprender tanto como fuera posible sobre su amigo asesinado. Concebida, como declara en su sitio web, como herramienta «para conmemorar su vida junto a familiares y amigos», la película se convirtió en una exploración más profunda del amigo desaparecido cuando Kuenne supo del embarazo de Turner. «Mi película», dice en su primer comentario metaficcional en la narración dirigido a Zachary, «adquirió

entonces un significado completamente nuevo; no fue solo mi búsqueda de lo que quedaba de tu padre, podría ser la única forma en que algún día podrías retroceder en el tiempo, verlo y conocerlo». Viajando por toda América y al Reino Unido para conocer a la familia inglesa de Andrew (por parte de su madre), Kuenne completa las lagunas en su conocimiento de un amigo de la infancia con cuya vida adulta estaba menos familiarizado. Andrew resulta ser un talentoso fotógrafo aficionado, y en palabras de su compañero de la universidad Kristian «probablemente, la persona más decidida que he conocido» en su deseo de ser médico. La ironía más triste es que su ambición lo llevó a la escuela de medicina de la Universidad de Terranova en St. John, donde conoció a Turner. El hombre que, señala su amigo Clark, «nunca fue violento» murió porque, como indica, Andrew confiaba en Turner hasta el punto de no llamar a la Policía antes de verse con ella en el parque donde lo asesinó.

En el epílogo Kuenne se pregunta «¿qué estaba buscando realmente?» pero se asegura de que recibamos su mensaje haciendo que uno de los colegas de Andrew insista en que sus amigos necesitan «poder recordar la vida, no solo la muerte». Con esta declaración Kuenne coloca con firmeza su documental en el dominio de la elegía sobre el buen hombre perdido, más allá del morboso subgénero del *true crime*. Kuenne procesa su propio dolor y le pide a cada espectador que también conozca y llore a Andrew. No solo el triste destino del bebé Zachary sino también (o sobre todo) la personalidad de su padre contribuyeron a mejorar la legislación canadiense y esto es, en última instancia, lo que la película de Kuenne en realidad conmemora. El bebé Zachary es demasiado joven para tener una personalidad definida y, como he señalado, Kuenne lo presenta como una réplica de su difunto padre. *Dear Zachary* no es, en cualquier caso, puro homenaje a Andrew Bagby, sino una película sobre un hombre que llora a un amigo —en parte elegía y en parte ejercicio metaficcional sobre cómo transformar el dolor personal en arte. La pena de Kuenne, insisto, se justifica porque Andrew era un buen hombre que era un buen amigo, una categoría a la que el director aspira con la propia realización de su documental. Andrew es encomiado, de modo un tanto egoísta, como el amigo siempre dispuesto a aparecer en las películas amateur de Kurt, el buenazo que «adoraba interpretar a los malos», y que fue lo bastante generoso como para financiar algunos de los primeros proyectos profesionales de Kuenne. Que Andrew se convirtiera en el tema de la exitosa película que consolidó la carrera de Kuenne como cineasta es una especie de terrible regalo más allá de la tumba.

Al comienzo de la película, un rápido montaje muestra a los amigos y familiares de Andrew dando testimonio de que él era «un gigante de hombre», «completamente desinteresado» y, en resumen, «un tipo genial», todo ello acompañado de fotos de un joven siempre sonriente, atractivo y simpático. Kuenne plantea así desde el inicio la tesis de que Turner no aniquiló a un hombre cualquiera sino a un hombre excepcional a quien todos querían. Esta tesis, no obstante, ignora una realidad que Kuenne comenta solo de pasada: lo que hizo vulnerable a Bagby y presa fácil de la atosigante Dra. Turner fue la falta de autoestima. Turner fue a por él con ese sexto sentido que poseen los abusadores y que les hace adueñarse de personas muy superiores de naturaleza amable. Deprimido por el final de la relación con su prometida Heather, Andrew permitió que una mujer perturbada entrara en su vida; según se insinúa, Turner se aprovechó de la paciencia y generosidad de Andrew para tomar el control de su existencia y, al fin, terminarla cuando él la abandonó. Que Andrew fuera, además, un feliz médico de familia entregado a su trabajo le da a su pérdida una dimensión comunitaria: no solo su familia y amigos, sino todas las familias a las que podría haber ayudado lo perdieron cuando Turner acabó con su vida.

Esta es una pérdida, argumenta Kuenne, que podría haberse evitado si Andrew se hubiera protegido mejor y hubiera recibido ayuda. Sin embargo, aunque la ley debe proteger a los niños vulnerables (no lo hizo, recordemos, en el caso de Zachary), la ley no protege a los hombres vulnerables de los abusos letales. Kuenne presenta, así pues, la bondad como la mejor cualidad que un hombre pueda poseer pero también como una potencial debilidad que aumenta su vulnerabilidad. Con todo, lejos de culpar a la víctima o de pedir a los hombres que se escuden detrás de una máscara y una sólida armadura, Kuenne conmemora el legado emocional de su amigo como un ejemplo a seguir, enseñando además una lección necesaria sobre la violencia de género contra los hombres y en particular contra un buen hombre.

Undefeated: carácter, disciplina, ante todo equipo

Undefeated era en inicio un proyecto para documentar el progreso de un jugador negro de fútbol americano de escuela secundaria, O.C. Brown de Manassas, Tennessee. Un amigo les había enviado a los directores Lindsay y Martin un artículo sobre cómo este joven vivía de lunes a viernes en la lujosa casa de un acomodado entrenador voluntario, Mike Ray (un hombre blanco), donde recibía

clases privadas adicionales para reforzar sus estudios, y los fines de semana en la pequeña casa de su abuela. Sin embargo, cuando los directores conocieron al entrenador del equipo, Bill Courtney, otro voluntario, su película se convirtió en una historia sobre la relación entre este hombre blanco «carismático» que «derrocha autenticidad y sinceridad» (Peters) y tres de sus jugadores negros: el propio O.C., Montrail Brown (apodado Money) y Chavis Daniels.

Los Tigers de Manassas tenían un historial muy pobre, pero pese a ello el entrenador Courtney persistía, le dice al equipo, «porque amo este programa, y me siento muy responsable de saber que tenéis por delante una temporada de fútbol de la que estar orgullosos, y me mataré para que eso suceda». *Undefeated* narra cómo Courtney logra conducir a los jugadores a unas cuantas victorias clave y a un partido crucial, pero no es el típico documental deportivo obsesionado con el triunfo. En su preocupación por si O.C. superará sus limitaciones académicas, Money su grave lesión de rodilla y Chavis sus problemas con su ira desbocada, la película es, sobre todo, una crónica de cómo Courtney interactúa con estos jóvenes y cómo ellos se enfrentan a los retos de la vida. Como señala Hartlaub, «las historias personales de los chavales y los entrenadores resuenan más que las victorias y las derrotas», aunque lo que resuena por encima de cada historia individual es la capacidad de Courtney para tratar a sus jugadores con respeto y construir una intimidad sólida para que puedan compartir con él sus problemas. De esta manera, la película elogia un tipo de *coaching* cercano a la mentoría, rechazando a cualquier entrenador abusivo que solo puede enseñar a sus pupilos usando la humillación.

Undefeated, una película con un presupuesto modesto, fue el tercer documental deportivo en ganar un Oscar después de *The Man Who Skied Down Everest* (1975) y *When We Were Kings* [*Cuando éramos reyes*] (1996).³ Debido a la relación entre O.C. y Kay —y también porque Money se convierte en el objeto del generoso patrocinio de otro hombre blanco rico— *Undefeated* ha sido a menudo comparada con la película candidata al Oscar *The Blind Side* [*Un sueño posible*] (2009), basada en la historia de la estrella negra de la NFL Michael Oher, hijo adoptivo de una pareja blanca, Sean y Leigh Anne Tuohy. Lindsay, que es blanco, y Martin, que es negro, insisten en que usaron esta película como «fábula admonitoria» sobre cómo evitar «contar una historia sobre un ‘caballero blanco’» (en Swimmer 87), aludiendo así al típico guion sobre una persona blanca que rescata a una negra sin que el racismo estructural se debata. También decidieron no subrayar los

problemas sociales y raciales, habiéndose dado cuenta, explica Lindsay, de que «a los chavales no les importaba que [Courtney] fuera blanco y a él tampoco» (87). Las reseñas originales no comentan esta cuestión pero algunos críticos se quejan de la perspectiva de la película. Barnes, por ejemplo, protesta que «a todos les encantan los papás osos de gran corazón como Bill Courtney», pero su presencia «Domina la pantalla todo el tiempo, dejando solo un poco para tratar de la vida doméstica de estos jugadores en el desfavorecido norte de Memphis». Citando como ejemplo *Hoop Dreams* (1994) de Steve James, documental con el que *Undeclared* tiene similitudes obvias, Sheppard y Vogan observan que los documentales a menudo «redondean sus aristas políticas en favor de la construcción de narrativas dramáticas que podrían atraer a un público mayor», sacrificando los «matices» (4).

Undeclared es quizás culpable de este pecado. Lindsay y Martin incluyen tomas de la icónica chimenea de la planta de la empresa Firestone para sugerir que hay un vínculo entre las casas en ruinas, las calles descuidadas de Manassas y la fábrica cerrada. El periodista Jason Smith aclara que el programa de fútbol local perdió su financiación después del cierre de la planta, pero sus comentarios son insuficientes para entender la devastación causada por el cese de actividades de Firestone en 1982. Considerada «la planta de fabricación de neumáticos más grande del mundo» (Dries), la compañía dejó literalmente un hueco gigantesco en la ciudad que nunca se ha abordado como requiere. Se da el caso de que la Escuela Secundaria de Manassas está hoy en una nueva ubicación más cercana a la chimenea de Firestone (solía estar al otro lado de la avenida). El líder comunitario Erik Robertson explica que «el retorno de las viviendas» a ese área es «el tipo de desarrollo económico que la ciudad debería perseguir. La alternativa a no hacerlo es una expansión geográfica de los barrios en ruinas y más deterioro» (en Dries). Esta problemática está presente en la película de Martin y Lindsay pero no se destaca.

Undeclared documenta mediante sutiles técnicas cinematográficas la capacidad de Bill Courtney para comprender las emociones de sus jugadores y así ayudar a su crecimiento personal. En opinión de Leydon, «a través de su videografía ágil y fluida, y su edición precisa, Lindsay y Martin logran una intimidad que es notable incluso para los estándares discretos del cine *vérité*». Como explica Swimmer en su artículo sobre el rodaje, «para obtener el máximo acceso y la mayor franqueza, Martin y Lindsay se convirtieron en un equipo tan minimalista como les fue posible, con solo ellos dos filmando, grabando sonido directo con la cámara y sin

emplear mezcladores de sonido ni operadores de *boom*» (89). Los directores recuerdan que con frecuencia los jugadores y los estudiantes olvidaban las cámaras, lo que facilitó su intimidad colectiva. Lindsay y Martin incluso se mudaron a Memphis y permanecieron allí durante el proceso de edición de las más de 500 horas de metraje por si fueran necesarias tomas adicionales, presentándose siempre como visitantes motivados por la intención de retratar a la comunidad bajo una luz positiva.⁴

Mientras que la estructura de la película sigue la temporada de fútbol, el discurso sobre la masculinidad sigue la decisión de Lindsay y Martin, tomada durante el montaje, de resaltar el tema de la paternidad (Swimmer 91). El entrenador Bill, abandonado por su padre a los dos años, es presentado como «una sólida figura paterna para el equipo de Manassas, muchos de ellos también huérfanos» (91). Un segmento casi a media película muestra al fin a Courtney — antiguo vendedor de automóviles y propietario de la pequeña empresa maderera Classic American Hardwoods— con su familia: su esposa Lisa, dos hijas adolescentes y dos niños más pequeños. Courtney recuerda entonces un momento clave en su vida como jugador de fútbol cuando, siendo un niño de doce años, anotó «el *touchdown* ganador» y se encontró envidiando a sus compañeros de clase por tener papás que llevaban sus bártulos al final del partido y compartían sus experiencias (el pequeño Bill aparece, en cambio, en unas fotos con su madre). Courtney explica a la cámara, mientras se muestran fotos de su padre sosteniéndolo cuando era un bebé, que cuando un padre abandona a su hijo, «empiezas a sentir que no eres muy valioso, no debes serlo si tu propio padre no quería pasar tiempo contigo ni hacer nada por ti, debes ser inútil, no debes valer mucho». Él ve la misma herida causada por la ausencia del padre en sus jugadores, y aunque «nunca seré su padre», al menos puede decirles que el abandono «no es nada que hayas hecho (...) no hay nada malo en ti».

El arco narrativo de Courtney alcanza un punto crítico cuando necesita dejar a los Tigers, después de seis años con ellos, en manos del entrenador Tommy Warren, un hombre negro. El documental termina con Courtney entrenando al equipo escolar de su hijo menor, una vez acepta que debe dedicar más tiempo a sus propios chicos. La última escena lo muestra con el brazo rodeando el cuello de su niño, saliendo juntos del campo de fútbol después de un partido, sanando así simbólicamente la brecha que sintió en su infancia. Sin embargo, este final contiene una nota ambigua. Es lógico que Courtney aplique al fin sus energías al

equipo de su hijo, pero al mismo tiempo hay un complejo problema racial en el trasfondo, que la película en parte ignora. En sus memorias Courtney aclara que Warren, un profesor de matemáticas, era de hecho el entrenador principal ya que solo un miembro de la plantilla podía ocupar esa posición. En vista de la presentación tan limitada de Warren en la película, Courtney comenta que gracias a este hombre los chicos del equipo podían observar «de cerca un deportista negro muy exitoso» (89), que también había crecido sin padre. «Como hombre blanco de un mundo con el que era difícil para ellos relacionarse, incluso una vez que reconocieron que yo no era una ‘persona dudosa’, ninguno de los éxitos que alcanzara podría significar jamás tanto para ellos como el de Tommy» (90). Sin embargo, el documental no presta atención al contraste entre Courtney y Warren. Sheppard comenta que «el cuerpo atlético negro funciona como una fuerza histórica rebelde que excede las restricciones genéricas dentro de los mundos idealizados de las películas deportivas para desafiar no solo la construcción de identidades sociales, sino también las narrativas históricas asociadas a esas identidades y los estilos formales en que se representan en la pantalla» (11). Persiste, así pues, la duda de si *Undefeated* presenta uno de estos «mundos idealizados» a costa de restar importancia a los cuerpos atléticos de sus jugadores negros y del entrenador Warren, poniéndolos al servicio del arco narrativo de un hombre blanco que sí emerge como ‘caballero blanco’ salvador, independientemente de las intenciones de los directores, e incluso de la propia postura del interesado frente a la cuestión racial.

La pregunta fundamental es si puede haber una verdadera intimidad emocional interracial entre hombres y qué tipo de discurso usa Courtney para construirla. Mi opinión es que hay una sinceridad total en el enfoque de los cineastas sobre la bondad esencial de este hombre, pero también que los diez años transcurridos desde el estreno de *Undefeated* han complicado la interpretación de la película. Parte de la intimidad que Courtney construye con sus jugadores depende de que acepten sus demostraciones físicas de afecto. En sus memorias, Courtney afirma que

Muchos de los chicos de Manassas fueron criados para ser tipos duros, y no era mi intención quitarles esa dureza. Simplemente, quería que equilibraran esa *máscara* con amor, generosidad y amabilidad. Es por eso que abrazaba a los jugadores tan a menudo como podía. Nunca

antes habían visto a hombres adultos abrazarse. Consideraban que era una ‘cosa gay’, así que traté de contrarrestar esa percepción ridícula.
(74, cursiva añadida)

Los deportes son una de las pocas áreas en que las exhibiciones emocionales entre hombres son toleradas e incluso alentadas, y los abrazos y besos de Courtney son una muestra de afecto refrescante y rompedora. También es cariñoso fuera del campo en sus conversaciones privadas con los jugadores y en su atención a sus circunstancias personales. Encuentro muy positivas las imágenes que muestran al entrenador Bill en actitud sentimental pero soy una persona blanca, y no puedo determinar si una persona negra podría encontrarlas problemáticas. Hay que pensar que los jugadores negros difícilmente pueden rechazar las demostraciones de afecto de su entrenador blanco dado su poder sobre ellos (y no es que muestren incomodidad alguna). Chavis, que se pelea con su mejor amigo Money acusándolo de ser gay porque lo toca demasiado, acepta el cariño de Courtney. Aun así la desigualdad racial sigue sin abordarse; todos los jugadores son negros y la película no proporciona imágenes de chicos blancos y negros mostrándose afecto mutuo durante o después de los partidos.

Las charlas alentadoras de Courtney se basan en mejorar la autoestima de sus jugadores. Con frecuencia declara que se siente orgulloso de ellos, incluso después de perder partidos (cuando comienza la película, los Tigers no han ganado nunca en catorce años). El entrenador Bill les dice a sus jugadores que «los jóvenes de carácter, disciplina y compromiso terminan ganando en la vida» y que el fútbol no «construye el carácter, el fútbol revela el carácter», un concepto central en su filosofía, resumida en su mantra «carácter, disciplina, ante todo equipo». Como insiste una y otra vez, «el carácter de un hombre no se mide por cómo maneja sus victorias, sino por lo que hace con sus derrotas». Conduciendo al lesionado Money de regreso a la escuela, a la que se niega a asistir, Courtney le dice a la cámara que educar a los chicos no es «parte de las tareas de su trabajo», pero no hay duda de que actúa como educador. Cuando le dice a Money, y más tarde a Chavis, «ve y se un hombre», les enseña que ser un hombre consiste en ser responsable y en desempeñarse lo mejor posible independientemente de las circunstancias. Es una visión que también recalca el amigo y orador invitado de Courtney, un exjugador negro de la NFL que les dice a los chicos «tenéis que pensar más allá de vuestras circunstancias» porque lo que importa «no es dónde empiezas, sino dónde acabas».

Los arcos narrativos de los tres jóvenes negros los colocan en buenas posiciones al final de la película: O.C. gana una beca para jugar en el equipo de la Universidad de Mississippi; Money se convierte en gerente del equipo de fútbol en la misma institución (donde estudia gracias a su patrocinador), y Chavis recupera el control sobre la ira, que ya lo había llevado a una penitenciaría juvenil, para convertirse en capitán de la defensa de los Tigers en su último año de escuela secundaria. Courtney sufre dentro de sus límites la ausencia de los padres de estos jóvenes pero la emoción fluye a raudales cuando le dice a O.C. «Te quiero (...) esfuérzate por tener una buena vida». Bill Courtney, en resumen, ayuda a que los jugadores maduren para intentar ser hombres adultos felices, aunque Lindsay y Martin no comentan cómo la codicia capitalista y el racismo de otros hombres blancos estadounidenses son la razón principal por la que los jóvenes afro-americanos necesitan tanta ayuda.

Notas

1. En septiembre de 2022 acabé de co-editar con Isabel Santaulària el volumen colectivo *Detoxing Masculinity in Anglophone Literature and Culture: In Search of Good Men* (Palgrave Macmillan, 2023). Mi contribución es un capítulo sobre un hombre inusualmente bueno, el educador infantil televisivo Fred Rogers, protagonista de la película documental *Won't You Be My Neighbor?* (2018) de Morgan Neville. Esta es la razón por la que esta película no se analiza aquí.
2. El extenso informe de Markestein y Day (2006), encargado por la Office of the Child and Youth Advocate, concluyó que la muerte del bebé Zachary podría haberse evitado, confirmando la tesis de David Bagby y la del documental de Kuenne.
3. *One Day in September [Un día de septiembre]* (1999), de Kevin McDonald, ganadora del Oscar en 2000, trata de los trágicos acontecimientos de los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972, pero es una película sobre el terrorismo más que sobre el deporte.
4. Inicialmente, el Distrito Escolar negó a los directores el permiso para filmar, por temor a sus opiniones negativas. Lindsay y Martin demostraron su buena voluntad con un clip de seis minutos que cambió su situación. Además, «para consolidar el trato, los cineastas también decidieron ofrecer al Distrito Escolar una parte de las ganancias que la película pudiera obtener —algo que a ambas partes les parecía casi imposible en aquel momento» (Swimmer 89).

Obras citadas

- Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh UP, 2004.
- Bagby, David. *Dance with the Devil: A Memoir of Murder and Loss*. Diversion Books, 2015 (2007). Epub.
- Banaski, Kelly. *Shirley Turner: Doctor, Stalker, Murderer*. VP Publication, 2015.
- Barnes, Henry. *Undefeated*. *The Guardian* 2 agosto 2012, <https://www.theguardian.com/film/2012/aug/02/undefeated-review>
- Bruzzi, Stella. *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-scène in Hollywood*. Edinburgh UP, 2013.

- Courtney, Bill & Michael Arkush. *Against the Grain: A Coach's Wisdom on Character, Faith, Family, and Love*. Weinstein Books, 2014.
- Debruge, Peter. *Dear Zachary: A Letter to a Son about his Father*. *Variety* 25 enero 2008, <https://variety.com/2008/film/markets-festivals/dear-zachary-a-letter-to-a-son-about-his-father-1200548699/>
- Dries, Bill. Firestone Fallout: Once Employing 7,000, Impact of Closed Plant Still Felt in North Memphis Community. *Memphis Daily News* 18 agosto 2018, <https://www.memphisdailynews.com/news/2018/aug/18/firestone-fallout/>
- Ellis, John. *Documentary: Witness and Self-Revelation*. Routledge, 2012.
- Hartlaub, Peter. *Undeclared* Review: Winners on Field, at Oscars. *SFGate* 2 marzo 2012, <https://www.sfgate.com/movies/article/Undeclared-review-Winners-on-field-at-Oscars-3374572.php>
- Horeck, Tanya. A Film that Will Rock You to Your Core: Emotion and Affect in *Dear Zachary* and the True Crime Documentary. *Crime, Media, Culture* 10.2 (julio 2014): 151-167.
- Humanick Rob. *Dear Zachary: A Letter to a Son about his Father*. *Slant Magazine* 26 febrero 2009, www.slantmagazine.com/dvd/review/dear-zachary-a-letter-to-a-son-about-his-father/1481
- IndieWire Staff. *IndieWire* Interview: *Dear Zachary* Director Kurt Kuenne. *IndieWire.com* 28 octubre 2008, <https://www.indiewire.com/2008/10/indiewire-interview-dear-zachary-director-kurt-kuenne-71494/>
- Jones, Anne. *Women Who Kill*. The Feminist Press at the City University of New York, 2009.
- Kuenne, Kurt. Original Statement. *DearZachary.com* noviembre 2006, <http://www.dearzachary.com/statement/>
- Leydon, Joe. *Undeclared*. *Variety* 15 marzo 2011, <https://variety.com/2011/film/markets-festivals/undeclared-1117944826/>
- Markesteyn, Peter H. & David C. Day. *Turner Review and Investigation*, Vols. I-III. Office of the Child and Youth Advocate, 2006.
- McIntosh, Heather. Introduction: The Intersections of Documentary and Gendered Violence. *Documenting Gendered Violence: Representations, Collaborations, and Movements*, Lisa M. Cuklanz & Heather McIntosh, eds. Bloomsbury Academic, 2015. 1-25.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2001.
- Peters, Michael. *Undeclared*. *The Great Sports Documentaries: 100+ Award Winning Films*. McFarland, 2017. 176.
- Rich, Katey. Exclusive Interview: *Dear Zachary* Director Kurt Kuenne. *Cinemablend.com* 31 octubre 2008, www.cinemablend.com/new/Exclusive-Interview-Deard-Zachary-Director-Kurt-Kuenne-10733.html
- Sheppard, Samantha N. & Travis Vogan. Introduction. *Sporting Realities: Critical Readings of the Sports Documentary*, Samantha N. Sheppard & Travis Vogan, eds. University of Nebraska Press, 2020. 1-9.
- Sheppard, Samantha. *Sporting Blackness: Race, Embodiment, and Critical Muscle Memory on Screen*. University of California Press, 2020.
- Swimmer, Jeff. *Undeclared*. *Documentary Case Studies: Behind the Scenes of the Greatest (True) Stories Ever Told*. Bloomsbury, 2015. 83-94.
- Tsai, Martin. *Dear Zachary: A Letter to a Son about his Father* Is a Lifetime in the Making. *Village Voice* 29 octubre 2008, <https://www.villagevoice.com/2008/10/29/dear-zachary-a-letter-to-a-son-about-his-father-is-a-lifetime-in-the-making/>

Capítulo 2

El activista

El activismo toma muchas formas diferentes, adaptándose a las crisis que surgen en distintos momentos históricos. Aquí contemplo dos de estos puntos de inflexión: el comienzo del ciclo actual de concienciación internacional sobre el cambio climático antropogénico y el inicio de la epidemia del SIDA. Los documentales analizados juegan papeles muy diferentes en estos giros históricos. *An Inconvenient Truth* [*Una verdad incómoda*] (2006) de Davis Guggenheim convenció a muchos espectadores indiferentes (o desinformados) de la existencia de la emergencia que pronto podría causar el fin de la civilización y de que el cambio climático debe detenerse. «Hacer un documental», ha argumentado Vaughan, es «persuadir al espectador de que lo que parece ser *es*» (59, cursiva original) y esa fue sin duda la base de la célebre e influyente película de Guggenheim. Si este documental y su secuela de 2017, *An Inconvenient Sequel* [*Una verdad muy incómoda: ahora o nunca*] son de interés para mi argumentación es porque la voz y la presencia personal que lleva la carga de convencer al espectador de la «verdad» es la de un hombre carismático, el antiguo Vicepresidente de los Estados Unidos Al Gore. Después de perder las elecciones presidenciales de 2000 ante George W. Bush por un estrecho margen en una votación que no fue nada transparente,¹ Gore supo reciclar sus ambiciones políticas en un activismo que, sin duda, le dio un perfil público mejor valorado que el de su rival presidencial.

El otro foco de análisis es *How to Survive a Plague* [*Cómo sobrevivir a una epidemia*] (2012) de David France, un relato de un testigo directo de las luchas de los miembros de ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power), y su escisión TAG (Treatment Action Group), para conseguir establecer un estándar aceptable de atención médica para los pacientes con VIH/SIDA entre 1987 y 1996. *United in Anger* (2012) de Jim Hubbard cubre eventos históricos muy similares, pero me centro en el documental de France por tres razones. Una es que a pesar del título de la obra de Hubbard, la película de France es la que valora con mayor claridad la ira como una emoción positiva, postura que contradice la crítica habitual de este afecto

como la única emoción que el patriarcado permite sentir a los hombres. En segundo lugar, las limitaciones del documental de France, con su enfoque mucho más cerrado sobre el grupo de hombres homosexuales blancos que fundaron TAG, es útil para criticar, precisamente, la construcción de una narrativa que coloca a este grupo demográfico en el centro de la crisis del SIDA. En tercer lugar, France publicó posteriormente (en 2016) un libro con el mismo título que amplía los acontecimientos narrados en su película, y que subraya de modo indirecto otras lagunas en su documental, sobre todo la ausencia de los poderosos hombres patriarcales cuya homofobia y grandes egos constituyeron obstáculos casi insalvables en la lucha contra el SIDA, entre ellos el Presidente Ronald Reagan y el científico estadounidense Robert Gallo.

An Inconvenient Truth y An Inconvenient Sequel: *cómo reciclar el liderazgo político en activismo*

Aufderheide señala en su reseña de *An Inconvenient Truth* que es una película «llena de sorpresas» (50), comenzando con el hecho de que «no se trata tan solo de la conferencia de Al Gore; es realmente la película de Davis Guggenheim» (50). También le parece «un poco chocante» que Gore sea «un personaje central tan convincente» (50), y que sea tan persuasivo al demostrar la necesidad de encontrar una solución política al problema moral del calentamiento global. Gore había estado ofreciendo su conferencia, que constituye el grueso principal de la película, desde 1989 —menciona haberla dado más de 1000 veces antes de 2005²— pero es mérito de Guggenheim haber convertido charla y hombre en un atractivo fenómeno internacional.³

Guggenheim podría haber mantenido el formato propio de la conferencia pero combinó parte de su contenido con una serie de segmentos sobre la vida de Gore que constituyen un retrato íntimo del personaje. Gore, que tenía una reputación quizás injusta como orador aburrido, muestra en palabras del crítico Peter Bradshaw un «encanto pintoresco» y una «especie de anticarisma» que hace a este hombre patricio de larga carrera política al fin accesible a su público. Otro crítico, LaSalle, atribuye el nuevo amor que la cámara siente por Gore a que tiene una «mirada sin miedo» adquirida después de su derrota ante George W. Bush. Es la mirada «de alguien que entiende que no todo gira a su alrededor y que por fin puede relajarse y ser él mismo»; su serenidad hace de Gore «el vehículo ideal para

el mensaje sobre el calentamiento global». En entrevista con Marsha McCreadie, Guggenheim comenta que las mismas anécdotas que Gore había narrado con poco impacto en mítines políticos de repente funcionaron porque «Los documentales pueden ser un foro donde se presenta la verdad» y «mi conclusión fue que esa fue la razón de la nueva aceptación de Al Gore. Fue porque sus revelaciones venían en formato documental» (121). Para McCreadie esta es «la clave del misterio del nuevo carisma de Gore» y de su renacer, en palabras del Alcalde Michael Bloomberg cuando lo presentó al público del Festival de Cine de Tribeca de 2007, como «el actor principal más popular del momento» (en McCreadie 116).

La mayoría de los estudios académicos de *An Inconvenient Truth* se centran en la construcción de la retórica de la película, que depende de la de la conferencia, y en cómo la respuesta del espectador ante el documental depende de su reacción ante Gore. La retórica, señala Nichols, «en todas sus formas y todos sus propósitos proporciona el elemento final y distintivo del documental. El registrador de hechos, el exhibidor de atracciones, el narrador de historias y el poeta de cine se unen en la figura del documentalista como orador, hablando con su propia voz sobre un mundo que todos compartimos» (102). La singularidad de esta película es que tiene dos oradores, uno de los cuales está documentado por el otro. Gore, quien aparece acreditado como guionista, es mostrado dirigiéndose a una gran variedad de entusiastas audiencias, mientras que Guggenheim, quien permanece invisible, se dirige con su propia película a un público diferente pero que se solapa con el de Gore en lo que Bergin llama una «representación de una representación» (152).

Tanto Bergin como Minster señalan que la retórica de Gore en la conferencia conecta con la religión. Bergin llama a Gore «una figura estilo Noé: un héroe solitario y luchador instando a otros a prestar atención a su advertencia» (153), mientras que Minster ve en el político retirado un «converso transformado en predicador» (28). Gore hizo muchos nuevos adeptos a la causa y es justo asegurar, como hace Jim Hansen, el Director del Instituto Goddard de Estudios Espaciales de la NASA, que «Al Gore puede haber hecho por el calentamiento global lo que *Silent Spring* [*Primavera silenciosa* de Rachel Carson] hizo por los pesticidas». Sin embargo, el efecto de la retórica del documental depende en última instancia de las «actitudes predeterminadas de los espectadores hacia Al Gore» (Duvall 102). Los argumentos que Gore presenta y Guggenheim representa «no habían sido ofrecidos de manera tan coherente e inequívoca a un público de masas antes» (Hughes 16), razón por la cual la película tuvo un impacto tan grande; no obstante, son aún

vulnerables al ataque de aquellos que siguen siendo escépticos sobre la verdad incómoda de Gore (como los creadores del documental alternativo de 2009 *Not Evil, Just Wrong*). «Desestabilizar la autoridad de Gore», observa Aaltonen, «desestabiliza toda la línea de argumentación de la película» (65), por lo que la atención prestada a Gore es al mismo tiempo útil y contraproducente para el mensaje que está respaldando.

Gustafsson argumenta precisamente que los debates sobre el ecodocumental de Guggenheim se centraron sobre todo en la personalidad de Gore y en cómo la transformación de su masculinidad «contribuyó a la credibilidad ecológica de la película» (154). Lo más interesante de la credibilidad masculina de Gore es que se basa en la derrota. Gore comienza su conferencia diciendo «yo fui una vez el próximo Presidente de los Estados Unidos de América», a lo que el público reacciona con risas antes de que él replique con toda seriedad «no hace gracia». El montaje que marca el inicio del segundo acto resume las elecciones presidenciales de 2000; cuando Gore aparece en la toma de posesión del Presidente Bush, le comenta al público «Bueno, fue un golpe fuerte, pero ¿qué le vas a hacer? Lo aprovechas al máximo». A pesar de que el término *loser* (perdedor) se usa con frecuencia en el inglés estadounidense como el peor insulto que un hombre puede recibir, Gore lo transforma de raíz al presentarse como el perdedor literal que se ha convertido en un ganador también literal: de prestigio internacional, de un Oscar e incluso del Premio Nobel de la Paz (compartido en 2007 con el Intergovernmental Panel on Climate Change o IPCC).

Defendiendo el uso por parte de Guggenheim de la vida personal de Gore —el accidente que casi se cobra la vida de su hijo de seis años, la muerte de su hermana mayor Nancy causada por fumar que hizo que Gore padre dejara de cultivar tabaco en la finca familiar— Hammond y Breton argumentan que «la divulgación pública de la difícil experiencia de la pérdida personal es la justificación emocional para la afirmación de que el cambio climático es un problema moral (porque la pérdida es dolorosa y por lo tanto, inadecuada)» (312). Guggenheim demuestra que incluso un hombre como Gore, con su origen familiar privilegiado y su larga pero fallida carrera política, es vulnerable a la pérdida y, por lo tanto, un sólido «emisario de la regeneración política» (Johnson 37). Con todo, se observa en esos segmentos un sentido del perder mucho más poderoso que *An Inconvenient Truth* solo aborda de modo intermitente, pero que se hace evidente en la injustamente ignorada *An Inconvenient Sequel: Truth to Power* (2017), película hecha para evaluar el

impacto del mensaje de Gore diez años después. La secuela revela que la frustración que Gore expresa en la primera película —«He estado tratando de contar esta historia durante mucho tiempo y siento que no he podido transmitir el mensaje»— se ha convertido en la nota dominante de su personalidad como activista y como hombre.

Hay una marcada diferencia entre el hombre de la película de Guggenheim y el hombre de la secuela de Bonni Cohen y Jon Shenk (en la cual Guggenheim fue uno de los productores ejecutivos y Gore también fue acreditado como guionista). No se trata tan solo de una cuestión de edad y del envejecimiento natural del personaje, aunque este es evidente, sino de su desencanto. Gore era un juvenil hombre maduro de cincuenta y siete años cuando se rodó *An Inconvenient Truth* mientras que en la secuela es un señor de cabello blanco de sesenta y siete años que, como le dice una mujer en una anécdota que a él le gusta repetir, se parece a Al Gore. El hombre de la película de Guggenheim suena jovial y entregado cuando da la conferencia, cercano y reflexivo en la voz en *off*. Es un hombre que siente alivio porque al fin ha encontrado el medio adecuado para transmitir su mensaje al mundo después de innumerables comités del Congreso estadounidense y reuniones de mandatarios internacionales. El hombre mayor de la secuela sigue siendo muy sociable, pero ha perdido el buen humor e incluso manifiesta irritación en algún momento. La versión actualizada de su charla muestra pruebas abrumadoras de que las advertencias de 2006 no fueron escuchadas y su tono es más inquietante y urgente. Gore le dice al público en la película de Guggenheim que «en última instancia, no se trata de un problema político sino de un problema moral. Si permitimos que [la catástrofe] suceda, será a causa de una profunda falta de ética». La pérdida de fe en el sistema político que le hizo abandonar su carrera después de su derrota electoral —en la secuela Gore afirma que nunca volverá a postularse para un cargo porque «soy un político en rehabilitación», como cualquier otro adicto— se ha transformado diez años después en la amarga comprensión de que, como advierte, «la democracia ha sido hackeada».

La secuela corrige algunas de las críticas contra *An Inconvenient Truth*, comenzando con la ausencia de voces de la comunidad científica. Varios científicos aparecen mostrando a Gore en el Polo Norte y Groenlandia los efectos del calentamiento climático causado por el hombre. Los políticos también juegan un papel relevante: el Alcalde Philip Levine enseña cómo Miami, tal como se predijo, ya está siendo inundada por el aumento del nivel del mar. Gore menciona

que la secuencia más criticada en la película de Guggenheim fue la predicción de que el sitio conmemorativo del World Trade Center también podría inundarse. Procede a mostrar entonces, con una mezcla de petulancia y sutil despecho, las imágenes de las aguas levantadas en 2012 por el huracán Sandy destruyendo ese sitio, entonces aún en construcción. Otro aspecto criticado en la película anterior, la falta de soluciones, constituye en la secuela un foco importante no solo porque Gore predica el impacto positivo de las energías renovables sino también porque el tercer acto de la película trata sobre la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Clima celebrada en París en 2015. Al mismo tiempo, la presentación en la película de la participación de Gore en esta conferencia muestra su desilusión y un proceso de desempoderamiento gradual. El propio Gore señala que las fuerzas que niegan el cambio climático se han reagrupado y no pueden contrarrestarse con suficiente rapidez.

Al comentar *An Inconvenient Truth*, Spoel observa que la «ética de Gore como comunicador científico combina la personalidad del ciudadano común con la del defensor de causas bien relacionado» (62), identidad doble que también usa la secuela. Al incluir el momento en que el Presidente de Canadá, Justin Trudeau, saluda a Gore con entusiasmo y le agradece su tarea en un encuentro accidental durante la conferencia de París, los cineastas subrayan que Gore sigue siendo un activista influyente en los asuntos mundiales. En la película de Guggenheim, el final de la carrera política de Gore aún era reciente, y el público estaba familiarizado con algunos giros críticos relacionados con el cambio climático, entre ellos la firma del Protocolo de Kioto de 1997 por el propio Gore como Vicepresidente representando al Presidente Bill Clinton (Bush retiró a los Estados Unidos de este acuerdo en 2001). Gore, sin embargo, no aparece junto al Presidente Obama, presente en la cumbre de París de 2015 y Demócrata como él, y esta omisión plantea la cuestión de qué conexiones mantiene con el poder político y qué intereses representa.⁴

An Inconvenient Truth no plantea la cuestión del privilegio de Gore como un hombre blanco, cisgénero y heterosexual de clase media-alta estadounidense, a pesar de que él mismo plantea la cuestión del privilegio estadounidense al señalar que Estados Unidos es el «peor contribuyente» al problema del cambio climático, siendo responsable del 30% de la contaminación. Ambas posiciones privilegiadas, la personal y la nacional, se destacan en una subtrama de *An Inconvenient Sequel* destinada a convencer al público de que Gore sigue desempeñando un papel clave

entre bambalinas. Esta subtrama comienza con una tensa reunión en la India entre Gore y Piyush Goyal, Ministro de Estado para el Carbón, la Energía, y la Energía Nueva y Renovable (2014-2017). Goyal se queja sin tapujos de que Estados Unidos no está en situación de dar lecciones y advierte que solo detendrá el consumo excesivo de petróleo y carbón en la India dentro de 150 años, cuando la población india alcance los estándares de consumo estadounidenses. La subtrama continúa con la intervención en París del Primer Ministro de la India, Narendra Modi, cuyo airado discurso sigue la misma argumentación. Modi advierte que no se puede dar ningún paso unilateral y que «cualquier otra cosa sería moralmente incorrecta». La llamada a la moralidad conecta con la propia actitud ética de Gore, pero la invierte: para Modi, lo que es inmoral es que las naciones privilegiadas puedan obstaculizar el desarrollo de aquellos que nunca han tenido la oportunidad de dejar atrás la pobreza a pesar de que esto choca con la necesidad obvia —como defiende Gore por motivos éticos— de proteger el planeta entero. La subtrama presenta a continuación a Gore facilitando la transferencia de tecnología solar estadounidense a la India, acción que, junto con un sustancial préstamo del Banco Mundial, podría resolver el problema. Una breve escena muestra a Goyal sonriente, feliz de que la conferencia se cierre con un acuerdo, y diciéndole a Gore que su intervención ha sido clave. La secuencia, sin embargo, es contraproducente porque Gore aparece como un hombre sin poder real que depende de sus contactos para lograr objetivos cuyo impacto queda poco definido.

A pesar de terminar con una nota positiva —con Gore recibiendo elogios por haber formado muchos nuevos activistas climáticos en todo el mundo y por sus esfuerzos personales— la energía positiva de *An Inconvenient Truth* se echa de menos en la secuela. Gore tiene razón al afirmar que estamos cerca de un «punto de inflexión» ya que pocos niegan el cambio climático hoy en día; sin embargo, el hecho de haber sentido una «profunda desesperación» ante tantos reveses socava su optimismo. La inclusión en este momento del discurso televisado en el que un elegante Gore admitió su derrota en las elecciones de 2000 contrasta hoy con la negativa de Donald Trump a reconocer la victoria de Joe Biden en noviembre de 2020 (cuando se rodó *An Inconvenient Sequel* Trump acababa de ganar la presidencia frente a Hillary Clinton). Trump, por cierto, retiró a Estados Unidos de los acuerdos de París en 2017, decisión que el Presidente Biden anuló en 2021. En suma, la secuela comunica un mensaje ambiguo, mostrando una imagen de Al Gore que, aunque respetada por muchos, parece vulnerable a las fuerzas destructoras

encabezadas por los monopolios del petróleo y el gas que han apoyado a los Presidentes estadounidenses de Bush padre a Trump.

En ese sentido es interesante observar que la cara principal del activismo contra el cambio climático desde 2018 no es un hombre ya en la vejez, sino una mujer joven: la activista sueca Greta Thunberg. En cuanto a la carrera de Gore, solo podemos especular sobre si habría ganado la presidencia estadounidense por goleada de haberse estrenado *An Inconvenient Truth* en la década de 1990. Vistas hoy, después del tóxico mandato de Trump (2017-2021), tanto la película como su secuela hablan de lo que está sucediendo y sucederá si no hacemos nada, pero también de lo que se podría haber mejorado si el activismo de Al Gore se hubiera concretado en poder político a nivel presidencial.

How to Survive a Plague y United in Anger: *el poder de la ira del activista masculino*

La ira, escribe el activista de género Michael Kaufman, es «una emoción que seguimos recompensando en los hombres» (116) y, básicamente, la única que el patriarcado les permite expresar. Kaufman advierte que «el problema no es la ira» en sí, sino su expresión violenta cuando muchas otras emociones se «canalizan» a través de ella. La ira surge de la impresión de que «los hombres de verdad no pierden el control» y es la respuesta a situaciones en las que se sienten «asustados o se sienten vulnerables» (116). Gran parte de la violencia patriarcal surge de la ira excesiva que emerge cuando el sentido del derecho al libre albedrío de un hombre es frustrado por los demás; un caso típico es el del hombre que abusa de su esposa o hijos porque se siente infravalorado en el trabajo pero no puede atacar a sus superiores. No obstante, las palabras de Kaufman sugieren que la ira puede convertirse en una buena herramienta si se justifica como una emoción que responde adecuadamente a una situación particular de injusticia.

La reacción de los hombres homosexuales enojados por la forma en que las autoridades estadounidenses respondieron al inicio de la crisis del SIDA es un ejemplo de ira justificada. No quiero decir con esto que solo los hombres sintieran esa ira, y que las mujeres no jugaran un papel importante en la construcción de las asociaciones que presentaron un frente unido contra el abandono de los pacientes durante años. Todo lo contrario. Sin embargo, tengo la intención de considerar aquí las diferentes raíces de esta ira justificada al estudiar el documental de David

France, *How to Survive a Plague* (2012) y en paralelo *United in Anger: A History of ACT-UP* (2012) de Jim Hubbard, que cubre los mismos eventos. En la película de Hubbard, el activista gay Vito Russo atribuye el «papel activo de las mujeres en la lucha», en especial el de las lesbianas, a su conciencia de que «el sistema de salud en este país nunca ha funcionado por igual para todos». Otro activista, Ron Goldberg, señala que los hombres se unieron porque, viniendo de una posición más privilegiada, reaccionaron con ira al descubrir que su derecho a ser atendidos al enfermar estaba siendo vulnerado; su enojo, agrega Goldberg, «demostró ser muy útil» para las protestas.

De hecho, se podría argumentar que la película de France documenta no solo el proceso por el cual los activistas se «unieron con ira» para exigir que se tomaran medidas contra el SIDA, sino el proceso por el cual, en palabras del activista Jim Eigo, en el peor momento de la epidemia, entre 1991 y 1993, «la ira de ACT-UP se proyectó hacia dentro después de haber sido proyectada al exterior durante tanto tiempo» y causó la división de la organización. Si, como argumenta Chapman, un documental «puede provocar variadas reacciones opuestas: pasividad o resistencia, ira o resignación» dependiendo del «equipaje» que acarrea el público (155), puede decirse que la película de France funciona simultáneamente en dos frentes y para dos públicos. Por una parte, «Asume el proyecto global de servir como objeto totémico para la constitución y reconstitución de la comunidad» (Chapman 142) de cara al público LGBTQI+ y, por la otra, les plantea preocupaciones éticas a quienes no son miembros de este colectivo, con el objetivo en el primer caso de recordar las raíces de la ira y en el segundo de crear una ira retrospectiva a escala masiva contra la homofobia que causó la muerte innecesaria de tantos pacientes masculinos y femeninos con VIH/SIDA.

How to Survive a Plague y *United in Anger* se presentan como documentales históricos que cuentan a un público más joven cómo la comunidad gay y lesbiana se organizó para superar el aterrador impacto del SIDA. Ambos utilizan muchas imágenes de archivo, filmadas por los propios activistas, y nuevas entrevistas, que tienen el efecto (sobre todo en la película de France) de revelar poco a poco quién sobrevivió. Cuando la crisis del SIDA se hizo pública —alrededor de 1984, con los primeros casos remontándose a 1981— las medidas tomadas por las homofóbicas autoridades y los consejos diseminados por los propios activistas⁵ fueron recibidos como un ataque contra la nueva libertad sexual obtenida en el período 1969-1980, después de Stonewall.⁶ Como subraya Connell, mientras que los movimientos

heterosexuales de liberación masculina de la década de 1970, inspirados por el feminismo de la Segunda Ola, se fueron disolviendo, el concepto mismo de liberación «mutó en nuevas formas de política comunitaria gay que plantaron cara a la epidemia del VIH/SIDA, fundaron una serie de nuevas instituciones, lograron cambios importantes en la práctica social (a través de la estrategia de sexo seguro apoyada por la comunidad) y se hicieron oír en una serie de debates políticos» (241).

En términos de la historia del documental, el SIDA estalló cuando la primera ola de cineastas gays y lesbianas inspirados por los movimientos de liberación estaban consolidando sus carreras. Según Waugh, este período posterior a Stonewall culminó con el Oscar otorgado en 1985 al documental de Rob Epstein *The Times of Harvey Milk* (1984), película que supuso «un gran avance en el género de la historia homosexual debido a la riqueza de su documentación audiovisual de la vida pública gay visibilizada a finales de los 70 y principios de los 80, y en especial de su intervención en la política electoral convencional» (113). Geiger identifica una segunda ola en el documental gay, iniciada por *Tongues Untied* (1989, estrenada en 1991) de Marlon T. Riggs, que forma parte de lo que Ruby Rich llamó «nuevo cine queer» (1992). El nuevo documental queer, explica Geiger, rechazó las «prácticas discursivas autoritarias impuestas desde ‘arriba’» manteniendo los «vínculos públicos» del documental «con la autenticidad, la facticidad histórica y la verificabilidad» (179).

Como es de suponer, el SIDA se convirtió en un tema fundamental en el documental gay estadounidense a mediados de los años 80, con películas centradas en hombres homosexuales particulares como *Living with AIDS* (1986) de Tina DiFelicianantonio, *Hero of My Own Life* (1986) de Tom Brook, *Chuck Solomon: Coming of Age* (1986) de Mark Huestis y Wendy Dallas y, la más conocida, *Silverlake Life: The View from Here* (1992) de Tom Joslin (completada por Peter Friedman). En estas películas independientes sobre el SIDA, el retrato de «la comunidad de amantes, amigos, familiares y voluntarios que brindó un apoyo crucial a la persona que convivía con el VIH/SIDA» funcionó de manera muy efectiva y se opuso con éxito «al estereotipo mediático dominante de la víctima homosexual del SIDA aislada y solitaria» (Hallas 51); sin embargo, los documentales «no lograron trascender la noción del SIDA como un trauma principalmente individual» (52). Películas posteriores, explica Hallas, trataron de resolver esta situación con otras estrategias, «articulando la experiencia del SIDA

en relación con las otras coordenadas históricas de la identidad del sujeto documental» (52), como hacen France y Hubbard.

El inicio del SIDA coincidió con la disponibilidad general de cámaras de vídeo de coste asequible y los activistas de ACT-UP, fundada en 1987, comprendieron en seguida la importancia de documentar sus reuniones y sus protestas. Lo hicieron a través del trabajo del colectivo Testing the Limits, cuyos miembros incluían a Gregg Bordowitz, Jean Carlomusto, Sandra Engear, Robyn Hutt, Hilery Joy Kipnis y David Meieran, entre otros. Otros proyectos como el colectivo de vídeo Diva TV, fundado en 1989 por algunos de estos activistas, tuvieron una función similar. Juntos generaron un rico archivo que *How to Survive a Plague* y *United in Anger* utilizan para presentar al público los documentales que estos colectivos no pudieron hacer en ese momento, debido a limitaciones presupuestarias y de experiencia profesional.

El propio France fue periodista durante las décadas de 1980 y 1990. La carrera de Hubbard como cineasta, iniciada en 1975, comprendía solo cortometrajes, algunos de ellos experimentales. Comparando sus documentales, una cuestión fascinante es cómo valiéndose de los mismos materiales de archivo y utilizando entrevistas con un grupo similar de activistas anti-SIDA, las perspectivas de France y Hubbard son tan diferentes. En *Documenting Gay Men* Christopher Pullen evita cualquier «debate sobre la masculinidad», prefiriendo centrarse «en las disparidades entre los diversos tipos de homosexuales y heterosexuales, en lugar de las diferencias entre mujeres y hombres» (7-8), perdiendo así de vista las diversas masculinidades presentes en la comunidad gay y su expresión en el cine. Así, mientras que el énfasis de Hubbard recae en la alianza y la colaboración, con una presencia constante de mujeres activistas en el gran elenco de entrevistados, a France le interesan, como escribe en el libro que amplía su película, «los generales reconocidos como tales, los arquitectos y administradores de la estrategia de salud pública del movimiento» (13) que «abrazando sus reputaciones como gente arrogante, insolente, y preponderante (...) en broma se llamaban a sí mismos ‘los HIVIPs’» (14), o VIPs del VIH: David Barr, Peter Staley, Gregg Bordowitz, Derek Link, Mark Harrington, pero también Larry Kramer y Bob Rafsky. «El hecho de que cualquier persona con VIH tuviera la oportunidad de llevar una vida ordinaria», escribe France, «fue gracias al trabajo que hicieron» (13). Esta visión restringida, injusta con los muchos otros activistas de ACT-UP, articula la película de France.

Mientras que *United in Anger* se centra en la organización de las protestas de ACT-UP, *How to Survive a Plague* describe los tratos de los hombres HIVIP con las autoridades sanitarias estadounidenses y con las corporaciones farmacéuticas, primero en nombre de ACT-UP y desde enero de 1992 como miembros de TAG. Ambas películas terminan en 1996, cuando las terapias que combinan varios medicamentos por fin permitieron a los portadores del VIH (aún carente de cura o vacuna) vivir largas vidas y evitar desarrollar el SIDA. El principal argumento de France, que la guerra fue ganada por estos «generales», es en muchos sentidos correcto. De hecho, Hubbard no logra establecer una conexión clara entre las protestas callejeras y la comercialización de los nuevos medicamentos, sugiriendo de un modo simplón que las farmacéuticas cedieron a la presión pero sin mencionar la compleja tarea desarrollada por TAG.

Por otro lado, como he señalado, France se centra en exceso en la corta lista de hombres admirados por este logro. Su inclusión de las activistas Garance Franke-Ruta, Iris Long y algunas otras parece no tener otro fin que cubrir el expediente feminista. La ausencia de los miembros negros, latinos y asiáticos de ACT-UP, vistos en la película de Hubbard, enfatiza por contraste la poca oportunidad que tenían estos hombres marginados de acercarse a los hombres blancos al mando del sistema de salud, desde Anthony Fauci hasta los ejecutivos farmacéuticos, pasando por científicos de alto nivel como Robert Gallo. Shahani critica el blanqueo del SIDA en el cine francés y en películas de ficción como *Dallas Buyers Club* (2013) de Jean-Marc Vallée o la adaptación de 2014 de la obra de Larry Kramer *The Normal Heart* (1985) de Ryan Murphy. El documental de France, protesta Shahani, «mitifica una escena primigenia del activismo contra el SIDA en la que la historia de sus orígenes comienza y termina con la masculinidad gay blanca» (9), a pesar de que la epidemia afecta en mayor medida a las naciones del sur de la Tierra. Shahani afirma que no está «motivado por la exigencia correctiva de una ‘representación precisa’», sino porque al hacer que «nuestras lecciones sobre cómo sobrevivir a una epidemia culminen en pedagogías blanqueadas del heroísmo gay, corremos el riesgo de perder lo que fue, y lo que sigue siendo, más vitalmente transformador en el pensamiento y la acción política queer» (27), a saber, la colaboración entre muchos tipos diferentes de personas.

La película de Hubbard utiliza un argumento similar, aunque su enfoque recae solo en los Estados Unidos. Concedo que la presentación que France ofrece de la masculinidad gay es limitada, pero Shahani y Hubbard pasan por alto que los

hombres *blancos* estadounidenses en posiciones de poder hicieron que la crisis del SIDA fuera muy cruel para *todos* los hombres homosexuales. Al ver la película de France y leer su relato tan detallado del movimiento de resistencia que condujo a los avances de 1996, es evidente que los hombres blancos en los que se centra desarrollaron una comprensión muy sólida de los mecanismos del poder político, científico y comercial —en manos de hombres blancos homofóbicos y patriarcales que obstaculizaban la búsqueda de un tratamiento efectivo— precisamente porque todos eran hombres blancos privilegiados. La historia del activismo masculino gay (blanco) que France cuenta es también una historia de villanía masculina heterosexual (blanca), tanto pasiva como activa, y así debe entenderse.

Los enemigos políticos de la comunidad gay estaban claramente motivados por la homofobia. Dado que *How to Survive a Plague* comienza en 1987, no cubre los años de la presidencia de Ronald Reagan (1980-1988) durante los cuales su administración homofóbica no solo permaneció inactiva sino que negó tozudamente que estuviera ocurriendo una crisis —tal como Randy Shilts había documentado en su volumen *And the Band Played on: Politics, People, and the AIDS Epidemic* [*En el filo de la duda*] (1987), y como el propio France relata en su libro. El Presidente Republicano George H.W. Bush (1989-1993) es el principal blanco del ataque de France, aunque el Presidente Demócrata Bill Clinton (1993-2001), mostrado en una amarga confrontación con Bob Rafsky durante la campaña electoral presidencial, hizo poco para resolver los principales problemas del SIDA. La lucha de ACT-UP y TAG nunca fue una lucha contra instituciones y corporaciones sin rostro, sino contra los hombres (blancos) que las dirigían, con el Presidente de los Estados Unidos en la cima de la pirámide patriarcal. El alcalde de Nueva York, Ed Koch (1978-1989), es retratado por France como un hombre secretamente gay que desoye las quejas de las víctimas del SIDA para proteger su privacidad. El Senador Republicano Jesse Helms (1978-2003) es mostrado bloqueando las leyes de salud en el Congreso, utilizando un lenguaje homofóbico que nunca debería haber sido tolerado en esa sede del poder. El Cardenal John O'Connor es culpado de propagar el SIDA con sus ataques contra el uso de condones. Entre los científicos,⁷ el Dr. Antoni Fauci (entonces director del Instituto Nacional de Salud), es descrito como un funcionario estricto incapaz de reducir la burocracia que limitaba los ensayos de medicamentos o de acelerar la investigación, inclinándose ante las necesidades del egoísta entramado científico en lugar de cuidar de los pacientes.

Otros hombres estaban motivados por la ambición profesional de maneras monstruosas. Los investigadores de Merck Emilio Emini y Joseph Vacca representan el lado más amable del negocio farmacéutico pero sorprende que el documental de France guarde silencio sobre Robert Gallo, el investigador biomédico enredado en una larga disputa con el virólogo francés Luc Montagnier sobre quién fue el verdadero descubridor del virus del VIH. En su libro France presenta a Gallo, quien se apropió de una muestra que le envió Montagnier, como un hombre impulsado por un ego gigantesco, que «se había atribuido de modo fraudulento el descubrimiento por hambre de fama personal y riquezas» (203). El Presidente Reagan y el Primer Ministro francés Jacques Chirac tuvieron que intervenir en la disputa entre él y Montagnier, «como padres extenuados» y determinaron que «los lucrativos derechos de patente se compartirían por igual y que ambos hombres serían considerados ‘codescubridores’ del VIH, les gustara o no» (263-264). La fea confrontación solo concluyó cuando el comité del Premio Nobel distinguió a Montagnier con el premio de Fisiología o Medicina en 2008 (junto con Françoise Barré-Sinoussi y Harald zur Hausen). France escribe que «Montagnier, un caballero, dijo de Gallo que era igualmente merecedor» (263-264) de la distinción. Gallo, sin embargo, destaca como todo lo contrario a un verdadero caballero en medio de la devastadora crisis del SIDA.

Peter Staley, uno de los afortunados supervivientes de esta espantosa combinación de enfermedad y homofobia, cierra *How to Survive a Plague* declarando que «la forma en que nos cuidamos unos a otros, la bondad que revelamos, la humanidad que mostramos al mundo, es simplemente alucinante, simplemente increíble». Así se salvaron infinidad de vidas. La película de France celebra la contribución de los hombres homosexuales al surgimiento de esta nueva cultura del cuidado mutuo que define a toda la comunidad LGTBQI+ hoy, pero es también un recordatorio de que se construyó sobre la base del terrible daño añadido a la crisis del VIH/SIDA por la acción y la inacción de los hombres heterosexuales patriarcales blancos en el poder. Las epidemias se superan, ese es el mensaje principal, no solo gracias a la ciencia, sino principalmente gracias al poderoso activismo anti-patriarcal que surge de la ira justificada, sin olvidar que esa ira es masculina tanto como femenina.

Notas

1. Gore ganó el voto popular por 543.895 sufragios, pero el Tribunal Supremo detuvo el polémico recuento de votos en Florida, donde Jeb Bush era Gobernador, otorgando a su hermano George una ventaja de 537 votos. Bush obtuvo así los votos que necesitaba en el Colegio Electoral para ganar las elecciones presidenciales por 271 votos ante 266 de su rival. Gore admitió la derrota de inmediato, lo que a la larga ha reforzado su reputación, sobre todo en comparación con el comportamiento execrable de Donald Trump, quien acusó a Joe Biden de fraude después de perder las elecciones de 2020. Por otra parte, Gore puede ser visto como el político que permitió que un Presidente fraudulento gobernara con consecuencias desastrosas como el 11S y la Guerra de Iraq (2003-2011).
2. La vistosa conferencia no fue diseñada solo por el propio Gore, sino por la compañía Duarte, quienes afirman en su web que «Al Gore llegó a Duarte con montañas de investigación y un mensaje convincente y vital para el mundo. Se fue con una presentación magistral apta para la gran pantalla» (<https://www.duarte.com/portfolio/al-gore/>).
3. Gore acompañó los dos documentales con volúmenes que él mismo firmó (2006, 2017) y con otras publicaciones (véase la lista completa en su web).
4. En su web oficial (<https://algore.com/>) Gore se presenta como «el cofundador y presidente de Generation Investment Management, y el fundador y presidente de The Climate Reality Project, una organización sin fines de lucro dedicada a resolver la crisis climática». También es socio principal de Kleiner Perkins Caufield & Byers y miembro de la junta directiva de Apple Inc.
5. Por ejemplo, el concepto de sexo seguro proviene de un folleto de los activistas Michael Callen y Richard Berkowitz, *How to Have Sex in an Epidemic: One Approach* (1983).
6. Los disturbios de Stonewall (28 de junio a 3 de julio de 1969) fueron una serie de manifestaciones espontáneas de gays y lesbianas en respuesta a la redada de la Policía en el Stonewall Inn, un club de Greenwich Village, Nueva York. Las primeras marchas del Orgullo Gay se celebraron en diversas ciudades estadounidenses un año después para conmemorar la rebelión.
7. Algunas mujeres también son señaladas como individuos que obstaculizaron la búsqueda de tratamiento, entre ellas Ellen Cooper (reguladora de la FDA para los medicamentos contra el SIDA) y Susan Ellsberg (Jefa de Bioestadística de la división del SIDA del NHI). Sin embargo, ellas jugaron un papel muy menor en la estructura de poder estadounidense abrumadoramente patriarcal retratada por France.

Obras citadas

- Aaltonen, Jouko. Claims of Hope and Disasters: Rhetoric Expression in Three Climate Change Documentaries. *Studies in Documentary Film* 8.1 (2014): 61-75.
- Aufderheide, Pat. *An Inconvenient Truth*. *Cineaste* 32.1 (2006): 50-52.
- Bergin, Jeff. Alone on the Ark: Al Gore Reconstructed in *An Inconvenient Truth*. *Rhetorics, Literacies, and Narratives of Sustainability*, Peter N. Goggin, ed. Routledge, 2011 (2009). 150-163.
- Bradshaw, Peter. *An Inconvenient Truth* Review. *The Guardian* 15 septiembre 2006, <https://www.theguardian.com/environment/2006/sep/15/climatechange.documentary>
- Chapman, Jane. *Issues in Contemporary Documentary*. Polity, 2009.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 2006 (1995).
- Duvall, John A. *The Environmental Documentary: Cinema Activism in the Twenty-First Century*. Bloomsbury, 2017.
- France, David. *How to Survive a Plague: The Inside Story of How Citizens and Science Tamed Aids*. Alfred Knopf, 2016. Epub.
- Geiger, Jeffrey. Intimate Media: New Queer Documentary and the Sensory Turn. *Studies in Documentary Film* 14.3 (2020): 177-201.

- Gore, Al. *An Inconvenient Sequel: Truth to Power*. Simon & Schuster, 2017.
- _____. *An Inconvenient Truth: The Crisis of Global Warming*. Viking, 2006. [Una verdad incómoda: la crisis planetaria del calentamiento global y cómo afrontarla, trad. Rafael González del Solar, Gedisa, 2006].
- Gustafsson, Tommy. And the Oscar Goes to... Ecoheroines, Ecoheros and the Development of Ecothemes from *The China Syndrome* (1979) to *GasLand* (2010). *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation*, Pietari Kääpä & Tommy Gustafsson, eds. Intellect Books, 2013. 137-162.
- Hallas, Roger. *Reframing Bodies: AIDS, Bearing Witness, and the Queer Moving Image*. Duke UP, 2009.
- Hammond, Philip & Hugh Ortega Breton. Bridging the Political Deficit: Loss, Morality, and Agency in Films Addressing Climate Change. *Communication, Culture & Critique* 7.3 (septiembre 2014): 303-319.
- Hansen, Jim. The Threat to the Planet. *The New York Review* 13 julio 2006, <https://www.nybooks.com/articles/2006/07/13/the-threat-to-the-planet/>
- Hughes, Helen. *Green Documentary: Environmental Documentary in the Twenty-First Century*. Intellect, 2014.
- Johnson, Laura. (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in *An Inconvenient Truth*. *Rhetoric Review* 28.1 (2009): 29-46.
- Kaufman, Michael. *The Time Has Come: Why Men Must Join the Gender Equality Revolution*. Counterpoint, 2019. Epub.
- LaSalle, Mick. The Earth Is Heating up Like a Meteor from Hell and We're All Going to Die: Now, That's Inconvenient. *SF Gate* 2 junio 2006, <https://www.sfgate.com/movies/article/The-earth-is-heating-up-like-a-meteor-from-hell-2533752.php>
- McCreadie, Marsha. *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*. Allworth Press, 2008. Epub.
- Minster, Mark. The Rhetoric of Ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*. *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, Paula Willoquet-Maricondi, ed. University of Virginia Press, 2010. 25-42.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2017.
- Pullen, Christopher. *Documenting Gay Men: Identity and Performance in Reality Television and Documentary Film*. McFarland, 2007.
- Rich, B. Ruby. New Queer Cinema. *Sight and Sound* 2.5 (1992): 30-34. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich>
- Shahani, Nishant. How to Survive the Whitewashing of AIDS: Global Pasts, Transnational Futures. *QED* 3.1 (primavera 2016): 1-33.
- Shilts, Randy. *And the Band Played on: Politics, People, and the AIDS Epidemic*. St Martin's Press, 1987. [En el filo de la duda, trad. Juan Troilo, Ediciones B, 1994].
- Spoel, Philippa, et al. Public Communication of Climate Change Science: Engaging Citizens through Apocalyptic Narrative Explanation. *Technical Communication Quarterly* 18.1 (enero 2009): 49-81.
- Vaughan, Dai. *For Documentary: Twelve Essays*. University of California Press, 1999.
- Waugh, Thomas. Walking on Tippy Toes: Lesbian and Gay Liberation Documentary of the Post-Stonewall Period 1969-84. *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Chris Holmlund & Cynthia Fuchs, eds. University of Minnesota Press, 1997. 107-126.

Capítulo 3

El político

Los dos protagonistas de este capítulo, Robert McNamara y Cory Booker, no podrían ser más diferentes, a pesar de ser ambos políticos Demócratas con una distinguida carrera. McNamara (1916-2009), nacido en San Francisco en una familia de raíces irlandesas, era un valioso profesor adjunto en la Escuela de Negocios de Harvard cuando se convirtió en Capitán de las Fuerzas del Ejército de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, sirviendo en la Oficina de Control Estadístico. Después de la guerra, Henry Ford II lo nombró presidente de la Ford Motor Company, cargo ejecutivo que abandonó en 1960 para convertirse en Secretario de Defensa de John F. Kennedy. McNamara permaneció en este puesto bajo Lyndon B. Johnson hasta 1968, cuando comenzó su mandato como jefe del Banco Mundial (1968-1981), tras el que se retiró. Los años de McNamara como Secretario de Defensa son el objeto principal del polémico documental de Errol Morris *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* [Rumores de guerra] (2003), la primera de las dos películas documentales aquí analizadas. La otra es *Street Fight* (2005) de Marshall Curry, cinta que documenta las elecciones a la alcaldía de Newark de 2002 que enfrentaron al titular Sharpe James contra el aspirante Cory Booker, ambos Demócratas afro-americanos pero de diferentes generaciones. Nacido en Washington D.F. en 1969 de padres de clase media con raíces muy humildes, Booker, prestigioso becario Rhodes y graduado de la Facultad de Derecho de Yale, se mudó de los suburbios acomodados de Harrington Park a la oprimida Newark. En 1998 ganó una concejalía en el Consejo Municipal, representando a uno de los distritos más conflictivos de la ciudad. En 2002, como documenta la película de Curry, se postuló para alcalde pero perdió, ganando al fin las elecciones de 2006 (fue reelegido en 2010). En 2013, Booker fue escogido Senador de los Estados Unidos, un puesto que renovó en las elecciones de 2014 y 2020. Booker fue además candidato en las elecciones presidenciales primarias Demócratas de 2020 que ganó Joe Biden.¹

Los retratos filmicos de McNamara y Booker corresponden cronológicamente al período en que surgió lo que Benson y Snee han llamado «el nuevo documental político». Los autores usan esta etiqueta para referirse a «la película documental partidista» (1) que recogió aspectos varios de las elecciones presidenciales de 2004 que el Republicano George W. Bush ganó contra el candidato Demócrata John Kerry. *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore fue el más exitoso de estos documentales políticos de nuevo cuño. Se podría decir que el documental de Curry *Street Fight*, rodado en 2002, es un precursor de esa tendencia como participante de la retórica que Benson y Snee analizan, al estar «estrechamente vinculado a atacar o defender el carácter de un candidato» y mostrar escaso interés en «cuestiones de política», excepto cuando se asocian con «la narrativa de una persona, partido o administración» (10). Por otro lado, *Street Fight*, nominada al Oscar, también se relaciona con documentales electorales clásicos, como *Primary* (1960) de Robert Drew, sobre las elecciones de Wisconsin entre John F. Kennedy y Hubert Humphrey, y *The War Room* (1993) de Chris Hegedus y D.A. Pennebaker, sobre la campaña presidencial de Bill Clinton de 1992. *The Fog of War*, ganadora del Oscar, es un tipo de documental político muy diferente, que se centra en los errores cometidos décadas antes durante la Guerra de Vietnam y en uno de los hombres responsable de ellos. Su estreno en 2003 coincidió con la invasión de Iraq lanzada por el Presidente Bush bajo el falso pretexto de que el dictador de este país, Saddam Hussein, había apoyado los ataques del 11S y había almacenado armas de destrucción masiva. Los paralelismos entre Vietnam e Iraq, aunque no subrayados por Morris, deben haber sido evidentes para el público original de su documental.

Aunque *The Fog of War* y *Street Fight* son, cada uno en su estilo, documentales brillantes, decepcionan como retratos masculinos. En ambos casos, las representaciones son limitadas: Errol Morris permite a McNamara dar su versión de los terribles eventos de los que es responsable sin cuestionar a fondo su papel, mientras que Marshall Curry no logra explicar quién es el carismático Booker, más allá de un joven político ambicioso que desafía a un oponente mucho mayor. Ninguna de las dos películas examina la vida familiar de estos hombres, una omisión que los caracteriza como políticos obsesionados que carecen de un núcleo personal, en absoluto lo que era McNamara, un hombre de familia devoto, o lo que es Booker, un hijo y hermano afectuoso. Al mismo tiempo, la fascinación de Curry y Morris por sus protagonistas les impide cuestionar sus defectos. Curry nunca se acerca lo suficiente como para averiguar si el encanto y el sentido de compromiso

de Booker son auténticos, mientras que Morris comete un error de bulto al respetar a McNamara, a pesar de la evidencia de que sus decisiones costaron muchas vidas en Vietnam y en los Estados Unidos.

The Fog of War:

la masculinidad belicista y la política de exoneración

Los abundantes análisis de *The Fog of War* se fijan, en cuanto a su forma, en el uso que Morris hace de su famoso ‘interrotrón’² para filmar a sus entrevistados y en si las fotografías y películas de archivo ilustran o cuestionan las declaraciones de McNamara (tema al que volveré más adelante). En cuanto al contenido de la película, todavía hay un debate en curso sobre si la posición de Morris roza la falta de ética en su retrato de McNamara. Tanto la forma como el contenido están interconectados en la película y en la progresiva aceptación por parte de Morris de la masculinidad belicista y burocrática de McNamara, postura que lleva al cineasta a establecer una política de exoneración que ha ofendido a muchos. Es difícil imaginar a la anterior Secretaria de Estado Hillary Clinton siendo entrevistada por un cineasta Republicano con la misma indulgencia que Morris, antiguo activista anti-Vietnam, aplica al hombre que solía odiar.

McNamara publicó nueve libros, co-escritos con periodistas, sobre sus puntos de vista y experiencias políticas, de los cuales el muy debatido *In Retrospect: The Tragedy and Lessons of Vietnam* (1995) es el más conocido. Interesado en este libro, que no veía como «una apología ni un descargo de su responsabilidad» (en McCreadie 95), Morris pensó en entrevistar a McNamara para su serie de televisión *Errol Morris’ First Person*, pero concluyó que este formato sería insuficiente. El director acabó hablando con su entrevistado veinte horas, durante las cuales, dice Morris, «terminó gustándome Robert McNamara. Antes, tenía la idea trillada sobre él de que era responsable de todo el mal de la Guerra de Vietnam. Pero a medida que la contienda avanzaba él parece haber pensado que podía hacer *un bien mayor* quedándose en su puesto» (en McCreadie 95, cursivas añadidas). Morris se ha defendido de las acusaciones de que *The Fog of War* es, básicamente, una versión audiovisual ilustrada de *In Retrospect* —ha afirmado, por ejemplo, que McNamara ofrece en la película nuevas revelaciones sobre su participación crucial en el bombardeo incendiario de Tokio en 1945 (en Ryan)— pero a los lectores del libro el McNamara de la película y sus confesiones les

parecerán poco originales. Como lectora que tuvo que hacer grandes esfuerzos para no simpatizar con el increíblemente lúcido autor, entiendo (pero lamento) la deferencia de Morris. La voz de McNamara es atractiva porque, según explica Morris, se trata de

«un hombre que repasa su vida tratando de averiguar si es un buen hombre o un mal hombre. Y encuentro su intento de volver sobre los pasos de la historia una y otra vez, su obsesión con los argumentos ‘contra-fácticos’, que menciona en la película, sus preguntas sobre lo que podría haber sido, muy, muy conmovedores y muy poderosos e infinitamente interesantes». (en Ryan)

Es por esta razón, agrega Morris, que prefiere la palabra «complejo» antes que la palabra «ambiguo» en la caracterización de su entrevistado y de la ética de su película.

McNamara escribió en el prefacio de *In Retrospect* que quería «poner Vietnam en contexto» y explicar que las administraciones Kennedy y Johnson «actuaron de acuerdo con lo que pensábamos que eran los principios y tradiciones de esta nación» (20). Hablando en nombre de todos los hombres involucrados en las decisiones tomadas, McNamara reconoce que «estábamos equivocados, terriblemente equivocados. Debemos a las generaciones futuras explicar por qué» (20). La principal explicación que ofrece, «a riesgo de una simplificación excesiva» (20) es que los Presidentes Kennedy y Johnson «no adoptaron un enfoque ordenado y racional de las cuestiones básicas subyacentes a Vietnam» debido a «la asombrosa variedad y complejidad de otros problemas a los que nos enfrentamos» (20). Sorprende saber que nunca hubo una unidad específica en el Gobierno de los Estados Unidos dedicada a la Guerra de Vietnam. McNamara comenta que, además, ignoraban en gran medida los principales problemas históricos y culturales asociados con el sudeste asiático. Por todas estas carencias ordenó la compilación del informe de 7.000 páginas que Daniel Ellsberg filtró a la prensa en 1971 (véase el Capítulo 4) y que se conoció como los Papeles del Pentágono.

Por su parte, como Morris explicó en su acerba disputa con el crítico de *The Nation* Eric Alterman, no tenía la intención de «exonerar a McNamara por su participación en la planificación de la Guerra de Vietnam», sino de ayudar a

corregir la impresión errónea de que el Presidente Johnson fue «arrastrado a una guerra que no tenía intención de luchar» (2). Resha observa que «La unión de la historia y la subjetividad es una preocupación central para Morris» (175), por lo que no debemos interpretar *The Fog of War* como «una película a favor de una causa» cuya tesis es que «los Estados Unidos se equivocaron al entrar en la Guerra de Vietnam» (177) sino como el análisis que Morris hace de «las formas en que McNamara lidia con eventos que, en muchos sentidos, sobrepasaban su capacidad de controlarlos y comprenderlos plenamente» (177). Morris revierte el contraste entre un «LBJ vacilante y un McNamara belicoso» (Morris 2) pero Alterman, entre muchos otros, se resiste a la estrategia, llamando al antiguo Secretario de Defensa «mentiroso patológico así como fanfarrón cómicamente patético» (10). Añadiendo leña al fuego otro periodista de *The Nation*, Alexander Cockburn, escribió que *The Fog of War* recordaba a las películas en las que el arquitecto de Adolf Hitler y «jefe de producción para la guerra», Albert Speer, admitió «una culpa general», pero afirmó que ignoraba las «infamias» reales (9). En otro artículo, «McNamara: The Sequel», en el que Cockburn resume los años de McNamara en el Banco Mundial en términos muy negativos, declara que «si Morris hubiera hecho una obra honesta, McNamara no se atrevería a aparecer en ningún lugar público. Es como si Eichmann se hubiera compinchado para participar en peleas de almohadas en el circuito de conferencias con un biógrafo complaciente» (8).

Bill Nichols también protestó enérgicamente por esta aquiescencia en la carta dirigida a Morris que publicó, sorprendido por la supuesta falta de posicionamiento progresista en *Standing Operating Procedure* [*S.O.P.: Standing Operating Procedure*] (2008), el documental de Morris sobre los excesos cometidos por soldados estadounidenses contra prisioneros iraquíes en Abu Ghraib (véase el Capítulo 9). Nichols reprende a Morris por pasar de documentar el comportamiento «idiosincrásico» y la «marginalidad» (186) en sus primeras películas, entre ellas *The Thin Blue Line* (1988), a registrar en *Mr. Death*³ y *The Fog of War* un «comportamiento ideológico» inaceptable (186). «El testimonio claramente interesado de Robert McNamara (...)), Nichols protesta, «me incomodó hasta el punto de que me pregunté si alguna vez más encontrarías y ocuparías un centro moral en estas películas. No lo lograste» (186). Nichols acusa a Morris en resumen de haberse «parapetado detrás de tu interrotrón y cedido el terreno moral a tus objetos de interés» (186).

Bruzzi afirma, en una línea similar, que «Morris se confabula con el deseo de McNamara de autoabsolverse» (238), postura que obliga a los espectadores a dirimir si, al disfrutar de la película, están siendo cómplices del antiguo Secretario de Defensa. Para elucidar si *The Fog of War* es un ejercicio ético políticamente válido o un acto de complicidad monstruosa con un criminal de guerra, la mayoría de los comentaristas se han centrado en las conexiones entre las palabras de McNamara,⁴ y las imágenes y sonidos que Morris utiliza para ilustrarlas. Cabe señalar que muchos de estos elementos, en especial las grabaciones de conversaciones telefónicas entre Johnson y McNamara, nunca se habían utilizado antes y fueron el producto de una cuidadosa investigación y verificación (debe tenerse en cuenta que Morris había sido detective privado). Para Jaffe,

Cuando McNamara habla de su matrimonio o del nacimiento de sus hijos; de celebraciones de la victoria al final de la Primera Guerra Mundial o de fracasos económicos y protestas obreras en la década de 1930; de su papel en el bombardeo de Tokio al final de la Segunda Guerra Mundial, la expansión de la Guerra de Vietnam dos décadas después, o la fabricación de vehículos más seguros en la Ford Motor Company entre esas guerras, las fotografías fijas y las imágenes de archivo de las películas se ajustan a sus palabras en cada momento. De hecho, la sincronización entre palabra e imagen llega a ser alarmantemente específica. (32)

La suya, sin embargo, es una opinión minoritaria. Austin ve «grietas y fisuras en la actuación de McNamara, que revelan sus evasivas, abriendo una distancia crítica y creando espacio para un comentario indirecto sobre su conducta, entonces y ahora» (31). Ricciardelli opina de manera similar que los documentales de Morris, incluyendo *The Fog of War*, «nos dan la oportunidad de evaluar las inconsistencias que surgen de la referencia cruzada de evidencia contradictoria, ya que estimulan el pensamiento crítico a través de la ‘disonancia cognitiva’» (48). Por su parte, Corner, señala que «La organización estética, en su encuadre, valores de duración y repeticiones, lleva las imágenes de simplemente tener una conexión literal con el discurso a volverse más amplias y simbólicamente resonantes de sentido en torno al lugar central de la vigilancia en la política y el escrutinio elaborado y meticuloso del ‘enemigo’ que a menudo es el preludio del conflicto» (118). Del mismo modo,

Fallon señala que la lección principal de la película, de las once en las que se subdivide, es la séptima, «Creer y ver son a menudo erróneos», porque «ilustra la doble función de los elementos de archivo usados a lo largo de la película, que representan los recuerdos de McNamara en la pantalla mientras que al mismo tiempo él saca conclusiones más amplias sobre la falibilidad de nuestros propios enfoques cuantitativos y fotográficos del pasado, y, de hecho, de la realidad misma» (22).

Mi propio punto de vista coincide con el de Jaffe. Para mí, el comentario autoral de Morris, expresado a través de las ilustraciones audiovisuales que acompañan las palabras de McNamara, respalda la autoridad política del sujeto retratado. Además, como señalan Donovan, Kimball y Smith, el espectador sufre «una especie de presión física» (6) que surge del uso del interrotrón, pero también del «tono urgente y los gestos directos» de McNamara y de los «primeros planos agobiantes» de Morris (6). Los ojos de McNamara, «empañados por una melancolía acuosa llena de confusión sobre su responsabilidad» (6) no dan respiro. Donovan cree que así es como McNamara despierta simpatía, pero opino que también usa con destreza sus emociones, que parecen poco sinceras, para mantener el control y reforzar su autoridad masculina patriarcal.

Blight y Lang, autores del libro que acompaña el documental, señalan que hay dos McNamaras en la película: «Uno es un funcionario confiado, de cuarenta y tantos años, que aparece en imágenes de archivo, lleno de entusiasmo y confianza sobre la guerra en el sudeste asiático. El otro es un jubilado reflexivo, incluso arrepentido de ochenta y tantos años, que admite errores y que ha llegado a creer que todo el empeño estadounidense en Vietnam estaba equivocado» (216). Creo que McNamara explota a su favor este contraste, asumiendo que un anciano cercano a la muerte (tenía ochenta y siete años cuando se estrenó la película y murió seis años después) provocaría mayor compasión y simpatía. Muchos, incluido Morris, le han preguntado a McNamara por qué tardó casi treinta años en hablar de su dudoso papel en la Guerra de Vietnam, y sus respuestas siempre han sido poco satisfactorias. En la película declara que «No voy a decir más de lo que he dicho. Este es el tipo de preguntas que me meten en problemas. Tú no sabes lo que yo sé sobre lo inflamatorias que pueden parecer mis palabras. Mucha gente malinterpreta la guerra, me malinterpreta. Mucha gente piensa que soy un hijo de puta».

Dado que McNamara se niega a responder la pregunta de Morris sobre si se siente responsable o culpable de la guerra, persiste la sospecha de que sabe muy bien que es un canalla y un criminal de guerra, y que su juego desde 1995, cuando publicó *In Restrospect* a la edad de setenta y nueve años, consistió en desempeñar en público el papel de venerable y arrepentido buen patriarca para proteger su masculinidad belicista y engañar a otros hombres, incluido Morris, y así contribuyeran a su autoexoneración. «Aunque McNamara», observa Hoberman, «fue clara y profundamente corrompido por el poder, sigue siendo el único alto funcionario estadounidense que ha admitido un error bajo la coacción de su propia conciencia» (20). Esta mala conciencia es sin duda un mérito pero, en el fondo del viejo patriarca que nunca fue juzgado, el joven político que tan trágicamente contribuyó a la propagación de la muerte en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra de Vietnam permanece libre de toda responsabilidad, al menos en *The Fog of War*.

Street Fight: retrato parcial del hombre positivo

La edad también es un factor primordial en *Street Fight*, pero desde un ángulo diferente, ya que esta no es una película sobre el mismo hombre en dos períodos de su vida, sino sobre dos hombres que luchan por la misma victoria política, uno joven y el otro ya mayor. Sharpe James tenía sesenta y seis años en las elecciones a la alcaldía de Newark de 2002, Cory Booker solo treinta y dos. La carrera política de James había comenzado en 1970, cuando se convirtió por primera vez en concejal a los treinta y cuatro años; fue alcalde de Newark durante cinco mandatos consecutivos, entre 1986 y 2006, cuando se retiró de las elecciones que ganaría Booker. James también fue Senador del Estado de Nueva Jersey entre 1999 y 2007. Curry pretendía documentar las campañas de Booker y James a la alcaldía de 2002, pero como muestra con insistencia su película, los esbirros del alcalde, tanto su personal de seguridad como la Policía local, interfirieron a menudo en su filmación, con el argumento de que era partidario de Booker. Debido a este acoso, en *Street Fight* el retrato negativo de James como el viejo zorro que usa trucos sucios para permanecer en el poder ocupa tanto (o más) espacio que el retrato positivo del joven contendiente. De hecho, dado que Booker solo se dirige a la cámara de Curry en muy pocas escenas y es mostrado casi siempre en público, su personalidad permanece inexplorada. Es comparativamente más fácil entender qué motiva al popular y populista James a aferrarse a su poltrona política.

La carrera de Cory Booker todavía se está desarrollando y es difícil determinar qué significará *Street Fight* en su contexto final. Si, suponiendo, un día se convierte en el Presidente de los Estados Unidos, la película de Curry podría ser releída como el equivalente de *Primary* para Booker. Parece, sin embargo, que Booker es retratado de manera mucho más completa en la serie de televisión *Brick City* (2009-2011), o ‘ciudad de ladrillo’ como se conoce popularmente a Newark, docuserie que cubre parte de su segundo mandato como alcalde. Al reseñar la edición en DVD, Bailey describe a Booker como «un líder legítimamente apasionado y atractivo», pero «también como alguien que se las sabe todas», concluyendo, no obstante, que «parece auténtico» y elogiándolo como «una figura en verdad compasiva». El documental de Curry refleja la inteligencia, el compromiso y el entusiasmo de Booker, así como su evidente atractivo físico, pero, al concluir con su derrota electoral no acaba de reafirmar su gran potencial político.

Dado que, además, Booker nunca está relajado sino bajo presión constante, es complicado apreciar sus principales cualidades personales. Esta opacidad relativa no es del todo culpa de Curry. Booker es un hombre jovial de disposición alegre, un adicto total al trabajo y un hombre muy capaz de compartir sus emociones en público, pero se muestra muy celoso de su privacidad. Sus memorias, *United: Thoughts on Finding Common Ground and Advancing the Common Good* (2016), están llenas de gratitud hacia las personas que han moldeado su personalidad y carrera, pero contienen muy poca sustancia sobre sus motivaciones y su visión de sí mismo como hombre. Booker es muy consciente de su educación suburbana privilegiada como hijo de una pareja afro-americana que aprovechó al máximo las oportunidades proporcionadas por el activismo en torno a los Derechos Civiles de la década de 1960. Por ello rinde constantes homenajes a su padre, quien murió pocos días antes de su elección al Senado, y a su madre en pasajes como este:

Criaron a dos niños negros en Harrington Park, una comunidad suburbana segura y enriquecedora. Mi hermano y yo florecimos allí. Nos convertimos en creyentes, viendo de primera mano que si trabajas duro, sigues las reglas y das más de lo esperado, serás recompensado. Y mi padre y mi madre fueron ejemplos prodigiosos de esta idea. Su arduo trabajo, disciplina inquebrantable, respeto por los demás y amabilidad inusual nos empoderaron a mi hermano y a mí, nos instruyeron, nos informaron, nos inspiraron a sobresalir. En este contexto, mi hermano y yo no podemos sino ser excepcionales. (64)

Sin embargo, cuando Booker examina sus motivaciones para dedicar su vida a la política, oculta más de lo que explica:

En 1997 me gradué de la Escuela de Derecho con una beca que me permitió ayudar a los inquilinos [de vivienda pública] de Newark a tiempo completo, estar allí para ellos, mantenerlos alojados, ayudar a mejorar las condiciones, luchar contra los caseros de los barrios marginales y sentar las bases para una organización sin fines de lucro que según yo creía haría a la larga un trabajo significativo para empoderar a los niños, familias y barrios. Y lo dejé todo para ejercer la que siempre había considerado una profesión sospechosa: ser político. (60)

Como escribe Tuttle,

Para los hastiados habitantes de Newark, había algo sospechoso en el joven cruzado de los suburbios. Su currículum y antecedentes, sus modales demasiado sinceros, el hecho de que nunca bebía alcohol ni comía carne, la forma en que soltaba exclamaciones cursis como ‘córcholis’ en lugar de vulgaridades, la historia de su vocación política, todo parecía demasiado perfecto, como si hubiera estado siguiendo un manual escrito por Bill Clinton y otras superestrellas políticas ambiciosas y calculadoras. (...) En Newark, la gente creía que Booker de alguna manera usaría la ciudad como trampolín en su búsqueda de un cargo más alto. O tal vez, como algunos insinuaron, este misterioso forastero era un fraude total con intenciones más oscuras. (242-243)

La propia visión mixta que Booker tiene de sí mismo como totalmente sincero pero también engreído y desatinado proviene de pasajes menores en las memorias en los que cita las dudas que la banda juvenil que controlaba su calle de Newark tenía sobre él —«¿Por qué es tan chulo? ¿De dónde es? ¿Quién es él? ¿Quién cojones es él, realmente?» (39)— y sus dificultades para seguir el juego político cuando se convirtió en concejal. Booker se presenta como un hombre anonadado y asombrado por las muchas lecciones recibidas de sus vecinos de clase trabajadora,

lecciones que frenaron su arrogancia inicial y su cabezonería, pero no aclara las dudas sobre por qué los desposeídos de Newark se convirtieron en el centro de su carrera, o qué factores le han impedido formar una familia propia teniendo en cuenta lo mucho que aprecia a su propia familia.⁵

Bruzzi argumenta que «el [papel del] político es performativo» (184), lo que significa que «tratar de distinguir entre la persona ‘real’ y la representación pública es inútil» (184). Esta situación se complica sin duda aún más en los «documentales consensuados (en los que los políticos han consentido en ser filmados)» (Bruzzi 182) que recogen actos públicos en campaña. El análisis de la personalidad política es, por tanto, el de una máscara hábilmente utilizada en la autorrepresentación y no el del hombre privado. En el caso de Booker, el acento recae como es de esperar en cuestiones raciales, muy presentes también en la película de Curry. La campaña de James acusó a Booker de ser un intruso, un «oportunista» al servicio de los Republicanos conservadores blancos (y judíos), que jamás podría representar a la mayoría negra de Newark porque él mismo no era negro. La piel mucho más oscura de James se convirtió así en un activo político, mientras que la piel clara de Booker y sus ojos azul verdosos se convirtieron en una desventaja.⁶

Andra Gillespie, quien ha escrito varios ensayos sobre Booker y otros políticos negros, advierte que la confrontación intra-racial siempre es negativa. Los políticos negros más jóvenes que, como Barack Obama (nacido nueve años antes que Booker en 1960) y el propio Booker «Se beneficiaron de los frutos de la lucha [por los Derechos Civiles] y pudieron crecer en vecindarios integrados y asistir a escuelas predominantemente blancas desde el jardín de infancia hasta la escuela de posgrado» («Third Wave» 143) a menudo causan «enconadas discusiones intra-raciales» (*New Black Politician* 2) con hombres mayores que asumieron sus cargos en medio de grandes dificultades. De hecho, James fue uno de los alcaldes negros que ganaron las elecciones en las décadas de 1970 y 1980 solo para verse «paralizados en sus intentos bien intencionados de usar el poder electoral para aminorar la pobreza en las comunidades negras» (2) debido a la falta de «apoyo federal (...) y los efectos de la recesión y la desindustrialización» (2). Gillespie sostiene que «las mismas fuerzas que desalentaron a los líderes negros para que no abordaran problemas controvertidos en las comunidades negras también crearon oportunidades para que los candidatos políticos desracializados ganaran valor político» (*New Black Politician* 3) en un proceso que ella llama ‘desplazamiento de élite’. Como muestra Curry en su película, el aspirante joven e inexperto critica a

su experimentado oponente con el argumento de que ha tenido tiempo suficiente para mejorar Newark y es ahora su turno de asumir el liderazgo político. El problema es que, a pesar de que esta tesis puede atraer a otras comunidades étnicas, divide el voto negro en dos, siguiendo líneas de edad; también porque mientras James es visto, dice un partidario, como «nuestro tipo», Booker sigue siendo un recién llegado. Explica Gillespie (pero no Curry), que Booker perdió las elecciones de 2002 porque «los negros de Newark permanecieron escépticos» (5) ante su campaña. Si ganó las de 2006 con el mismo «estilo desracializado» (*Losing and Winning* 82) capaz de atraer a todos los votantes de Newark fue porque para entonces «Se había convertido en un participante lo bastante conocido en la política de Newark como para recabar apoyo negro más que suficiente para poder ganar las elecciones sin titubeos» (82).

Todos estos matices se pierden en la cruda presentación que Curry ofrece del elegante e inteligente Booker y del astuto y tortuoso James, sobre todo porque en 2002 aún no había pruebas de la corrupción del alcalde más allá de los feos trucos de campaña que documenta la película. En la reseña más completa, Martel se queja de que

El Sr. Booker puede haber iluminado Newark con más luz, y el Sr. James puede merecer represalias en lugar de bendiciones, pero el documental no es el documento definitivo que podría haber sido. El Sr. Curry está atrapado en una pelea callejera que solo ha comenzado a comprender. Y su cámara no es el arma que él imagina.

El punto de vista de Martel es representativo de lo que parece ser una reacción común a *Street Fight*, a saber, una paradójica e intensa aversión a Booker. «Incluso después de esta carta de amor de 90 minutos, es difícil creer que una sola persona pueda destilar toda esta bondad», protesta Martel, argumentando además que la «perfección» de Booker «se convirtió en su defecto, ya que muy pocas personas podrían identificarse con él en esta ciudad de tantas dificultades». En contraste, las «fechorías» de James promovieron la identificación de sus partidarios con él como un hombre del pueblo, cuestión que se le escapa a Curry.

El director, nativo también de Nueva Jersey pero blanco, a menudo carece de la profundidad intelectual necesaria para representar la confrontación entre estos dos hombres negros. Su decisión de insertarse en la película como víctima de acoso por

parte del círculo de James le quita un tiempo precioso a la presentación de los principales temas de la campaña. Su película, no obstante, intuye que James no es trigo limpio. Wharton incluye en su libro *A Post-Racial Change Is Gonna Come: Newark, Cory Booker, and the Transformation of Urban America* (2013) una extensa sección (68-73) sobre la corrupción de James, destapada en 2007. Con algo de timidez, Wharton señala que «por desgracia, las decisiones políticas de James lo involucraron en varios casos judiciales graves» (68) por malversación de fondos municipales para gastos personales y en relación con la compra fraudulenta de tierras por parte de su amante. James fue sentenciado a veintisiete meses de prisión, de los cuales cumplió dieciocho (hasta 2013). Aun así, escribe Wharton, «muchos ciudadanos de Newark apoyaron a James tras su liberación porque consideraban que el exalcalde era aún uno de los suyos» (53), se supone que como miembro de la comunidad negra y no de la cleptocracia de Newark.⁷

Lo que *Street Fight* muestra, en última instancia, con la derrota de Booker y la victoria de James es que los votantes (y los críticos de cine) se han vuelto demasiado cínicos. Muchos se quejan de que la política atrae a hombres (y mujeres) corruptos pero en todas las democracias los votantes están eligiendo para cargos bajos y altos a hombres (y mujeres) patriarcales hambrientos de poder que amenazan la democracia misma. La raíz del cinismo es difícil de establecer pero tiene mucho que ver con las revelaciones de hombres como Robert McNamara de que hombres inteligentes y de principios en posiciones de poder tomaron decisiones erróneas en conflictos claves por ignorancia y arrogancia. En ocasiones se tomaron las decisiones correctas (o hubo suerte), como sucedió en la crisis de los misiles cubanos de 1962 que casi llevó a la Tercera Guerra Mundial. No obstante, parece haber una percepción generalizada de que si los hombres que se suponen fiables son en última instancia responsables de atrocidades colosales, quizás tiene más sentido votar a hombres que no son dignos de confianza. Tal vez el Presidente Donald Trump encarna este nuevo principio democrático autodestructivo mejor que nadie.

En este contexto, un hombre de principios tradicional como Cory Booker, que es al mismo tiempo un hombre de justicia ultramoderno, parece ser una anomalía que genera dudas y, como he señalado, incluso una aversión intensa. Se trata de un hombre que parece ocultar algo —yo misma he subrayado su opacidad personal— tal vez incluso ante sí mismo, ya que su vocación de servicio público no puede explicarse del todo. Booker es visto en la película de Murphy, hagamos hincapié,

perdiendo la elección a alcalde, fracaso que parece indicar que tiene un potencial limitado. El hecho de que superara los obstáculos descritos en *Street Fight* —el antagonismo de James, su propia desconexión de la parte menos progresista de la comunidad negra de Newark— dice mucho a su favor. Al mismo tiempo, a pesar de que parece capacitado para ser el Presidente de los Estados Unidos, de hecho mucho más calificado que Trump, se enfrenta a muchos desafíos importantes. Para empezar, suponiendo que el Presidente Joe Biden no se postule a la reelección en 2024, Booker tendría que competir con la actual Vicepresidenta Kamala Harris en las primarias Demócratas. Los ciudadanos estadounidenses podrían decidir que prefieren a una mujer negra antes que a otro hombre negro como Presidente. El atractivo electoral de Booker está condicionado además por la sombra del Presidente Barack Obama (2009-2017): por una parte, a los estadounidenses les podría parecer que es demasiado pronto para otro Presidente negro (problema que también afecta a Harris); por la otra, la decepción con la incapacidad de Obama para avanzar en sus políticas generales de bienestar y su limitada colaboración con la comunidad negra, podrían hacer que sea muy difícil para Booker obtener el apoyo entusiasta que un segundo Presidente negro Demócrata necesitaría. Más allá de estas especulaciones, la película de Curry revela lo que quizás sea el problema más urgente: hay muy pocos hombres como Cory Booker en la política estadounidense (o de otros países) que encarnen la honestidad y la integridad de manera tan atractiva —y, pese a las dudas expresadas, auténtica.

Notas

1. Al cerrar su campaña, Booker señaló que «entré en la carrera por la presidencia porque creía hasta la médula que la respuesta al dolor común que los estadounidenses están sintiendo en este momento, la respuesta al odio y la división de Donald Trump, es reavivar nuestro espíritu con un propósito común para así asumir nuestros mayores desafíos y construir un país más justo y equitativo para todos». Booker prometió «llevar adelante esta lucha», promesa que sugiere que podría intentarlo de nuevo en 2024.
2. El interrotrón es, explica Morris, «un sistema de espejos e imágenes de vídeo (...) por el que la gente puede mirarme a los ojos y directamente a la cámara al mismo tiempo. El nombre Interrotrón fue sugerido por mi esposa, un compuesto de ‘entrevista’ e ‘interrogatorio’ con un poco de ‘terror’ también» (en Hoberman y Cronin 22).
3. *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999), narra la participación de Leuchter en el perfeccionamiento de los métodos de ejecución de las cárceles estadounidenses para, supuestamente, aumentar su seguridad. Leuchter, un negacionista del Holocausto, aparece en la película de Morris cuestionando la existencia de la tecnología de exterminio utilizada en Auschwitz, postura que le costó su trabajo como consultor de prisiones federal.

4. El guion completo está disponible en el sitio web oficial de Errol Morris: http://www.errolmorris.com/film/fow_transcript.html.
5. James desató en las elecciones de 2002 una campaña de desprestigio homofóbica al afirmar que Booker era gay, aunque no lo es. Booker permanece soltero. Cabe señalar que su relación con la actriz latina Rosario Dawson (2019-2022) aumentó su popularidad y perfil mediático.
6. Como narra en sus memorias, la participación de Booker en la serie dirigida por Henry Louis Gates Jr. *Finding Your Roots* (episodio 1.2 con John Lewis) aclaró su composición racial: «su equipo comprobó mi ADN y descubrió que mi ascendencia era 47% africana, 45% europea y 7% nativa americana» (14).
7. James dio su propia versión, presentándose como una víctima en sus memorias *Political Prisoner* (2013).

Obras citadas

- Alterman, Eric. The Century of the 'Son of a Bitch'. *Nation* 15 diciembre 2003: 10.
- Austin, Thomas. The Mists of Time: Control, Chaos and Irreversibility in *The Fog of War*. *Studies in Documentary Film* 6.1 (2012): 29-42.
- Bailey, Jackson. Brick City. *DVD Talk* 9 enero 2020, <https://www.dvdtalk.com/reviews/39949/brick-city/>
- Benson, Thomas W. & Brian J. Snee. New Political Documentary: Rhetoric, Propaganda, and the Civic Prospect. *The Rhetoric of the New Political Documentary*, Thomas W. Benson & Brian J. Snee, eds. Southern Illinois UP, 2008. 1-23.
- Blight, James G. & Janet M. Lang. *The Fog of War: Lessons from the Life of Robert S. McNamara*. Rowman & Littlefield, 2005.
- Booker, Cory. I've Made the Hard Decision to Suspend my Campaign for President. *Medium* 13 enero 2020, <https://medium.com/@corybooker/ive-made-the-hard-decision-to-suspend-my-campaign-for-president-e6d41b260d40>
- _____. *United: Thoughts on Finding Common Ground and Advancing the Common Good*. Ballantine, 2016. Epub.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, 2006 (2000).
- Cockburn, Alexander. McNamara: The Sequel. *Nation* 23 febrero 2004: 8.
- _____. The Fog of Cop-Out. *Nation* 9 febrero 2004: 9.
- Corner, John. Documenting the Political: Some Issues. *Studies in Documentary Film* 3.2 (2009): 113-129.
- Donovan, Timothy; A. Samuel Kimball & Jillian Smith. *Fog of War: What Yet Remains*. *Postmodern Culture* 16.1 (septiembre 2005): 1-39.
- Fallon, Kris. Archives Analog and Digital: Errol Morris and Documentary Film in the Digital Age. *Screen* 54.1 (primavera 2013): 20-43.
- Gillespie, Andra. The Third Wave: Assessing the Post-Civils Rights Cohort of Black Elected Leadership. *Beyond the Boundaries: A New Structure of Ambition in African American Politics*, Georgia A. Persons, ed. Routledge, 2017. 139-162.
- _____. *The New Black Politician: Cory Booker, Newark, and Post-Racial America*. New York UP, 2016.
- _____. Losing and Winning: Cory Booker's Ascent to Newark's Mayoralty. *Whose Black Politics?: Cases in Post-Racial Black Leadership*, Andra Gillespie, ed. Routledge, 2009. 67-84.
- Hoberman, J. & Paul Cronin. Warmonger Blues. *Sight & Sound* 14.4 (abril 2004): 20-23, 49.
- Jaffe, Ida. Errol Morris's Form of Control. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, William Rothman, ed. State University of New York Press, 2009. 19-42.
- James, Sharpe. *Political Prisoner: You Can Be Indicted, Arrested, Convicted and Sent to Prison Without Committing a Crime: A Memoir*. Nutany, 2013.
- Martel, Ned. Young and Savvy, Taking on the Newark Political Machine. *The New York Times* 7 mayo 2005, <https://www.nytimes.com/2005/07/05/arts/television/young-and-savvy-taking-on-the-newark-political-machine.html>

- McCreadie, Marsha. *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*. Allworth Press, 2008.
- McNamara, Robert S. & Brian VanDeMark. *In Retrospect: The Tragedy and Lessons of Vietnam*. Times Books, 1995. Epub.
- Morris, Errol. *Fog of War* vs. Stop the Presses. *Nation* 26 enero 2004: 2, 20.
- Nichols, Bill. Letter to Errol Morris: Feelings of Revulsion and the Limits of Academic Discourse. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016. 181-190.
- Resha, David. *The Cinema of Errol Morris*. Wesleyan UP, 2015.
- Ricciardelli, Lucia. Documentary Filmmaking in the Postmodern Age: Errol Morris & The Fog of Truth. *Studies in Documentary Film* 4.1 (2010): 35-50.
- Ryan, Tom. Making History: Errol Morris, Robert McNamara and *The Fog of War* Interview. *Senses of Cinema* 31 (abril-junio 2004), https://www.sensesofcinema.com/2004/politics-and-the-documentary/errol_morris_interview/
- Tuttle, Brad R. *How Newark Became Newark: The Rise, Fall, and Rebirth of an American City*. Rivergate Books, 2009.
- Wharton, Jonathan L. *A Post-Racial Change Is Gonna Come: Newark, Cory Booker, and the Transformation of Urban America*. Palgrave Macmillan, 2013.

Capítulo 4

El denunciante

El denunciante (término que he escogido como equivalente más cercano a *whistleblower*) es un desertor patriarcal, un hombre que traiciona las estructuras de poder en un acto que algunos leen como heroico y los que apoyan el patriarcado como alta traición. Connell explica que el «dividendo patriarcal» (79) asegura la lealtad de la mayoría de varones a los pocos hombres en posiciones hegemónicas reales de dominio. Ella define este concepto como «la ventaja que los hombres en general obtienen de la subordinación general de las mujeres» (79) pero dado que entiendo el patriarcado como un sistema jerárquico social de organización basado en el poder y no solo como el dominio de los hombres sobre las mujeres, extendiendo esta noción a los beneficios obtenidos al ocupar una posición cercana a los niveles más altos de la pirámide patriarcal. Connell dividió la masculinidad en hegemónica, subordinada y cómplice y se puede argumentar que el denunciante es un hombre cuyo despertar a su propia complicidad patriarcal se vuelve tan insoportable que necesita abandonarla en un acto radical de renuncia al dividendo patriarcal.

Los *whistleblowers* estadounidenses Daniel Ellsberg y Edward Snowden actuaron por convicciones personales alineadas con un honorable sentido de la masculinidad en general vinculado al héroe. En las narrativas tradicionales el héroe representa a las instituciones patriarcales de poder en la lucha contra un villano que ha excedido la cantidad de poder que el patriarcado asigna a los hombres hegemónicos y que necesita, por consiguiente, ser eliminado (véase Martín). En cambio, el denunciante afirma que las estructuras de poder a las que sirve son villanas. Con esta afirmación Ellsberg y Snowden provocaron la ira de todo el aparato estatal diseñado para ocultar los abusos cometidos contra ciudadanos estadounidenses y otros en naciones extranjeras. El corolario de sus casos narra, en todo caso, una historia preocupante sobre la involución de la democracia estadounidense. Ellsberg, quien expuso las falsedades detrás de la Guerra de Vietnam en 1971, evitó la prisión y contribuyó significativamente a la caída del Presidente Richard Nixon. Snowden, quien reveló la extensión de la vigilancia total a la que están sometidos los ciudadanos estadounidenses a través de la NSA

(National Security Agency), terminó exiliado en la Rusia anti-democrática de Putin, con el Presidente Obama sin hacer nada para resolver su situación más allá de prometer una revisión de los protocolos de vigilancia.

Los documentales que retratan a Ellsberg y Snowden defienden sus acciones e incluso participan en ellas. *The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers* (2009) de Judith Ehrlich y Rick Goldsmith es un retrato apreciativo clásico de un hombre involucrado en un evento histórico clave del pasado reciente. *Citizenfour* (2014) de Laura Poitras es parte de la denuncia de las graves irregularidades que hizo notorio a Snowden. Ella no solo documenta cómo Snowden recibió la ayuda de los periodistas británicos Glenn Greenwald y Ewan MacAskill para dar a conocer sus hallazgos sino que participa en ese proceso con su propia película. Más allá de esta complicidad entre sujeto y cineastas me interesa cómo los documentales comparan y contrastan a Ellsberg y Snowden como hombres (estadounidenses). El apuesto Ellsberg es retratado como un hombre que supera con éxito una prueba de hombría al cumplir las exigencias morales establecidas por su novia (y más tarde segunda esposa) Patricia. La indignación de la joven activista por su participación en la Guerra de Vietnam como miembro del Departamento de Defensa es, en última instancia, el estímulo que lo inspira a convertirse en un denunciante y, según lo ve ella, en un hombre honorable. Snowden, por el contrario, se presenta desde un ángulo que enfatiza su vulnerabilidad en lugar de su heroísmo, correspondiente a una nueva concepción de la masculinidad no patriarcal. Atractivo pero algo retraído, Snowden está solo en su búsqueda si bien eligió a una mujer, Poitras, para pasar su propia prueba de hombría y presentarse como un hombre de honor siguiendo el ejemplo de Ellsberg.

The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers: *el denunciante como héroe varonil*

Ehrlich y Goldsmith tomaron prestada para su título la frase que el Secretario de Estado de Nixon, Henry Kissinger, usó para definir a Ellsberg. La presencia de la palabra ‘man’ no sorprende ya que ninguna mujer podría haber ocupado el puesto profesional que Ellsberg ocupó como miembro del personal de Robert McNamara. De hecho, la génesis de la película está estrechamente relacionada con la carismática personalidad y masculinidad de Ellsberg. Ehrlich explica en la web oficial del documental que conoció a Ellsberg como consultor en una película anterior y quedó «hechizada». Habiendo decidido hacer la película en 2000, reclutó

a Goldsmith para el proyecto. Mientras tanto, Ellsberg publicó *Secrets: A Memoir of Vietnam and the Pentagon Papers* (2002), libro que se transformó en fuente esencial del guion. Ehrlich también quedó impresionada por la pareja que Ellsberg forma con su esposa Patricia; su «evidente afecto y respeto mutuo», explica, se convirtieron en «una base inmejorable para una película que no iba a ser una polémica adusta sobre eventos políticos, sino que tendría los ingredientes de una historia de amor y un *thriller* político».

La tensión entre estos dos géneros articula la colaboración de los directores. Goldsmith afirma que él «tenía la intención de que fuera un *thriller* político» (en Lybarger 38), dirigido a un público joven que podría no estar familiarizado con el caso, con una historia principal centrada en «cómo se llega a ese punto», es decir, a arriesgarse a una cadena perpetua por un principio ético. Minimizando la presencia de Patricia en la película, Goldsmith señala que el contraste con su esposo proporciona «una visión encantadora de cómo los dos, y cómo los hombres y las mujeres, ven el mismo problema de manera diferente» (38). Goldsmith comenta que mientras que Ehrlich quería que la película «estuviera más motivada por los personajes y fuera más biográfica, no solo una historia genérica sobre los sucesos», él quería que «fuera más periodística y objetiva, si bien alcanzamos un compromiso» gracias a lo que Ehrlich define como «una decisión complicada» (en Smith). En su introducción a su volumen pionero *Feminism and Documentary*, Waldman y Walker argumentan que, en contraste con las estrategias seguidas por los directores masculinos en el cine directo estadounidense y en el *cinéma vérité*, «las cineastas feministas han reflexionado a fondo y durante mucho tiempo sobre los principios de las personas que filman a la gente» (13). Eso se manifiesta tanto en *The Most Dangerous Man in America* como en *Citizenfour*, aunque a diferencia de Ehrlich, Poitras no necesitó negociar su visión.

La estructura narrativa que utilizan Ehrlich y Goldsmith depende del suspense generado por no saber (a menos que los espectadores estén familiarizados con el caso) qué precio pagó Ellsberg por su transgresión. Esta consistió en sacar a escondidas de la sede de la corporación RAND, en agosto de 1969, 7.000 fotocopias que reproducían los 47 volúmenes completos del informe encargado por el Secretario de Defensa Robert McNamara en 1965 para comprender las raíces de la intervención estadounidense en Vietnam. La película de Ehrlich y Goldsmith se relaciona por tanto con *The Fog of War* (2003) de Errol Morris, en la que, como he explicado en el Capítulo 3, McNamara logra evitar confesar su culpabilidad en

relación a Vietnam. Ellsberg luchó por convencer al reacio *New York Times* de que publicara los documentos, que por fin se publicaron como los Papeles del Pentágono en junio de 1971. El Presidente Nixon consiguió detener la publicación, pero dado que la orden judicial no cubría otros periódicos nacionales o locales, la mayoría continuó publicando los Papeles siguiendo el ejemplo rebelde de *The Washington Post*. Ellsberg pasó a la clandestinidad pero más tarde reveló su participación en la filtración. Arrestado junto con su colaborador Tony Russo, ambos hombres salieron en libertad cuando el Juez Byrnes declaró nulo el juicio, argumentando que el Gobierno «había contaminado tanto su propio caso que era imposible celebrar un juicio federal». La reacción airada de Nixon¹ fue, como quedó registrado en las cintas que él mismo autorizó grabar, que el «puto ladrón se convierte así en un héroe nacional».²

The Most Dangerous Man demuestra, en palabras de Nichols, que «el sentido de la consideración ética se convierte en una parte vital de la profesionalidad del documentalista» (41). Esta película muestra cómo el documental «puede desbrozar a machetazos las complejidades de los problemas para mostrarnos lo que siente un individuo que los experimenta directamente» al examinar «la red de fuerzas dentro de la cual están atrapados» (Ellis 98). El enfoque ético del individuo apresado por estas fuerzas es «más efectivo», señala Smaill, cuando el documental «logra involucrar los sentimientos del espectador para ofrecer una experiencia afectiva y social» (62, cursiva original). Ehrlich está a cargo del lado afectivo y Goldsmith de la experiencia social; combinados, ambos elementos responden a dos preguntas: ¿por qué asumió Ellsberg una posición tan arriesgada? y ¿qué clase de hombre es?

La propia voz en *off* del protagonista domina la narrativa, pero no controla el discurso implícito de la película sobre la masculinidad, ni tampoco lo hacen los directores. Ellsberg es el héroe apuesto que se opone al villano principal Nixon, un hombre cuya arrogancia debilita la política exterior estadounidense. Goldsmith especula que el «Sentimiento de Nixon de que estaba por encima de la ley» parece ser «parte integrante de las personas, generalmente hombres, que están en posiciones de poder y de quienes se espera que, o a quienes se instruye para que tomen los asuntos en sus manos y actúen» (en Lybarger 39). Ellsberg también es caracterizado como un hombre que ‘actúa’ y este ángulo plantea la pregunta de por qué le tomó tanto tiempo actuar correctamente, o por qué nadie más quiso representar el papel de héroe.

The Most Dangerous Man no es una biografía y por ello solo contiene información limitada sobre la vida de Ellsberg antes de la crisis de los Papeles del Pentágono, episodio que se prolongó desde 1965 hasta 1971. Un tema que queda poco desarrollado es cómo la identidad masculina de Ellsberg estuvo condicionada por su época como Marine (1954-1957), tras graduarse en Harvard y ser becario del King's College de la Universidad de Cambridge. Su biógrafo Tom Wells reproduce una cita (no acreditada) de Ellsberg en la que declara que «me uní a los Marines (...) para ponerme a prueba» (108). Wells afirma que Ellsberg no pudo seguir una carrera militar porque «la clase de la Escuela de Candidatos a Oficiales en la que deseaba ingresar estaba llena y se le pasó a la reserva inactiva» (108). Entre 1965 y 1967 Ellsberg trabajó para el Departamento de Estado en la Embajada de los Estados Unidos en Saigón, antes de regresar a RAND, que ya lo había empleado antes (1959-1964). En Vietnam, el civil Ellsberg pasó un tiempo con los militares, desmantelando falsos rumores sobre patrullas nocturnas de las fuerzas vietnamitas. Las fotos que ilustran este segmento del documental, con Ellsberg afeitándose en uniforme pero con el torso desnudo, son inquietantes. Una escena posterior con Ellsberg, vestido con el uniforme completo pistola en mano y liderando una compañía de infantería, también es desconcertante ya que el corresponsal de guerra Peter Arnett comenta que era extraño que un civil gozara de esa posición. Su experiencia en la guerra le dio a Ellsberg suficiente información de primera mano para informar a McNamara de que la guerra no se podía ganar. Aun sí hay una nota discordante en la película, como si Ellsberg quisiera terminar la guerra porque él mismo había perdido la oportunidad de luchar como soldado.

Hay otras cuestiones problemáticas relacionadas con la personalidad de Ellsberg. Con la intención de enfatizar el romance con Patricia, Ehrlich y Goldsmith ignoran su primer matrimonio. La revelación de que era padre de dos hijos cuando decidió convertirse en denunciante es una sorpresa que se vuelve negativa al vincularse con la imprudencia de Ellsberg. Su primera esposa solo es mencionada en relación con su comprensible oposición a permitir que los niños (Robert, de trece años, y Mary, de diez) participaran en el lento proceso de fotocopiado y contrabando secreto de los Papeles del Pentágono. Ellsberg afirma que les dio a los niños «la oportunidad de estar presentes en algo histórico», a pesar de que su hijo adolescente acabó interrogado por el FBI. Al parecer, la exsuegra de Ellsberg fue quien denunció la operación, como explica el documental, más preocupada por la seguridad de sus nietos que por la de Estados Unidos. Las dos

mujeres para quienes las decisiones de Ellsberg como hombre y como padre eran acciones en esencia criminales quedan, no obstante, al margen de la película, anuladas por el papel de Patricia como garante moral de la denuncia de Ellsberg.

La historia de amor también tiene luces y sombras. Patricia Marx era una periodista sindicada a nivel nacional que presentaba un programa en la radio pública cuando conoció a Daniel Ellsberg en 1965 (ella tenía veintisiete años, él treinta y cuatro). Le habían advertido que se mantuviera alejada de un hombre que se le había descrito, le dice a la cámara, como «brillante pero peligroso» y «un donjuán»; sin embargo, quedó impresionada por sus ojos azules y porque «era tan apuesto». Que Ellsberg era, y sigue siendo aún como anciano, un hombre apuesto no es solo su apreciación subjetiva. El biógrafo Tom Wells, quien tituló su volumen *Wild Man: The Life and Times of Daniel Ellsberg* (2001), especula que las muchas infidelidades que contribuyeron al divorcio de Ellsberg de Carol Cummings pueden atribuirse a su constante inseguridad como hombre y a una necesidad narcisista de «admiración» (182). Patricia, quien pensaba que Ellsberg poseía «ternura y sensibilidad, además de ser tan viril» y era «completamente cautivador» (en Wells 264), le proporcionó a Ellsberg toda la admiración que requería, como muestra la película. Su mirada siempre fervorosa, sin embargo, termina siendo excesiva porque es unilateral. Ellsberg la ama y la respeta pero las fotos que ilustran su romance la muestran mirándolo con embeleso mientras él mira a otra parte, generalmente a los reporteros.

Patricia era una activista anti-Vietnam cuando conoció a Ellsberg mientras que él trabajaba para el Pentágono como asistente especial del Subsecretario de Defensa para Asuntos de Seguridad Internacional John McNaughton, un subordinado del Secretario de Defensa Robert McNamara. Siguiendo las memorias de Ellsberg *Secrets*, Ehrlich y Goldsmith destacan un importante punto de inflexión en su desarrollo ético: la ruptura con Patricia cuando ambos estaban en Saigón, causada por la lectura de ella de un informe del Comisionado de la Comisión Internacional de Control (ICC) sobre el bombardeo estadounidense de barrios civiles en el norte del país. Como recuerda Ellsberg en el documental y en el libro, ella le preguntó «en tonos intensos y acusadores: ‘¿Cómo *puedes* ser parte de esto?’» (141, cursiva original). Desesperado y enojado, y afirmando que en realidad había intentado detener el bombardeo, Ellsberg declara que «Sentí que se me hacía responsable de todos los aspectos de la guerra, incluidas las partes en las que nunca había creído y que quería detener» (142). En la película Patricia afirma

que Ellsberg entendió su posición, pero «estaba aún bajo efecto del espíritu de guerra» alentado por sus colegas masculinos en el Departamento de Defensa, a quienes «les encantaba el peligro, la aventura, casi como si estuvieran en una película de John Wayne». La pareja canceló su compromiso pero Patricia continuó su tarea como conciencia moral de Ellsberg tres años más tarde, después de que él pasara por la crisis moral que lo convirtió en un denunciante.

Ellsberg trabajó largo tiempo en el informe que el Secretario McNamara había encargado a RAND. El inmenso texto final, acabado en 1969, «cambió mi sentido de la legitimidad de la guerra», según alega. Ellsberg aprendió que «fue una guerra estadounidense desde el principio», cuando el Presidente Truman financió por primera vez a la Francia colonialista para mantener su control sobre Indochina con la esperanza de detener la propagación del Comunismo. Según Ellsberg, se daba un «patrón permanente de mentira presidencial»; cada Presidente estadounidense continuó la guerra para salvaguardar su prestigio y no «entregar el país al Comunismo bajo su mandato». «Había que parar tanto asesinato», concluye Ellsberg. Ehrlich y Goldsmith validan la conversión de Ellsberg a su nueva postura contra la guerra con la presencia de la activista india pacifista Janaki Tschannerl, una seguidora de Gandhi, y la mentora de Ellsberg en el momento de su crisis ética. No solo Patricia sino también esta otra mujer se presentan como apoyos imprescindibles durante la transición de Ellsberg de ser un hombre cómplice con la masculinidad hegemónica a ser una activista anti-patriarcal.

El activismo de Ellsberg, sin embargo, no puede entenderse sin lo que Connell llama «la política de género dentro de la masculinidad» (37), es decir las «relaciones de alianza, dominación y subordinación» (37) entre los diferentes tipos de masculinidad. Ellsberg dejó de ser un halcón político para convertirse en una paloma, pero nunca fue tan radical como otros activistas masculinos. La verdadera crisis que motivó a Ellsberg a tomar medidas fue su reunión con Randy Kehler, un hombre dispuesto a ir a la cárcel por principios similares. Vistos juntos en una entrevista rodada para el documental, un devoto Ellsberg le dice a Kehler, dominado por la emoción: «cuando te escuché decir esas palabras: ‘Voy a ir a prisión’, fue como si un hacha me hubiera partido la cabeza». El ejemplo de Kehler, continúa Ellsberg, hizo que se preguntara «qué puedo hacer para poner fin a esta guerra ahora que estoy listo para ir a prisión». La suposición de que pagaría su activismo con una condena fue la base de un nuevo sentido de su propia masculinidad y también de su matrimonio con Patricia en 1970, quien lo aceptó

sabiendo que podría terminar encarcelado de por vida. Cuando un periodista le pregunta en ese momento sobre este riesgo, un Ellsberg remasculinizado, seguro de sí mismo, responde: «¿No irías a la cárcel para poner fin a esta guerra?»

La nueva masculinidad anti-patriarcal de Ellsberg no es tan persuasiva ni asertiva como Ehrlich y Goldsmith pretenden si se considera la cronología de su conversión. La ruptura con Patricia ocurrió en 1967, poco antes de que Ellsberg comenzara a colaborar en el informe de RAND para McNamara. «Mi participación en ese estudio», declara Ellsberg, «cambiaría mi vida y cambiaría la historia de una manera que no podría haber imaginado». La Ofensiva del Tet de 1968 se presenta como otro punto crítico. Las protestas causadas por la petición del General Westmoreland de reclutar otros 260.000 soldados le hizo ver a Ellsberg que debía informar de inmediato al público estadounidense sobre las mentiras detrás de la Guerra de Vietnam. Sin embargo, dado que Ellsberg esperó hasta 1969, cuando se completó el informe, para denunciar sus hallazgos, se puede decir que su despertar ético fue lento.

Extrañamente, Ehrlich y Goldsmith interrumpen la crónica de este proceso para insertar un segmento sobre la infancia de Ellsberg, en apariencia destinado a justificar por motivos psicológicos su traición a las estructuras patriarcales de poder de los Estados Unidos. En 1946, cuando Ellsberg tenía catorce años, su madre y su hermana murieron en un accidente automovilístico cuando su padre, «alguien a quien amabas, respetabas, una autoridad», dice, se quedó dormido al volante. El joven Daniel aprendió que los hombres como su padre debían ser vigilados «no porque fueran malos, sino porque no estaban atentos, quizás, al riesgo». Una foto de la década de 1940 del padre patriarcal se asocia en la película al Presidente Harry Truman (1945-1953); su decisión de lanzar las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki ya había hecho que el adolescente Daniel entendiera que los hombres admirables pueden cometer errores trágicos en actos moralmente incorrectos. El accidente familiar confirmó esa impresión como lo harían McNamara y Nixon.

La película, no obstante, socava en última instancia la autonomía moral de Ellsberg al presentar a Tony Russo, un compañero analista de RAND, como alguien que jugó un papel decisivo en la denuncia de Ellsberg. Russo, un activista radical anti-gubernamental despedido de la corporación por sus informes sobre la tortura sancionada por el Estado, sugirió a Ellsberg que filtrara los documentos a la prensa, incluso proporcionando el equipo de fotocopiado. Una llorosa Patricia

animó a su marido recién casado a cumplir su misión, «horrorizada por la frialdad» del lenguaje del informe. El documental, con todo, descuida la historia de amistad por la cual Russo convirtió a Ellsberg en denunciante, presentándolo como héroe solitario. Ambos hombres, además, compartieron la misma suerte, siendo acusados bajo la Ley de Espionaje pero liberados después del juicio nulo.

La victoria de Ellsberg (y de Russo) fue agridulce —el Congreso se negó a otorgar más fondos para la guerra pero Nixon ganó la reelección de 1972— aunque al menos le permitió impulsar su larga carrera como activista político. Ehrlich y Goldsmith de nuevo subrayan su carisma, dejando de lado temas más espinosos. La aparición de Ellsberg en *The Dick Cavett Show* (sin Russo), lo consolidó como una celebridad más allá de si era un patriota o no y de si todos sus actos estaban justificados. Ellsberg, quien destruyó la carrera de su mejor amigo, el presidente de la corporación RAND Harry Rowen, se justifica citando las palabras de E.M. Forster —«si tuviera que elegir entre traicionar a mi país y traicionar a mi amigo, espero tener las agallas para traicionar a mi país»— sin darse cuenta de que traicionó tanto a su amigo como a su país. Nixon podría no estar en posición de criticar al denunciante pero, tal como señaló airado, Ellsberg se puso «por encima del Presidente de los Estados Unidos, el Congreso [y] todo nuestro sistema de gobierno» al determinar que los Papeles del Pentágono deberían hacerse públicos.

El agudo contraste entre la atractiva masculinidad de Ellsberg y la poco atractiva villanía patriarcal de Nixon pertenece, en todo caso, a un tiempo menos ambiguo. Las masculinidades menos extremas de Edward Snowden y el Presidente de los Estados Unidos Barack Obama no son tan diferentes y este parecido le permitió en última instancia al entramado político socavar la rebelión de Snowden y reconstruir la figura del denunciante. El antiguo héroe pasó a ser un hombre marginal, irrelevante y vergonzante, como argumento a continuación.

Citizenfour: el denunciante como hombre sensible

Ewen MacAskill, uno de los periodistas de *The Guardian* que ayudó a Edward Snowden, afirma que el joven «encontró la inspiración» para su denuncia en *The Most Dangerous Man in America*. Ellsberg, agrega MacAskill, «fue uno de los primeros en expresar su apoyo» a Snowden e incluso se convirtió en su amigo. Que Snowden decidiera dar fe de sus conversaciones con MacAskill y su colega Glenn Greenwald en un documental subraya la importancia de este género en la arena

pública y cómo «la estética documental moviliza a los sujetos haciendo evidente el coste personal de las estructuras explotadoras» (Worden 20). El propio Snowden eligió a Laura Poitras no solo por sus excelentes documentales políticos —entre ellos *My Country, My Country* (2006) sobre Iraq y *The Oath* (2010) sobre Guantánamo— sino también porque había realizado *The Program* (2012), un cortometraje para la serie *Op-Docs* de *The New York Times*, sobre William Binney, el denunciante que ya había expuesto los invasivos métodos de la NSA en 2001 (Maas). Binney, quien aparece en *Citizenfour*, había revelado junto con sus colegas analistas de la NSA Kirk Wiebe y Edward Loomis que la agencia había optado por programas de vigilancia defectuosos, desarrollados por corporaciones privadas, que desprotegieron a los Estados Unidos frente a ataques como el 11S. Según el documental de Friedrich Moser *A Good American* (2015), los esfuerzos de Binney para convencer a la NSA de que utilizara programas de vigilancia desarrollados por su propio equipo, que respetaban la privacidad de los ciudadanos, fracasaron; este fracaso lo convirtió a él y a sus otros dos colegas en denunciantes. De hecho, Snowden escogió el pseudónimo Citizenfour con el que firmó sus correos electrónicos a Laura Poitras presentándose como el cuarto miembro del grupo anti-NSA de Binney.

El título del documental de Moser merece un comentario. Si Binney es un «buen americano», por lógica su sucesor Snowden pertenece a la misma categoría. Sin embargo, hay un trasfondo inquietante en esta conexión. Binney, un genio cripto-matemático con destacadas habilidades en el reconocimiento de patrones recurrentes, empleado por la NSA desde 1967, desarrolló en su unidad SARC (Sigint Automation Research Centre) los primeros programas de vigilancia efectivos de la era digital. Entre ellos se halla ThinThread, que Binney describe en la película de Moser como «la herramienta de análisis más poderosa jamás desarrollada para espiar, básicamente, al mundo entero casi en tiempo real». Binney afirma que pronto se dio cuenta de que ThinThread no era «compatible con una democracia», por lo que (según su versión), él y su equipo suprimieron los algoritmos que daban a la NSA acceso a comunicaciones privadas de ciudadanos al margen de toda acción criminal. Cuando la NSA canceló el programa para usar en su lugar productos inferiores programados por corporaciones privadas, la agencia tomó prestada de ThinThread sus elementos para la vigilancia integral. Binney, Loomis y Wiebe se retiraron entonces (octubre de 2001), convirtiéndose en los denunciantes cuyo rastro siguió Snowden. Sus posiciones son, con todo, muy

diferentes ya que Binney fue el pionero cuyo trabajo condujo al sistema masivo de vigilancia (o espionaje) que Snowden denunció más tarde. Se trata de un punto crucial porque Snowden luchó contra el abuso por parte del Gobierno de los Estados Unidos de las herramientas de vigilancia creadas por ‘buenos hombres americanos’ como Binney, que nunca rinden cuentas porque están siguiendo órdenes y la marcha del progreso tecnológico dentro de agencias estatales singularmente opacas.

Bruzzi enfatiza que «En nuestros días el documental reconoce ampliamente y se compromete formalmente con su propia construcción, su propia agenda performativa» (252). *Citizenfour* es en ese sentido un caso singular, condicionado por la necesidad de Poitras de juzgar qué tipo de hombre es Snowden y si su conducta es fiable mientras ella cuenta una historia que sucede al tiempo que filma su película. Construido como un *thriller* político (como *The Most Dangerous Man in America*), *Citizenfour* se subdivide en tres actos que siguen el desarrollo de la relación entre Poitras y Snowden. La directora, presente en la película como narradora y vista cámara en mano, expresa en el primer acto su recelo sobre el extraño que la ha elegido para contar su historia, y que, a juzgar por su insistencia en cifrar sus mensajes, podría ser un demente paranoico. Snowden, a quien aún no ha visto, le escribe «Preguntaste por qué te elegí. No fui yo. Fueron ellos», por lo que no sorprende que Poitras se muestre desconfiada. La directora ya había sido detenida varias veces en la frontera de los Estados Unidos debido a sus comprometidas películas y en esa época estaba filmando la construcción del nuevo edificio en Utah de la NSA (aparentemente alertada por Binney). No es de extrañar que Poitras sospechara que estaba siendo víctima de los mismos sistemas de vigilancia masiva que según le aseguró el director de la NSA, Keith Alexander, la agencia no empleaba.

Poitras tarda veinte minutos en introducir a Snowden en su documental. La mayoría de las críticas contra *Citizenfour* se centran en la entrevista central en un hotel de Hong Kong, que ocupa los siguientes cuarenta minutos de la película, aunque Snowden desaparece después de este segmento durante otros cuarenta minutos, resurgiendo solo en las escenas finales. *Citizenfour* es admirable por su valor histórico y artístico pero es también una película frustrante. Snowden insiste en que no quiere que su denuncia se centre sobre él y Poitras respeta su privacidad. Así pues, la historia romántica con su leal novia Lindsay Mills —que se unió a él en el exilio de Moscú aunque Snowden le había ocultado sus planes por

protegerla— se reduce a unas imágenes de su cocina filmadas desde el exterior. Respetar la privacidad es en sí mismo respetable pero el problema es que ni la entrevista de Greenwald y MacAskill ni la filmación de Poitras son lo bastante reveladoras; de hecho, es mérito de Snowden aparecer retratado como un hombre sincero digno de simpatía. Por esa razón considero injusta la lectura que Miller y Chovanec ofrecen de *Citizenfour* «como vehículo para el engrandecimiento de Snowden y los miembros de la camarilla que reúne» (737), aunque concuerdo en que Poitras «no hace el trabajo duro» de explicar por qué las operaciones de vigilancia de la NSA son «una amenaza tan grave para la libertad, y cómo cada uno de nosotros es cómplice del complejo tecnológico de telecomunicaciones que hace posible todo el régimen de vigilancia» (727). Su película carece del contexto histórico-político que pueda comunicar a los espectadores que no estén familiarizados con los hechos por qué los sacrificios que Snowden hace importan, dejando su retrato personal y el impacto público de sus revelaciones incompletos.

Los documentales no tienen la obligación de ser didácticos pero debo cuestionar la opinión de Chattoo según la cual Poitras «mantiene su adhesión a la verdad y la precisión, con la licencia de libertad artística que permitió que la dualidad de su propia narrativa y la de Snowden se fusionaran de una manera apasionante y creativa» (164). En mi opinión hay una tensión palpable entre la libertad artística creativa de Poitras y el impacto periodístico que Snowden buscaba porque esta película comenzó como su proyecto y no el de la directora. En su entrevista con Pond esta tensión es visible. Poitras declara, de modo inesperado dada su reputación como cineasta política, que «no hago películas con una agenda. Hago películas porque quiero hacer cine y quiero hacer algo que sea duradero». Cuando Pond le pregunta si sus instintos periodísticos le sugirieron que «no se transformara en parte del relato» en *Citizenfour*, ella responde que «era más que evidente que había participado en estos hechos y tenían que ser contados desde un punto de vista subjetivo». Su subjetividad, sostiene Poitras, no es un obstáculo para contar la historia de Snowden «con la misma responsabilidad periodística y al verificar los hechos» que ha utilizado en todas sus otras películas. Sin embargo, mientras que en *The Most Dangerous Man in America* el enfoque periodístico está dominado por la fascinación de Judith Ehrlich por Ellsberg, Poitras muestra un interés limitado en Snowden. Ella está más bien inmersa en su propio papel como «observadora y facilitadora» (MacDonald 75), situación que explica las largas ausencias de Snowden en una película que usa su nombre en clave como título. El segmento

final en Moscú, cuando Greenwald le trae noticias de un posible nuevo denunciante que nunca apareció, es absurdo e incluso sugiere que Poitras podría estar socavando la representación de Snowden como un ‘buen hombre americano’, empujándolo a una posición marginal sin sentido.

En sus memorias *Permanent Record* (2019) Snowden narra cómo y por qué decidió divulgar los documentos confidenciales que certificaban la vigilancia ilimitada a la que la NSA estaba (y está) sometiendo no solo a los ciudadanos estadounidenses sino también a cualquier persona en cualquier parte del mundo con acceso a internet. Analista de datos de alto rango y consultor de inteligencia informática, Snowden tenía a su alcance una cantidad de información que Ellsberg nunca pudo imaginar. Sin embargo, estaba solo como Ellsberg o Binney nunca estuvieron. De hecho, es imposible saber por *Citizenfour* por qué Snowden decidió convertirse en denunciante y por qué contactó con Poitras, ya que no tenía conocidos cineastas ni periodistas. En sus memorias él recuerda los cuatro días de junio de 2013 que pasó en la habitación del Hotel Mira de Hong Kong dando a Greenwald y MacAskill pruebas de los abusos de la NSA, mientras Poitras filmaba, como un tiempo articulado por una «dinámica surrealista» (290). Su valoración es que «a pesar de lo desaliñado que me veía y lo forzado que sonaba, la filmación de Laura fue indispensable, porque mostró al mundo exactamente lo que sucedió en esa habitación de una manera que los periódicos nunca podrían haber hecho» (291). Sus imágenes, añade, «Son un homenaje no solo a su profesionalidad como documentalista sino a su previsión» (291), presumiblemente a la hora de comprender el impacto que tendría su caso.

El aspecto ‘desaliñado’ de Snowden es consecuencia de esos cuatro días de reclusión paranoica, las muchas horas de entrevistas que condensa la película y el evidente estrés por el que está pasando este joven, sabiendo que tal vez nunca vuelva a ver a la mujer que ama, su familia o su país. Poitras le comentó a Richard Porton que ve su trabajo como «una continuación directa de la tradición *vérité*» que Pennebaker y los hermanos Maysles crearon en la década de 1960. «Cuando estoy haciendo una película», añadió, «quiero que suceda en tiempo real para poder documentar a las personas que se enfrentan a los desafíos de la vida a medida que se desarrollan» (en Porton). Al igual que Albert y David Maysles en, por ejemplo, *Grey Gardens* (1974) Poitras está y no está al lado de su protagonista, de modo que lo que ella piensa de Snowden no se transmite directamente sino a través del comentario oblicuo. Porton señala que «uno de los momentos más devastadores»

(46) en *Citizenfour* es la decisión de Poitras de insertar un clip del Presidente Obama cuestionando al «Sr. Snowden» y la idea de que el denunciante pueda ser visto como un héroe, momento que recuerda al repudio de Nixon contra Ellsberg, ya que su película, subraya Porton, «afirma la honestidad y seriedad esenciales de Snowden» (46). Mi impresión, como se ha señalado, es que Poitras mantiene una postura bastante distante. Curiosamente, Kämpf y Rogers elogian a Poitras por su «negociación feminista de la objetividad fílmica» y cómo esta resiste la «mirada omnisciente de las agencias de inteligencia» (317). Poitras «interrumpe las narrativas de heroísmo individual» y respalda una descripción «reparadora» en lugar de «paranoica» de las filtraciones de Snowden. En su opinión, Snowden

no resulta ser un ejemplo clásico de masculinidad heroica. En la mayoría de las escenas se sienta, pálido y descalzo, en una cama blanca con una camiseta blanca, como el improbable chico de un póster sobre la iconografía de la inocencia y la virginidad; o solo está vestido con un albornoz, y dice cosas loables y algo precoces sobre la libertad y la democracia. Y al final pierde una de las principales insignias de la masculinidad hegemónica: su pasaporte es declarado inválido por el Gobierno de los Estados Unidos y se transforma de Citizenfour en un refugiado sin papeles en busca de asilo. (328)

Lo que se les escapa a estas autoras y a Poitras es que el aspecto desaliñado de Snowden da valor a su credibilidad como héroe, en especial debido al magnetismo de su «narración de los hechos de lo que ahora se reconoce como una historia extraordinaria» (Hunt 195) y de comentarios «tan cristalinos en su calidad que los espectadores se preguntan si algún funcionario electo de los Estados Unidos podría hablar tan mordazmente sobre estos asuntos» (Parks 13). Glenn Greenwald recuerda en su libro *No Place to Hide: Edward Snowden, the NSA, and the US Surveillance State* (2015) que «la visión de este joven de veintinueve años respondiendo de esta manera a la amenaza de pasar décadas, o la vida, en una prisión de máxima seguridad —una perspectiva que por supuesto asustaría a casi cualquier persona hasta la parálisis— fue profundamente inspiradora. Su coraje era contagioso» (29). Poitras, por contra, no se inmuta.

Poitras puede minimizar la imagen heroica de Snowden pero algunas de sus declaraciones contribuyen de todos modos a presentarlo como un héroe. Snowden

enfatisa varias veces que sus revelaciones no deberían conducir a una historia sobre su persona sino sobre el Gobierno de los Estados Unidos, y nunca comenta sus sacrificios personales. Sin embargo, cualquier espectador puede apreciar que rechazó su papel como hombre cómplice del poder estatal patriarcal «al ver», dice, «la promesa de la administración Obama traicionada»; ser testigo ante su pantalla de analista de ataques con aviones no tripulados en tiempo real, comenta, «me endureció e hizo pasar a la acción». Haciéndose eco del «¿no irías a la cárcel para poner fin a esta guerra?» de Ellsberg, Snowden declara: «Estoy más dispuesto a arriesgarme a ir a la cárcel, o afrontar cualquier otra consecuencia, que a restringir mi libertad intelectual» aceptando, por ejemplo, que se espíe toda su actividad en internet (como sabemos gracias a él que se espía la nuestra).³

Ellsberg tenía más de setenta años cuando se rodó *The Most Dangerous Man in America* y la película rinde homenaje a una larga carrera como activista político que comenzó con sus revelaciones de 1971 y que continuó hasta su muerte en junio de 2023. *Citizenfour*, en cambio, capta apenas una semana en la vida de un hombre al borde de la treintena cuya propia carrera como activista se viene desarrollando desde 2013 en un exilio a largo plazo y sin que tenga la posibilidad de limpiar su nombre ante la justicia estadounidense y evitar una larga condena. El Presidente Obama se negó a indultar a Snowden con el argumento de que no podía «perdonar a alguien que no ha comparecido ante un tribunal» (en Brinkbäumer y Mikich), y tampoco lo perdonó el Presidente Trump pese a barajar la posibilidad. Mientras que *The Most Dangerous Man in America* inspiró a Snowden a ser el mismo tipo de hombre moralmente digno en el que se convirtió Ellsberg, es muy dudoso que *Citizenfour* inspire a otros. Snowden es el hombre de sólidos principios que nuestros tiempos neoliberales y Orwellianos necesitan pero la recompensa social que Ellsberg ha cosechado como hombre honorable ya no se puede obtener. La sociedad estadounidense se ha preocupado por afrontar las terribles consecuencias de la Guerra de Vietnam pero sus ciudadanos han dejado de proteger su derecho a la privacidad y a la libertad intelectual con el argumento de que no tienen nada que ocultar. El genuino heroísmo de Snowden es para ellos incomprensible y, por ello, inexistente pese a ser más necesario que nunca.

Notas

1. Los directores tuvieron acceso a las cintas grabadas en la Casa Blanca entre 1971 y 1973, hechas públicas en 2013. El propio Nixon autorizó estas grabaciones, que incluyen la exclamación citada.
2. *The New York Times* obtuvo un Premio Pulitzer por «un distinguido ejemplo de servicio público de gran mérito» (<https://www.pulitzer.org/winners/new-york-times-1>).
3. Siendo justos, lo que socavó la imagen de Snowden no fue el documental de Poitras (ganador de un Oscar) sino su odisea rocambolesca tratando de esquivar su arresto. Transformado en una celebridad mundial instantánea gracias a los artículos de Greenwald y MacAskill, Snowden se encontró varado en el aeropuerto de Moscú con su pasaporte cancelado por el Gobierno de los Estados Unidos y acusado formalmente, como lo fue Ellsberg, de delitos graves bajo la Ley de Espionaje. El campeón de la libertad de todos los ciudadanos recibió asilo de Putin, quien solo buscaba irritar a la administración Obama. En un anticlímax total, Snowden y su esposa Lindsay solicitaron la ciudadanía rusa en noviembre de 2020 (concedida en septiembre de 2022) para evitar una posible separación de su bebé, nacido en diciembre de ese año. Uno de los denunciantes más heroicos de la historia se ha convertido así en un extraño refugiado en Rusia, una dura dictadura anti-democrática disfrazada de democracia.

Obras citadas

- Anónimo. Judith Ehrlich. *MostDangerousMan.Org*, sin fecha, <https://www.mostdangerousman.org/about/filmmakers/jc/>
- Brinkbäumer, Klaus & Sonia Seymour Mikich. *Spiegel* Interview with US President Barack Obama: 'We Could See More and More Divisions'. *Spiegel International* 18 noviembre 2016, <https://www.spiegel.de/international/world/spiegel-interview-with-us-president-barack-obama-a-1122008.html>
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, 2006 (2000).
- Chattoo, Caty Borum. *Story Movements: How Documentaries Empower People and Inspire Social Change*. Oxford UP, 2020.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 2006 (1995).
- Ellis, John. *Documentary: Witness and Self-Revelation*. Routledge, 2012.
- Ellsberg, Daniel. *Secrets: A Memoir of Vietnam and the Pentagon Papers*. Penguin, 2002.
- Greenwald, Glenn. *No Place to Hide: Edward Snowden, the NSA, and the US Surveillance State*. Signal, 2015.
- Hunt, Wayne A. Heroes of a New Revolution: The Push-Back against the Surveillance State. *Queen's Quarterly* 122.2 (verano 2015): 192-203.
- Kämpf, Katrin M. & Christina Rogers. Citizen n-1: Laura Poitras's *Citizenfour* as a Reparative Reading of a Paranoid World. *Disruption in the Arts: Textual, Visual, and Performative Strategies for Analyzing Societal Self-Descriptions*, Lars Koch, Tobias Nanz, & Johannes Pause, eds. Walter de Gruyter, 2018. 315-333.
- Lybarger, Dan. The Most Dangerous Man in America: An Interview with Rick Goldsmith. *Cineaste* 35.3 (verano 2010): 37-40.
- Maas, Peter. How Laura Poitras Helped Snowden Spill His Secrets. *New York Times Magazine* 13 agosto 2013, https://www.nytimes.com/2013/08/18/magazine/laura-poitras-snowden.html?pagewanted=all&_r=1&
- MacAskill, Ewen. Is Whistleblowing Worth Prison or a Life in Exile?: Edward Snowden Talks to Daniel Ellsberg. *The Guardian* 16 enero 2018, https://www.theguardian.com/world/2018/jan/16/is-whistleblowing-worth-prison-or-a-life-in-exile-edward-snowden-talks-to-daniel-ellsberg?CMP=share_btn_fb

- MacDonald, Scott. Laura Poitras. *The Sublimity of Document: Cinema As Diorama*. Oxford UP, 2019. 73-112.
- Martín, Sara. *Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort*. Routledge, 2020.
- Miller, Russell A. and Stephen Chovanec. Citizen Me: What Laura Poitras Got Wrong about the NSA Affair. *Privacy and Power: A Transatlantic Dialogue in the Shadow of the NSA-Affair*, Russell A. Miller, ed. Cambridge UP, 2017, 726-745.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2017 (2010, 2001).
- Parks, Lisa. Cover Your Webcam: Unencrypting Laura Poitras's *Citizenfour*. *Film Quarterly* 68.3 (primavera 2015): 11-16.
- Pond, Steven. Edward Snowden Doc Director on Taking Staggering Risks, Angering Powerful People. *The Wrap* 22 octubre 2014, <https://www.thewrap.com/edward-snowden-doc-director-on-taking-staggering-risks-angering-powerful-people/>
- Porton, Richard. Birth of a Whistle-Blower: An Interview with Laura Poitras. *Cineaste* 40.2 (primavera 2015): 46-49.
- Smaill, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Smith, Damon. Judith Ehrlich & Rick Goldsmith, *The Most Dangerous Man in America*. *Filmmaker* 25 febrero 2010, <https://filmmakermagazine.com/4672-judith-ehrllich-and-rick-goldsmith-the-most-dangerous-man-in-america-by-damon-smith/>
- Snowden, Edward. *Permanent Record*. Metropolitan Books/Henry Holt, 2019.
- Waldman, Diane & Janet Walker. Introduction. *Feminism and Documentary*, Diane Waldman & Janet Walker, eds. University of Minnesota Press, 1999. 1-34.
- Wells, Tom. *Wild Man: The Life and Times of Daniel Ellsberg*. Palgrave Macmillan, 2001.
- Worden, Daniel. *Neoliberal Nonfictions: The Documentary Aesthetic from Joan Didion to Jay-Z*. University of Virginia Press, 2020. Epub.

PARTE II

DAÑOS

Capítulo 5

El asesino

El asesino de masas y el asesino en serie son dos de las figuras masculinas más tóxicas, como los estadounidenses saben muy bien. Mientras que un asesinato aislado puede entenderse, sin jamás condonarlo, en el contexto de la actividad criminal o las relaciones personales degradadas, el asesinato aleatorio de un gran número de personas es siempre un evento impactante y desconcertante. Parte de este desconcierto puede disiparse si se considera el género del perpetrador, ya que la mayoría de los asesinos en masa y en serie son hombres. Siempre hay excepciones, como, entre los asesinos en serie, Aileen Wuornos,¹ pero la mayoría de criminales de este tipo son individuos cuya masculinidad tortuosa juega un papel importante en sus actividades nefastas.

Estudio aquí a los asesinos escolares Eric Harris y Dylan Klebold, que perpetraron la masacre de la Escuela Secundaria Columbine el 20 de abril de 1999, y al violador y asesino en serie Ted Bundy, quien torturó y dio muerte al menos a treinta y seis mujeres jóvenes entre 1969 y 1978. Sus casos son muy diferentes pero tanto Harris como Bundy sentían una alta autoestima que no se correspondía con su capacidad real de participar en la sociedad. Sintiéndose superiores al hombre promedio, pero frustrados por no ser reconocidos como tales, arremetieron en un caso contra sus compañeros y en el otro contra mujeres atacadas al azar. El maníaco-depresivo Klebold secundó al sociópata Harris mientras que Bundy actuó solo, beneficiándose de la aberrante impresión de que por su supuesta buena apariencia no podía ser un psicópata así como de la cultura misógina de la violación que tanto menosprecia a sus víctimas. Esta combinación explica su espeluznante popularidad incluso hoy en día.

Los documentales seleccionados son tan diferentes como sus casos pero, una vez más, tienen en común su renuencia a abordar las cuestiones de género en el centro de los casos penales. *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore, ganadora del Oscar al mejor documental, no muestra interés en la personalidad y las motivaciones de Harris y Klebold, centrándose en la típica cultura estadounidense de las armas que les permitió convertir sus fantasías sangrientas en

realidad. Esto no significa que el discurso sobre la masculinidad falte en la película de Moore; de hecho, el contraste que establece entre su propia masculinidad benévola y la masculinidad indiferente del presidente en ese momento de la Asociación Nacional de Rifle (NRA), el actor Charlton Heston, respalda la argumentación de Moore y desacredita a un importante ídolo masculino americano. Esta no es la única forma en que la masculinidad juega un papel importante en *Bowling for Columbine* pero es quizás la más destacada.

El asesino en serie ha atraído la atención de muchos cineastas a ambos lados de la división entre ficción y no-ficción pero no ha aparecido en un documental destacado y/o multipremiado. He descartado la miniserie ganadora del Emmy de Andrew Jarecki *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* [*El gafe*] (2015) porque su enfoque recae sobre un hombre que, aunque muy sospechoso, no había sido condenado entonces por asesinato, y he preferido que en el caso analizado no cupieran dudas.² He seleccionado en su lugar la docuserie de Joe Berlinger *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* [*Conversaciones con un asesino: las cintas de Ted Bundy*] (2019) porque incluye las propias reflexiones del asesino sobre qué lo impulsó a matar y también porque es representativa de la popular narrativa de crímenes reales (o *true crime*) que las plataformas de suscripción (en este caso Netflix) están vendiendo con mucho éxito. *Conversations* es, en términos de género, un texto conservador mucho más interesado en explotar el supuesto encanto de Bundy como hombre que en rendir homenaje a sus víctimas femeninas, o en denunciar las raíces de la misoginia desenfrenada que también contribuyó al terrible destino de estas mujeres.

Bowling for Columbine: desacreditando mitos masculinos

El subtítulo de esta sección se refiere a las dos ideas principales argumentadas en ella: niego el mito de que Eric Harris y Dylan Klebold actuaron en represalia por haber sufrido acoso y defiendo la tesis de que el objetivo principal de Moore en *Bowling for Columbine* no es solo denunciar la cultura de las armas de Estados Unidos sino más específicamente debilitar la masculinidad estadounidense idealizada encarnada por el icónico actor Charlton Heston. Los perpetradores y el icono están vinculados, como muestra Moore, por el discurso de Heston durante el congreso de la Asociación Nacional del Rifle (que presidió de 1998 a 2003) en Denver, Colorado, solo diez días después de que Harris (de dieciocho años) y

Klebold (de diecisiete) mataran a tiros a doce estudiantes y un maestro e hirieran a docenas de personas en la Escuela Secundaria Columbine de Littleton, en el mismo estado. En la escena, reproducida por Moore, Heston responde con orgullo al ruego del Alcalde Webber de suspender el mitin de la NRA con un rotundo «¿que no vengáis aquí? ¡Ya estamos aquí!». Esta proclama es seguida por otra escena en la que Daniel Mauser, el padre de una víctima de Columbine, le dice a una multitud que se manifiesta contra el mitin que «algo anda mal en este país cuando un niño puede agarrar un arma tan fácilmente y disparar una bala en medio de la cara de otro niño, como le sucedió a mi hijo». Este «algo», considerando el carisma de Heston pero también el anticarisma de Harris y Klebold, es el compromiso con un tipo de masculinidad patriarcal que ve en las armas una expresión de autoempoderamiento independiente de sus trágicos efectos secundarios.

La tragedia de Columbine no es el tema central de Moore aunque sea el principal estímulo para su película. Las personalidades de Harris y Klebold deben ser, por lo tanto, exploradas para revelar qué falta en *Bowling for Columbine* y qué aspectos de su horrenda acción complementan la visión de Moore de los Estados Unidos como una nación atrapada por el miedo, con demasiadas armas al alcance de demasiados individuos desquiciados. Para empezar, el tiroteo debe ser replanteado, siguiendo a Kalish y Kimmel, como un «Suicidio por asesinato en masa» (457), impulsado por el «‘derecho agraviado al libre albedrío’ de los perpetradores, una impresión ratificada por su género de que tenían derecho a (y debían) vengarse de todos los que los habían dañado» y que estaba «justificado» (463) que lo hicieran. Como señalan los autores, el acceso de los muchachos a las armas —algunas compradas legalmente a través de una compañera de clase mayor de edad y otras ilegalmente pero sin problemas— hizo posible el asesinato en masa, aunque, como argumenta Moore, el tema clave no es el acceso sino el uso indebido criminal. El problema en el caso de Harris y Klebold es que nunca se ha determinado qué causó ese agravio inicial. El acoso escolar ha sido invocado como una de las principales causas de su desatinado asesinato-suicidio pero este argumento olvida que entre los muchos niños víctimas de *bullying* en Columbine, como mostraron informes posteriores, Harris y Klebold fueron los únicos que respondieron con tanta ira.

Los dos chicos se posicionan en una encrucijada donde convergen sus personalidades específicas y la «*bully society*» (o ‘sociedad de acosadores’), el título del libro de Jessica Klein de 2012 en referencia al conjunto de los Estados

Unidos. La mayoría de los analistas de tiroteos escolares están de acuerdo en que las escuelas estadounidenses son el caldo de cultivo para la reproducción de un sistema social jerárquico que coloca al deportista hipermasculino (o *jock*) en la parte superior y a los niños marginados, los bichos raros (o *weirdos*), en la parte inferior. El orden social de la escuela se establece a través del acoso directo, pero también a través de concursos de popularidad, con puntos ganados por los *jocks* gracias a sus victorias y por las chicas gracias a su atractivo sexual. Las niñas y muchachas también son objeto de acoso, incluido el acoso sexual, y son ellas mismas acosadoras pero ocupan una posición subordinada en el esquema patriarcal escolar. Dentro de este esquema —desplegado en la escuela secundaria cuando los niños llegan a la pubertad— las principales víctimas son los niños cuya masculinidad temperada se considera deficiente en comparación con la de los deportistas. Según Farr, los asesinos escolares son chicos para quienes «el desenfreno del asalto es su performatividad final» (74) de una masculinidad que depende de la combinación de algunas categorías clave. El modelo, que Farr llama Adolescent Insider Masculinity (AIM) (o masculinidad integrada adolescente), consiste en «ser ‘cool’», «socializar con los chicos populares», «demostrar su heterosexualidad», «repudiar la feminidad» y «ser duro» (76). En su opinión, la performatividad de género de los treinta y un asesinos escolares que estudió «estaba siempre ‘fuera de rango’, ya sea porque no cumplían o porque exageraban los imperativos de la AIM» (93). Este modelo, sin embargo, no explica por qué algunos chicos en particular eligen el asesinato-suicidio como respuesta a su marginación ya que sus actos dependen de su personalidad individual.

Los dos volúmenes principales sobre Harris y Klebold mantienen teorías opuestas sobre qué desencadenó su crimen. El aclamado libro *Columbine* de David Cullen presenta el ataque —descrito como «atentado con bomba que fracasó» (144) y no simplemente un tiroteo— como un acto extremo de *bullying*. Descartando la presentación por parte de los medios de comunicación de los chicos como víctimas de acoso, Cullen argumenta que en sus diarios «ninguno de los dos se quejó de que los acosadores los molestaran, sino que se jactaban de ser acosadores ellos mismos» (284). Las memorias de su amigo íntimo Brooks Brown, *No Easy Answers: The Truth Behind Death at Columbine*, insisten en que la escuela Columbine estaba estructurada como una sociedad de acosadores, con Harris y Klebold en el papel de víctimas pero también de perpetradores de violencia. Como relata Brown,³ el dúo montaba «misiones» nocturnas contra las

casas de aquellos a quienes odiaban; él mismo fue objeto de amenazas de muerte publicadas por Harris en su web, que la Policía no investigó. La conclusión de Brown es que «Eric y Dylan son los responsables de crear esta tragedia (...) Sin embargo, Columbine es responsable de crear a Eric y Dylan» (128).

La pregunta que Brown no puede responder es quién era responsable de implantar la cultura del *bullying* en Columbine. La tesis de Moore es que todo Estados Unidos, incluidas sus escuelas, es el producto de un miedo muy arraigado, alimentado por una historia violenta de conquista genocida y de racismo. Esta verdad, no obstante, parece demasiado alejada de las vidas de Harris y Klebold si bien *Bowling for Columbine* proporciona una visión muy valiosa de sus mentes en la escena con el co-creador de la serie satírica animada *South Park* (1997-) Matt Stone, antiguo estudiante de Columbine junto a su colega Trey Parker. Moore dice que estos dos amigos «encontraron una manera de proyectar su ira por ser tan diferentes del resto de Littleton y la convirtieron no en una carnicería sino en una caricatura». Stone lamenta el hecho de que los niños estadounidenses sean clasificados a partir del sexto grado de primaria como buenos o malos estudiantes, y aprendan a verse a sí mismos como «perdedores» si sus notas son bajas. Los copartícipes en el sistema (maestros, autoridades escolares, padres), según afirma, «te asustan para que te sometás, para que lo hagas bien en la escuela diciendo que si eres un perdedor ahora vas a ser un perdedor para siempre». Stone asume que su marginación como casos desesperados junto con el *bullying* condenó a Eric y Dylan, pero también señala que eran incapaces de ver más allá de la escuela secundaria; sugiere así que él y Parker, notables *weirdos* en su época, sí pudieron. Su re-interpretación de Littleton como la caricaturizada localidad de South Park destaca lo que Harris y Klebold no poseían: un saludable sentido del humor con el que evitar las trampas de su masculinidad obsesiva. En cambio eligieron la muerte, encontrando en su «resplandor de gloria acribillado de balas» la prueba de que eran, «por fin, hombres en verdad varoniles» o que «podrían parecerlo» (Evans 20), sin ver el rígido código masculinista de su escuela como la falacia que era.

También existe una posibilidad escalofriante de que Harris y Klebold sean «demasiado normales» (Phipps 102). Blancos, miembros de la clase media suburbana, hijos de padres entregados⁴ y con buenas oportunidades educativas, los muchachos exoneraron a sus familias en sus infames Cintas del Sótano (nunca hechas públicas). En opinión de Phipps, no supieron gestionar «la interacción competitiva entre máscaras binarias, una de las cuales es sociable y masculina

mientras que la otra es cobarde y patética» (102), no porque fueran las frágiles víctimas de *bullying* inventadas por los medios de comunicación sino porque se veían a sí mismos como hipermasculinos y, por tanto, superiores (al menos, Harris). Su acción criminal es «un acto de maldad sin sentido» (Phipps 102) pero también —como opina Brooks Brown en lo que podría ser el mejor diagnóstico de su caso— un acto nacido de la desesperanza: «No vieron un futuro real ni ninguna aceptación por parte de quienes los rodeaban. Se empezaron a odiar. Luego comenzaron a odiar a los demás. Luego se enojaron y luego se volvieron violentos. Por fin, en un momento loco y retorcido, creyeron que tenían poder sobre un mundo que los había mantenido oprimidos» (192). No se trata de una venganza como expresión de victimismo sino de una rabia asesina nacida de la ira por no ser reconocidos como quienes pensaban que eran: hombres de verdad al mando de sus vidas.

A pesar de su enorme éxito, *Bowling for Columbine* está lastrada por su restringida lectura del desastre causado por Harris y Klebold. Encontrar fallas en una película por lo que no es puede ser un ejercicio inútil pero cualquier texto está igualmente constituido por las disyuntivas tomadas como por las evitadas. En ese sentido la película de Moore sufre en la comparación con *Elephant* de Gus Van Sant (2003). Se trata de un relato crudo de un tiroteo escolar ficticio claramente inspirado en Columbine que con su falta de comentario y su estilo de cine directo se puede entender como una especie de docudrama. Barone, precisamente, elogia la capacidad de Van Sant para manejar los sucesos «de una manera puramente observacional» para enfatizar «su naturaleza inexplicable y su terror abyecto», y por su negativa a convertir a los asesinos Alex y Eric en villanos estereotipados. Van Sant, argumenta Barone, es «lo opuesto a alguien como Michael Moore, o a cualquier experto o político que debate a gritos cómo debería sentirse el público estadounidense ante los tiroteos más recientes», un artista «más cómodo creando películas que ocupando un púlpito desde el que apabullar». Aun así, Van Sant tampoco aborda completamente el ‘elefante’ en la habitación: cómo la masculinidad profundamente dañada de los asesinos escolares es producto del choque de su sentido agraviado del derecho personal al libre albedrío y su maltrato por parte de aquellos que se negaron a reconocerlos como hombres hegemónicos superiores, lo que ellos creían ser.

Bill Nichols observa que el cine político de Moore, del cual *Bowling for Columbine* es un ejemplo importante, no solo se ve empujado por el

«bombardeo diario de puntos de vista conservadores» (221), sino también porque carece del apoyo de un «movimiento concertado y organizado» (222). Los documentales de sesgo social de Moore, señala Nichols, «a menudo encarnan las opiniones apasionadas» (222) de este cineasta comprometido aunque sus «voces y puntos de vista, por muy ampliamente compartidos que sean, carecen de una base política común» (222). Otra forma de contemplar esta carencia es considerar el cine político de izquierdas como género en esencia autobiográfico, tal como lo hace Renov con *Bowling*. Este crítico describe las «obras ensayísticas» de Moore, que tanto han hecho para popularizar el documental en el siglo XXI, como «el campo de pruebas de la subjetividad y el juicio político del director», y agrega que «la reacción profundamente polarizada ante estas películas, especialmente en los Estados Unidos, es de hecho una reacción *ante el hombre*; los dos son indisolubles» (48, cursivas añadidas). En *Bowling*, las preocupaciones sociales de Moore están indudablemente presentes, algo que lo convierte en «una especie de hijo bastardo Falstaffiano del sombrío y serio [John] Grierson» (McCreadie 10), el gran pionero escocés del género documental. También es correcto leer esta película, por otra parte, como parte de su «proceso personal de duelo por el trauma cultural de Columbine» (Ott & Sci 93). De manera similar a Nichols, Ott y Sci encuentran *Bowling* «decepcionante» y «una oportunidad perdida (...) de empatizar con los demás, re-imaginarnos y conectar la pérdida con la conciencia social y la responsabilidad cívica» (93). En mi opinión, el fracaso tiene sus raíces en la masculinidad narcisista de Moore, que le impide acercarse a Harris y Klebold y lo lleva a organizar *Bowling* como su confrontación autobiográfica con Heston, la encarnación de la presencia masculina en la pantalla más directamente opuesta a lo que Moore es y representa.

Reconozco que *Bowling* «proporciona una visión multi-dimensional de la violencia en los Estados Unidos, la cultura de las armas y los tiroteos adolescentes», siendo un película «abierta y no reductiva» que desconfía de cualquier «respuesta simplista» (Kellner 130). Con todo, deseo enfatizar que Moore construye un discurso sobre qué tipo de hombre (estadounidense) el público debería admirar basándose no solo en sus criterios políticos sino en su propia masculinidad y sus simpatías personales. Su aversión a Terry Nichols —el hermano granjero de James Nichols, el responsable de los atentados de Oklahoma de 1995 junto con Timothy McVeigh— y su simpatía por el rockero Marilyn Manson, absurdamente culpado por los ataques con el argumento de que a Harris y

Klebold les gustaba su música, son hoy problemáticas. Nichols parece sufrir un trastorno mental y, de todos modos, no fue acusado de ningún delito, lo que hace su presencia en *Bowling* poco útil para entender el caso de su hermano terrorista. Manson, cuyas lúcidas opiniones en el documental le ganaron muchos elogios, fue denunciado en 2020 por varias mujeres como abusador sexual. La conversación amistosa de Moore con este artista, destinada a mostrar su actitud relajada hacia la masculinidad no normativa (blanca), se lee, en retrospectiva, como una postura demasiado confiada.

Su comodidad mutua contrasta con la incómoda reunión con el anciano Charlton Heston, como muchos críticos han comentado. Sharrett y Luhr señalan que la escena «le permite a la película abandonar sus problemas más acuciantes» (38) para involucrar a Heston «en una dinámica social que condujo a la muerte de una niña» (38). Kayla Pollard, de seis años, recibió un disparo de un compañero de clase, quien tomó el arma de la casa de su tío, donde se quedaba mientras su madre combinaba dos trabajos para mantener a flote a la familia. Moore critica la explotación de esta mujer negra por parte de un plan estatal patrocinado por corporaciones, como el fabricante de armas Lockheed Martin, que beneficia además los negocios de famosos mediáticos blancos como Dirk Clark (quien ni siquiera permite que Moore se acerque a él). Dado que, como sucedió después de Columbine, la NRA organizó un encuentro en la ciudad natal de Kayla (y Moore), Flint en Michigan, poco después de su muerte, el cineasta critica a Heston por su insensibilidad. Visiblemente incómodo, Heston se defiende alegando que no sabía de la muerte de Kayla y que la NRA siempre ha aleccionado a los niños a no tocar las armas sin la supervisión de los adultos (por su parte, Moore no responsabiliza al tío del niño de la muerte de la niña). El actor termina abruptamente la entrevista, rodada en su propia casa, tras su total humillación. «La imagen del actor furioso que escapa corriendo», escriben Sharrett y Luhr, «mientras Moore deposita la foto de la niña muerta de clase baja americana sobre el pilar de la casa palaciega y protegida de Heston, podría ser la mejor coda vista en un película reciente, una declaración que resume la vida en una sociedad miserablemente polarizada y despiadada» (38). También es la culminación de las tácticas de intimidación de Moore, completadas por su declaración de que tras la visita regresará a la «América real», donde la gente vive con miedo.

La embarazosa escena no es solo un comentario social o un buen cierre para la retórica de la película, sino una victoria personal para Moore, el autoproclamado

hombre común frente a la camarilla masculina estelar de Hollywood. Sería absurdo culpar a Heston de la hipermasculinidad que venden las películas de ficción estadounidenses a niños y hombres, pero él fue una vez un icono clave y hay un momento de alegría apenas disimulada en la contribución de Moore a la caída de Heston como ídolo. La última imagen de la película muestra a Moore jugando a bolos con convicción y derribando todas las piezas. A estas alturas, Eric Harris y Dylan Klebold —que en realidad se saltaron su clase de bolos en la mañana del tiroteo a diferencia de lo que Moore supone— han sido olvidados por el cineasta como lo ha sido su transformación en monstruos. Solo importa la propia transformación de Moore en un director de éxito y un hombre triunfante.

Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes:
la cultura de la violación y el respaldo al asesino en serie

Todos los textos sobre Ted Bundy (1946-1989) comentan la sorpresa causada al saberse que este joven encantador, apuesto y tan típicamente americano era el monstruoso y sádico secuestrador, violador, torturador y asesino de tantas mujeres. Lo que me sorprende personalmente, después de ver el documental de cuatro episodios de Joe Berlinger y repasar una larga lista de fuentes sobre Bundy, es que alguien pudiera encontrar atractivo a este tipo arrogante pero zalamero, en apariencia extrovertido pero de hecho repulsivo. Aún no he hallado una foto o una filmación de Bundy que lo muestre como un hombre atrayente. Al parecer se benefició de una peculiar valoración positiva colectiva sin fundamento, al igual que la admiración convierte a las estrellas de cine masculinas de aspecto ordinario en hombres sexis.

El enigma de cómo el carismático Bundy pudo perpetrar sus repugnantes crímenes no es en absoluto un enigma: su carisma era falso y, claramente, él estaba motivado por una profunda misoginia. Cuando su entrevistador Steven Michaud le preguntó por qué siempre atacaba mujeres, Bundy respondió que «Siempre he preferido las mujeres a los hombres», señalando que la mayoría de sus amistades eran mujeres. Tuvo al menos tres relaciones importantes en su vida, con sus novias Diane Edwards y Liz Kloepfer,⁵ y su esposa Carole Boone, siendo además un objeto de deseo femenino para las muchas mujeres ilusas que asistieron a sus juicios. Sin embargo, Bundy era, según su propia admisión, un hombre

obsesionado con la pornografía más denigrante que convirtió las fantasías que había alimentado durante años en actos de brutal agresión misógina.

La docuserie de Berlinger, estrenada en 2019⁶ coincidiendo con el trigésimo aniversario de la ejecución de Bundy en la silla eléctrica en 1989, está basada en el libro de Michaud y su colaborador Hugh Aynesworth, *Ted Bundy: Conversations with a Killer, the Death Row Interviews* (2000). Este volumen fue publicado mucho después de *The Only Living Witness* (1983), el volumen para el que grabaron las entrevistas originales en 1980, un año después de que Bundy fuera condenado a muerte. A pesar de lo que promete el título de la serie, las cintas no juegan un papel importante. Escuchar la voz real de Bundy es escalofriante pero no se gana ninguna nueva visión de su criminalidad al oírlo desvariar. Los cuatro episodios narran en el estilo propio del género *true crime* su carrera criminal, subrayando las dificultades (pero también la incompetencia) de la Policía y el sistema judicial para mantener a Bundy bajo control. Los muchos aspectos morbosos de su caso en general se evitan. Berlinger cuenta la atroz historia con habilidad pero la docuserie es muy criticable por «lo que se elude o ignora», es decir, «las personalidades e historias de las víctimas de Bundy» (Seitz). Ni la docuserie ni el volumen en que se inspira penetran en la mente de Bundy pero aun así este «agujero negro de un ser humano» recibe toda la atención pese a «estar rodeado de una constelación de otras historias que también vale la pena contar» (Seitz). Las historias de las mujeres atacadas son ignoradas porque las narraciones sobre asesinos en serie, ya sean ficticias o no, «legitiman la fascinación del espectador (masculino) (...) y, de hecho, la convierten tanto en un cierto tipo de capital cultural como en un fin en sí misma» (Boyle & Reburn 203). Sin una perspectiva feminista que conecte al asesino en serie con «otros hombres violentos» (203) la masculinidad patriarcal y misógina que encarnan sigue sin ser impugnada.

Los esfuerzos por presentar al asesino en serie como un hombre atípico tienen el objetivo de separar su masculinidad anormal de la de los hombres comunes; el problema es que lo atípico a menudo se lee como extraordinario. La docuserie de Berlinger no muestra una admiración abierta por Bundy pero tampoco lo condena con rotundidad, mientras que algunas de sus hazañas, como sus dos escapadas desde la cárcel, incluso son vistas con simpatía por su astucia. Michaud y Aynesworth manifiestan su creciente repulsión, su aborrecimiento de las mentiras (Bundy sostuvo durante las entrevistas que era inocente), y su horror cuando los detalles de los crímenes fueron revelados por el propio Bundy en un intento

absurdo de que su sentencia de muerte fuera conmutada por la cadena perpetua. Dado que Berlinger no individualiza a las víctimas, presentadas como una larga lista confusa de caras jóvenes bonitas, los espectadores pueden subestimar lo atroces que fueron los crímenes de Bundy. No quiero decir que solo los detalles espantosos nos hacen odiar al criminal. Me refiero a que la verdadera indignación contra Bundy y otros de su calaña se genera negando radicalmente su atractivo y enfatizando que sus víctimas no fueron hitos en su demencial carrera criminal sino seres humanos a quienes privó de vida. Un retrato de un asesino en el que destaca por encima de sus víctimas, y así suele funcionar la ficción sobre crímenes reales, es un crimen más contra ellas.

Berlinger, aclamado como pionero del género *true crime* en su versión documental —gracias a sus colaboraciones con Bruce Sinofsky en *Brother's Keeper* (1992) y la trilogía *Paradise Lost* (1996, 2000, 2011) analizada en el Capítulo 6— reveló su incomodidad con la etiqueta porque

«Esta evoca la impresión de que nos regodeamos en la desgracia de los demás con fines de entretenimiento. (...) El buen *true crime* consiste en exponer problemas en el sistema, o en algún tipo de comentario social, o sobre alguna cosa que quieras cambiar. Creo que el mal *true crime* consiste en simplemente mirar como un voyeur lo peor que le puede pasar a una persona, que es convertirse en víctima de un crimen violento». (en Carey)

Aun así, Berlinger reconoció en la misma entrevista que aceptó el proyecto de Michaud para la miniserie cuando, después de escuchar las cintas, sintió «de inmediato escalofríos (...) y pensó que había una forma realmente única e interesante de sumergirse en profundidad en la mente de un asesino, de una manera que no hemos visto antes, y una forma de contar exhaustivamente la historia de Bundy». Esto huele a voyeurismo. El principal factor escalofriante de la serie no es en absoluto la voz de Bundy sino la resistencia a mostrar su misoginia, resistencia de la que Michaud y Berlinger son cómplices. Gilmore revela en *Misogyny: The Male Malady* unas verdades inquietantes: «que la mayoría de los hombres aman y odian a las mujeres simultáneamente y en igual medida, que la mayoría de los hombres necesitan a las mujeres con desespero, y que la mayoría de los hombres rechazan estas necesidades imperiosas como indignas y peligrosas» (9). No acepto que «la mayoría de los hombres» sean misóginos, pero sí estoy de acuerdo con que

los hombres misóginos lo son porque odian su dependencia emocional de las mujeres. El propio Gilmore añade que

La denigración misógina de las mujeres no siempre es un intento de dominar o controlar políticamente a las mujeres, sino a menudo un intento psíquico de disminuir la importancia del objeto causa de la lucha interna del hombre y de privar a este objeto bifurcado de todo valor. Al hacerlo, los misóginos intentan aliviar esa agitación interna demoliendo cada una de sus fuentes. (9)

Esta dependencia es visible en la docuserie de Berlinger de manera ambigua. Sobre la base del propio testimonio del asesino, Berlinger caracteriza a Bundy como un joven al mando de su futuro, incluido el matrimonio con su hermosa y elegante novia Diane como el complemento ideal para la carrera política con la que sueña, que de repente pierde el control cuando ella lo deja. «Tenía este miedo abrumador al rechazo», narra Bundy, «que provenía, no solo de ella, sino de todo». Una vez que ella lo dejó comenzó la pesadilla. «Allí, en algún lugar, había un deseo de tomar algún tipo de venganza contra Diane», dice Bundy, lo que llevó a la época turbulenta en que comenzó a matar a mujeres jóvenes a menudo parecidas a ella. La tesis de que el rechazo de Diane causó un daño irreparable en la masculinidad dependiente de Bundy parece confirmada por su conversación (en 1975) con el psicólogo Al Carlisle, el primero en acercarse clínicamente a Bundy (él mismo licenciado en Psicología). Diane le dijo a Carlisle que

Era lastimosamente débil cuando discutíamos. Esta era mi principal crítica contra él al cabo de un año y medio de nuestra relación. Se inclinaba ante mí. No era fuerte. No era *realmente masculino*. Si me enfadaba con él por algo que hacía, se disculpaba. No se defendía. De nada servía enojarse porque no reaccionaba. Y, las cosas por las que principalmente me enfadaba con él eran que mentía y lo hacía cuando no era necesario hacerlo. (32, cursivas añadidas)

Carlisle afirma que Bundy mató a dos mujeres jóvenes, víctimas que no se mencionan en la docuserie, en represalia tras la ruptura con Diane. Según Berlinger los ataques desenfrenados de Bundy comenzaron más tarde, en el verano de 1973, coincidiendo con el regreso de Diane a su vida, cuando él ya mantenía una relación con Liz Kloepfer. Bundy incluso le propuso matrimonio a Diane, quien aceptó;

según Carlisle, su principal ola de asesinatos comenzó tres días después, no como resultado de su abandono sino de su aceptación. Posteriormente Bundy abandonó a Diane, cesando toda comunicación con ella, para continuar su vida doméstica con Liz. Le dijo a Carlisle que simplemente se propuso «demostrar que podría haberme casado con ella» (43). No hubo, por lo tanto, ninguna asociación entre causa y efecto, como sugiere Berlinger, es decir entre la situación romántica de Bundy y sus crímenes, ya que mató antes y después de superar su supuesta dependencia de Diane. Al mismo tiempo, es plausible que la relación con ella, basada en su dependencia, aumentara su misoginia ya que esta se nutre del miedo al rechazo.

Cansado de la falta de respuesta y la autoglorificación de Bundy como hombre inocente vilipendiado por el sistema, Michaud le propuso que ofreciera un diagnóstico del hombre que podría haber cometido los crímenes de los que él mismo había sido acusado. Esta propuesta resultó ser halagüeña para el inmenso ego de Bundy y se convirtió en la parte más sustancial de las 100 horas de conversaciones. Especulando sobre este individuo imaginario, Bundy defendió la teoría de que los crímenes cometidos no se debieron a un *shock*, trauma o desencadenante específico, ni al odio contra las mujeres (Michaud 71), sino al consumo de pornografía. Bundy revela el alcance de su represión sexual cuando afirma que el «individuo» era el producto de la América del siglo XX y no habría surgido en una «cultura más simple, una cultura más restrictiva o puritana» (en Michaud 70). La visión de Bundy de la pornografía como una influencia importante en su perversa masculinidad ha sido sin embargo descartada; también se ignora en la docuserie de Berlinger donde, molesto, el colaborador de Michaud, Aynsworth, le dice a la prensa después del juicio de 1989 que si la pornografía afectara tanto a los hombres habría cientos de asesinos.

La pornografía no alteró la mente de Bundy y lo convirtió en un asesino en serie pero sugirió fantasías que su mente desequilibrada necesitó llevar a cabo. Como revela Berlinger, Bundy le dijo a Michaud que su asesino imaginario estaba dominado por lo que él llamaba «la Entidad», una especie de *alter ego* surgido del placer proporcionado por lo que el periodista llama su «hábito pornográfico». En el libro de Michaud, Bundy se refiere a «algún tipo de debilidad» que hace que el «individuo» fantasee con «la actividad sexual que implica violencia» (72). Al principio «encontró gratificación en leer sobre lo que otros hacían» (72) (Bundy siempre habla de pornografía impresa, ya sean revistas o ficción *pulp*) hasta que «la Entidad» lo dominó y el hábito de acechar a las mujeres se convirtió en el hábito de

violar y matar mujeres. En la docuserie se escucha a Bundy decir que este individuo «llegaría a un punto en el que la ira, la frustración, la ansiedad, la falsa autoimagen, sentirse engañado, solo, inseguro, decidieron que una joven atractiva fuera su víctima». La violación era inicialmente el objetivo principal de Bundy, pero el asesinato, crimen cometido para «destruir pruebas», se convirtió en «un acto en sí mismo». En el libro de Michaud, descartando las especulaciones sobre cómo la mayoría de las víctimas se parecían a Diane, Bundy comenta con despreocupación que «los criterios de la persona se basarían en los estándares de atractivo aceptados por su grupo social» (85). En resumen, a pesar de que Bundy era lo bastante atractivo, según quienes lo conocían, y mantenía relaciones normales con sus novias, sus fantasías anormales dieron paso a un sentido del derecho sobre los cuerpos de las mujeres a quienes asaltó que las sanciones sociales y legales contra la criminalidad no refrenaron.

La docuserie de Berlinger, no obstante, insiste en que la mente de Bundy era un misterio, rechazando no solo el argumento pornográfico, sino también los enfoques psicológicos: el diagnóstico de Carlisle de la psicopatología del asesino o el énfasis de la Dra. Lewis en un trastorno bipolar. La imagen preferida es, básicamente, la transmitida por los medios de comunicación de la época y reflejada por los conocidos de Bundy. En *The Stranger Beside Me*,⁷ Ann Rule, quien conoció a Bundy cuando ambos estaban empleados ayudando a mujeres víctimas de violación y/o suicidas en potencia, escribe que

Mi recuerdo de Ted Bundy es claro, pero bifurcado; recuerdo *a dos Teds*. Uno es el joven que se sentaba a mi lado dos noches a la semana en la Clínica de Crisis de Seattle. El otro es el voyeur, el violador, el asesino, el necrófilo. Por más que lo intente, aún no puedo conciliar ambas imágenes. Mirándolos bajo un microscopio imaginario, no puedo solapar al asesino y al estudiante prometedor. Y no estoy sola. La mayoría de las personas que lo conocieron luchan con la misma dicotomía. (618, cursivas añadidas)

Ni siquiera el hombre que sentenció a muerte a Bundy, el Juez Edward Cowart, pudo armonizar esta separación en Jekyll y Hyde. La escena más deprimente de la docuserie de Berlinger presenta a Cowart despidiendo a Bundy tras condenarlo, dando un ejemplo alarmante de la complicidad del sistema judicial con la cultura de la violación que encarnaba el asesino:

«Cúidese, joven. Se lo digo con sinceridad. Se lo digo sinceramente; cúidese. Es una tragedia absoluta para este tribunal ver un desperdicio tan total de humanidad, creo, como he experimentado en esta sala. Es usted un joven brillante. Habría sido un buen abogado y me hubiera encantado que ejerciera ante mí, pero tomó usted otro camino, compañero. No siento ninguna animosidad hacia ti. Quiero que lo sepa. Cúdate».

Como señala la crítica Lucy Mangan, «una de las tragedias (para las víctimas) de la vida de Bundy es que nunca fue tan brillante como quería ser, nunca estuvo marcado por la grandeza como pensaba que debería estarlo», pese a lo cual cineastas como Berlinger todavía insisten en aumentar «su mística» y el glamour de sus crímenes.

La narrativa sobre asesinos en serie rompe la división entre lo público y lo privado al centrarse en crímenes sexuales atroces que convierten el «paso violento de la fantasía privada al acto» en «espectáculo público» (Seltzer 3), exponiendo al escrutinio tanto a la víctima como al perpetrador. Seltzer conecta «estas ‘exhibiciones de atrocidades’ no tanto con cuestiones de género sino con la esfera pública patológica contemporánea, nuestra cultura llena de heridas» (3), como si hombres y mujeres participaran por igual en ella de manera activa y pasiva. Schmid entiende mucho mejor el problema cuando escribe que

En la medida en que Bundy era visto como un hombre heterosexual típico (es decir, hipersexual, irresponsable, explotador en sus relaciones con las mujeres, desdén de la ley), se hizo imperativo que las narraciones de crímenes reales compensaran la reacción pública demostrando que él no era así, y subrayando en cambio que Ted Bundy era una aberración que no decía nada en absoluto sobre la heterosexualidad. (216)

De hecho, la docuserie de Berlinger socava su propia presentación de Bundy como un hombre singularmente aberrante dándole la última palabra: «La gente no se da cuenta de que hay asesinos potenciales entre ellos. ¿Cómo podría alguien vivir en una sociedad donde las personas que les gustan y aman, con las que trabajan y a quienes admiran, al día siguiente podrían ser las personas más demoníacas que se pueda imaginar?». La respuesta es que así es la vida para un gran número de mujeres, incluidas las muchas violadas y asesinadas por hombres en los que

confiaban. Para ellas, para todas nosotras, Bundy no es un hombre anómalo sino un caso extremo de la violencia patriarcal que sufrimos a diario, una violencia avalada por la misma cultura de la violación que aún exalta a Bundy, y de la que la docuserie de Berlinger es claramente cómplice.

Notas

1. Nick Broomfield ha realizado dos documentales sobre Wuornos, *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1992) y *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* [*Aileen: vida y muerte de una asesina*] (2013). Statista indica que solo cuatro mujeres (una de ellas acompañada por un hombre) han participado en tiroteos masivos (1982-2022) en comparación con 122 hombres (<https://www.statista.com/statistics/476445/mass-shootings-in-the-us-by-shooter-s-gender/>).
2. Durst fue sospechoso de la desaparición en 1982 de su primera esposa, Kathleen McCormack, del asesinato de su amiga Susan Berman en 2000 y del de su vecino Morris Black en 2003, crimen del que fue acusado pero absuelto. Después de *The Jinx* fue declarado culpable del asesinato de Berman y condenado a cadena perpetua. Murió en 2022, tras ser acusado de la desaparición de su esposa.
3. Brown aparece en una escena de la película de Moore, en la que el cineasta visita la sede de la compañía en Michigan con dos supervivientes de Columbine: Richard Castaldo, que quedó discapacitado, y Mark Taylor, quien todavía tiene balas alojadas en el cuerpo. El grupo es ninguneado hasta que siguiendo la sugerencia de Taylor compran todas las balas disponibles en el K-Mart local para arrojarlas a las oficinas de la compañía.
4. Véase la charla TED de Susan Klebold *My Son Was a Columbine Shooter: This Is My Story* (2016, <https://www.youtube.com/watch?v=BXlnrFpCu0c>), o su volumen *A Mother's Reckoning* (2016) para una visión de la tragedia desde el lado de los padres. Como era de esperar, ella culpa a Harris por la desgracia de su hijo.
5. Kloepper publicó como Elizabeth Kendall un libro de memorias, *The Phantom Prince: My Life with Ted Bundy* (1981, reeditado en 2020). En la película de Berlinger, se ve a Bundy declarando que «La amaba tanto que era desestabilizador». Formaron juntos una familia, con la niña de ella, en medio de la horrible ola de asesinatos de Bundy.
6. Netflix también estrenó en 2019 la película de ficción *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* [*Extremadamente cruel, malvado y perverso*] dirigida por el propio Berlinger y basada en las memorias de Kendall. Bundy es interpretado por el ídolo adolescente Zac Efron.
7. Las revisiones posteriores del libro se publicaron en 1986, 1989, 2000 y 2008. En 2003, *The Stranger Beside Me* fue adaptada en una película hecha para televisión protagonizada por Billy Campbell como Bundy y Barbara Hershey como Rule.

Obras citadas

- Barone, Matt. Gus Van Sant's *Elephant* is Still Cinema's Best Answer for the Why? of Mass Shootings. *Tribeca News* 6 octubre 2015, <https://tribecafilm.com/news/elephant-gus-van-sant-gun-violence-mass-shootings-analysis-michael-moore-nra>
- Boyle, Karen & Jenny Reburn. Portrait of a Serial Killer: Intertextuality and Gender in the Portrait Film. *Feminist Media Studies* 15.2 (abril 2015): 192-207.
- Brown, Brooks & Rob Merritt. *No Easy Answers: The Truth Behind Death at Columbine*. Lantern Books, 2006 (2002). Epub.

- Carey, Matthew. Director Joe Berlinger on His Ted Bundy Docuseries *Conversations With A Killer*, and Why the True Crime Label Makes Him Wince. *Deadline* 17 junio 2019, <https://deadline.com/2019/06/conversations-with-a-killer-director-joe-berlinger-emmys-netflix-interview-1202633760/>
- Carlisle, Al. *The Development of the Violent Mind – The Ted Bundy Case: I'm Not Guilty*. Genius Books, 2014 (2013). Epub.
- Cullen, David. *Columbine*. Twelve, 2009. Epub.
- Evans, Richard T. Faggots, Fame and Firepower: Teenage Masculinity, School Shootings, and the Pursuit of Fame. *Canadian Review of American Studies* 46.1 (primavera 2016): 1-21.
- Farr, Kathryn. Adolescent Rampage School Shootings: Responses to Failing Masculinity Performances by Already-Troubled Boys. *Gender Issues* 35.2 (2017): 73-97.
- Gilmore, David D. *Misogyny: The Male Malady*. University of Pennsylvania Press, 2001.
- Kalish, Rachel & Michael Kimmel. Suicide by Mass Murder: Masculinity, Aggrieved Entitlement, and Rampage School Shootings. *Health Sociology Review* 19.4 (2010): 451-464.
- Kellner, Douglas. *Guys and Guns Amok: Domestic Terrorism and School Shootings from the Oklahoma City Bombing to the Virginia Tech Massacre*. Paradigm Publishers, 2008.
- Kendall, Elizabeth. *The Phantom Prince: My Life with Ted Bundy*. Abrams Press, 2020 (1981).
- Klebold, Sue. *A Mother's Reckoning: Living in the Aftermath of Tragedy*. Crown Publishing, 2016.
- Klein, Jesse. *The Bully Society: School Shootings and the Crisis of Bullying in America*. New York UP, 2012.
- Mangan, Lucy. *Conversations With a Killer: The Ted Bundy Tapes* Review – Harrowing, but Pointlessly So. *The Guardian* 20 enero 2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/jan/24/conversations-with-killer-ted-bundy-tapes-review>
- McCreadie, Marsha. *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*. Allsworth Press, 2008. Epub.
- Michaud, Stephen G. & Hugh Aynesworth. *Ted Bundy: Conversations with a Killer, the Death Row Interviews*. Sterling, 2019 (2000).
- _____. *The Only Living Witness*. Autholink Press, 2012 (1983).
- Nichols, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016.
- Ott, Brian L. & Susan A. Sci. The Many Moods of Michael Moore: Aesthetics and Affect in *Bowling for Columbine*. *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*, Thomas Benson & Brian J. Snee, eds. Southern Illinois UP, 2015. 74-100.
- Phipps, Gregory. Constructing Masks of Hypermasculinity: The Depiction of Rampage School Shootings in Contemporary American Novels. *Studies in the Novel* 47.1 (primavera 2015): 99-115.
- Renov, Michel. First-person Films: Some Theses on Self-inscription. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Thomas Austin & Wilma de Jong, eds. Open UP, 2008. 39-50.
- Rule, Ann. *The Stranger Beside Me*. Pocket Books, 2009 (1980).
- Schmid, David. *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. University of Chicago Press, 2006.
- Seitz, Mark Zoller. *The Ted Bundy Tapes* Examines an Infamous Serial Killer, But Finds Only a Horrifying Void. *Vulture* 31 enero 2019, <https://www.vulture.com/2019/01/the-ted-bundy-tapes-netflix-review.html>
- Seltzer, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. Routledge, 1998.
- Sharrett, Christopher and William Luhr. *Bowling for Columbine* (Film). *Cineaste* 28.2 (primavera 2003): 36.

Capítulo 6

El abusador de niños

El hombre más aborrecido hoy en día es el abusador sexual de niños. Estudio aquí dos casos, con un patrón compartido a pesar de sus muchas diferencias, «estructurados en torno a un desequilibrio de poder» común en la relación entre creyentes y sacerdotes, pacientes y médicos (Celenza 77). Los documentales correspondientes narran cómo un hombre al parecer fiable y afable en una posición de autoridad sobre niños y jóvenes, como sacerdote o médico, sometió a cientos de víctimas a contactos sexuales no deseados ni consentidos. A pesar del testimonio de los traumatizados supervivientes las investigaciones dirigidas por las autoridades que supervisaban el entorno profesional que les garantizó a estos abusadores un fácil acceso a los menores (la Iglesia Católica Americana y USA Gymnastics respectivamente) acallaron a las víctimas y dieron un trato indulgente a sus agresores, lo que les permitió continuar cometiendo sus crímenes pedófilos. En el caso del Dr. Larry Nassar, un médico deportivo que abusó sexualmente de niñas confiadas a su cuidado con falsas terapias, la intervención de los medios de comunicación condujo a un juicio y una sentencia de cadena perpetua. En el caso del Padre O'Grady, pastor muy querido por muchas familias en diferentes parroquias californianas, las diócesis dejaron por completo desprotegidas a sus víctimas, a quienes ningún acto de justicia les ha proporcionado un cierre legal o personal de su tragedia.

Esta falta de justicia es la razón principal por la que el notable documental¹ de Amy Berg sobre el caso O'Grady, *Deliver Us from Evil* [*Libranos del mal*] (2006), es tan desolador. En comparación, las dos películas sobre el escándalo Nassar, *At the Heart of Gold: Inside the USA Gymnastics Scandal* [*Dr. Nassar: el caso del equipo de gimnasia de EE.UU.*] (2019) de Erin Lee Carr y *Athlete A* [*Gimnasta A: el médico depredador*] (2020) de Bonni Cohen y Jon Shenk, son mucho más satisfactorias, ya que ofrecen al público imágenes del abusador humillado y obligado a escuchar a las orgullosas supervivientes ante un tribunal. Las tres películas «adoptan la perspectiva de las víctimas y despliegan las estrategias melodramáticas de exposición, conmoción y culpa» (Cullingford 249), siendo

documentales centrados en defender su causa sin complejos, como deberían ser todos los de su subgénero.² Los cineastas apoyan el derecho de los supervivientes a ser escuchados, mostrando, a pesar de que Berg recoge el testimonio de O'Grady, escaso interés en los hombres trastornados que causaron los traumas. Sus películas invitan a los espectadores a sentir empatía por los y las supervivientes y rabia contra los cómplices patriarcales que permitieron a los psicópatas perpetradores aprovecharse durante tanto tiempo de niños y niñas indefensos.

Deliver Us from Evil:

los monstruos patriarcales tras el respetado sacerdote

El documental de Berg pertenece al período post-Boston en la historia del abuso sexual infantil. Este período comenzó en enero de 2002 cuando el equipo de la sección *Spotlight* (o ‘candelero’) de *The Boston Globe* formado por los reporteros Matt Carroll, Sacha Pfeiffer y Michael Rezendes, destapó el encubrimiento por parte del Cardenal Bernard F. Law desde mediados de la década de 1980 de los abusos sexuales contra niños cometidos por el antiguo sacerdote John J. Geoghan. *Deliver Us from Evil* defiende la misma tesis que los reporteros de Boston: las autoridades católicas estadounidenses que no denunciaron ni denuncian los abusos a la Policía son tan culpables como los perpetradores. Los numerosos escándalos ocurridos en los Estados Unidos y en muchos otros países han obligado al Vaticano a reconocer este problema, todavía de una manera muy exigua. Como señala Berg, Benedicto XVI —quien, como jefe de la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe (1978-2005), conocía todos los casos— protegió al Vaticano de las acusaciones con la argucia de que eran asuntos locales en lugar de un problema estructural. Su sucesor, el Papa Francisco I, reformó la Ley Canónica (en junio de 2021) para hacer que «el abuso sexual, la seducción de menores para el sexo, la posesión de pornografía infantil y el encubrimiento del abuso sean un delito penal bajo la ley del Vaticano»; sin embargo, absurdamente «hizo referencia a los delitos contra el sexto mandamiento, que prohíbe el adulterio» (BBC News) al implementar esta nueva ley.

El celibato, en lugar del adulterio, es el controvertido asunto detrás del abuso sexual desenfrenado en la Iglesia Católica. El Padre Thomas Doyle explica en el documental de Berg que los apóstoles y los primeros Papas eran hombres casados, pero la codicia de los obispos llevó a la implantación del celibato en el siglo IV con

un voto obligatorio de castidad para que los sacerdotes dejaran sus herencias a los obispos de la diócesis. Hoy en día el celibato es observado por solo la mitad de los sacerdotes católicos, mientras que la otra mitad mantiene relaciones esporádicas o regulares con adultos de ambos sexos y, lo que es mucho más lamentable, relaciones sexuales no consensuadas con menores. Autores como Richard Sipe han expresado su preocupación de que «el escándalo en torno al abuso sexual sacerdotal de menores, aunque real y significativo en sí mismo, es principalmente un síntoma de un sistema en esencia defectuoso de poder eclesiástico célibe/sexual» (*Sex, Priests and Power* 4). Sipe ha denunciado que «las estructuras jerárquicas y de poder bajo la superficie son parte de un mundo secreto que respalda el abuso» (*Celibacy in Crisis* 230).

Cozzens sospecha que el celibato «puede fomentar o reforzar, al menos en algunos casos, la misma inmadurez psicosexual que conduce a manifestaciones compulsivas y diversas del comportamiento destructivo» (103). Esta es una tesis en general aceptada, si bien el caso de Larry Nassar indica que los esposos y padres felices también pueden ser depredadores sexuales infantiles muy destructivos. Otras valoraciones más allá del problema del celibato no han conseguido revelar una causa clara detrás del abuso. Amy Berg sugiere en su película que algunos sacerdotes adultos abusan de los niños porque ellos mismos sufrieron abusos; el propio Padre O'Grady padeció los abusos sexuales de un sacerdote y de su propio hermano mayor. Esta situación, sin embargo, afecta solo a una minoría de agresores. La suposición de que los hombres que optan por ser ordenados lo hacen con la expectativa de tener fácil acceso a los niños también ha sido rechazada. Aparentemente, el abuso sexual infantil es un comportamiento que se manifiesta cuando surge la oportunidad de convertir la fantasía en acto. En última instancia no hay consenso sobre por qué tantos sacerdotes católicos han cometido abuso infantil, aunque al menos los investigadores laicos entienden ahora mejor el *modus operandi* de los perpetradores, en el que se centra *Deliver Us from Evil*.

La Iglesia misma no comprende del todo la enormidad de los delitos cometidos contra los niños, hasta el punto de que el *Informe John Jay*³ de Terry *et al.* muestra mucha confusión sobre qué debe hacer el clero como organización. El informe afirma con falsedad que «hay poca evidencia de que los líderes diocesanos se reunieran directamente con las víctimas antes de 2002; en consecuencia, la comprensión del daño del abuso sexual a la víctima ha sido escasa» (Terry *et al.* 4). En cambio, el informe atribuye la ignorancia de la jerarquía sobre el tema al

silencio de las víctimas, «típico del período de la década de 1950 a la década de 1990» (5). Con gran incongruencia, los autores afirman que la Iglesia Católica «ha dado pasos serios hacia la comprensión y reducción del problema del abuso sexual de menores por parte de sacerdotes» (122) en debates iniciados «a mediados de la década de 1980, cuando el problema del abuso sexual ya se iba conociendo», aunque admiten que «las acciones para abordar ese comportamiento en aquel momento eran inconsistentes» (122). Del mismo modo hipócrita, el informe afirma que la Iglesia «ha respondido a la crisis y, como resultado, se ha producido una disminución sustancial en el número de casos de abuso sexual en la actualidad» (122), aunque se trate de un mérito de los medios de comunicación y de los supervivientes, como demuestra Amy Berg.

Teniendo en cuenta el *Informe John Jay*, Keenan concluye que, aunque el concepto de *grooming* (o persuasión por engaño) «requiere un mayor análisis crítico y deconstrucción» (68), parece haber «similitudes entre los delincuentes clericales y los delincuentes sexuales entre el público en general u otras instituciones en cuanto al comportamiento persuasivo que según se dice acompaña el inicio del abuso» (68). Por esta razón, otros autores han hecho «una llamada a dejar de ver a los sacerdotes que abusan sexualmente de los niños como sacerdotes, para verlos como típicos depredadores infantiles» (Dale & Alpert 71) y que sus víctimas no sean «marginadas» (72). En mi opinión, el problema no es que la sociedad vea a estas víctimas como un caso especial sino que la Iglesia Católica mantiene el privilegio de regirse por el Derecho Canónico en lugar del derecho secular. «La Iglesia católica contemporánea», escribe Goldner, «sigue siendo una monarquía medieval masculina» (11) constituida por una estructura patriarcal clásica de poder compuesta en exclusiva por hombres con el Papa en su cúspide, y «aislada de las influencias externas e inferiores» (11). Solo después del escándalo de Boston la Iglesia comenzó a responder ante la ley secular, lo que constituye una anomalía legal asombrosa. Si los sacerdotes hubieran estado cometiendo asesinatos la situación habría sido intolerable pero la suposición implícita, incluso por parte de las autoridades laicas, de que el abuso sexual de niños es un asunto interno de la Iglesia ha validado los encubrimientos sistemáticos en todo el mundo católico, con consecuencias devastadoras para los menores agredidos.

Amy Berg rodó *Deliver Us from Evil*, su primer largometraje, después de trabajar en historias sobre el encubrimientos de los abusos en la Iglesia Católica para *CNN Investigations* en 2004. El Padre O'Grady, comenta Berg, parecía «ser

una espina clavada en el costado de la Iglesia» y cuando se ofreció a hablar con ella, Berg se sintió «impelida a obtener su versión de la historia» (en IDA) por «los beneficios educativos». Como señala Berg, O'Grady es «tan engañosamente sentimental, serio, y (a su estilo) honesto» (en IDA) que las lecciones potenciales se convierten en seguida en una cruda historia de terror que proporciona más conmoción que conocimiento. Esto molesta a Cullingford, quien encuentra la «banalidad garrula y la alegría implacable» de O'Grady «escalofrantes» (251), a pesar de ser útiles como elementos de la naturaleza «francamente partidista» de lo que llama con desdén «la cruzada de Berg» (251).

Encuentro muy adecuado el enfoque militante de Berg aunque la retórica de la película revela una preocupante falta de conocimiento de la jerarquía vaticana (la directora afirma que ningún miembro del Vaticano aceptó ser entrevistado). Los segmentos en que los supervivientes describen su victimización y las luchas posteriores son eficaces pero la película es demasiado ingenua en su acercamiento al núcleo del poder católico. Berg narra cómo cada una de las graves ofensas de O'Grady llevó a su traslado a otra parroquia, donde continuó sus crímenes sin freno ya que la Iglesia nunca informó a sus nuevos feligreses sobre su comportamiento. Berg también contrasta hábilmente las confesiones de O'Grady sobre cómo buscaba gratificarse cuando las «tentaciones de satisfacer mi propio ego se presentaban» con el disgusto de los supervivientes adultos. Sin embargo, cuando Berg embarca al Padre Doyle y a dos supervivientes en el inútil viaje a Roma para entregar una carta sobre el caso al Papa su profesionalidad periodística queda en entredicho. El Vaticano nunca concede a los visitantes acceso directo al Papa y el segmento no contribuye nada a la causa.

Las confesiones del Padre Ollie O'Grady no proporcionan información relevante para todos los casos de abuso pero son útiles para comprender algunos aspectos de su inusual pedofilia bisexual. Easton *et al.* observan que los casos de abuso sexual perpetrado por el clero que involucran a niñas aún no se investigan lo suficiente pese a que «un mayor conocimiento de las mujeres supervivientes podría mejorar los servicios clínicos vitales para su curación y recuperación» (1159). Al centrarse en dos mujeres supervivientes, Ann Jyono y Nancy Sloan, y un superviviente masculino (Adam, sin apellido), Berg llama la atención sobre esta cuestión. Por otro lado, la aterradora narración de O'Grady revela que los abusadores pueden tomar decisiones en el proceso mismo del abuso; no se trata de un impulso incontrolable, sino de un acto oportunista pero bien planificado que se

puede detener en cualquier momento. El Padre Ollie recuerda, por ejemplo, que decidió no abusar de un niño que le atraía por respeto a su familia; sin embargo al fin lo masturbó. Sintiendo «no muy seguro de lo que [el niño] estaba sintiendo» y viendo que estaba «un poco incómodo» (el crío lloraba, agrega O'Grady) se detuvo y nunca volvió a abusar de él, o eso afirma. Al igual que la mayoría de los abusadores, el Padre Ollie era lo bastante astuto como para elegir víctimas vulnerables que guardarían silencio pero no lo bastante inteligente ni empático para comprender el daño que estaba infligiendo. Su sincero reconocimiento ante la cámara, en un parque lleno de niños, de sus inclinaciones pedófilas sugiere que es incapaz de reconocer su profunda psicopatología.

La película de Berg comienza con la confesión de O'Grady (él desea decirles a sus víctimas que «no debería haber sucedido») pero dedica más tiempo a los tres supervivientes y a las autoridades eclesiásticas que ignoraron sus súplicas. Un problema compartido por las películas analizadas en este capítulo es que la cronología de los acontecimientos es confusa. La cronología correcta revela que O'Grady, un irlandés nacido en 1945, llegó a California en 1971, cuando comenzó a violar a la hija de la simpática familia Jyono, Ann, de cinco años. Ella solo les contó a sus padres, Bob y Marie, la terrible experiencia (que duró hasta los doce años) en 1993, cuando O'Grady fue por fin arrestado por otros abusos. Nancy, de quien empezó a abusar con diez años, se convirtió en 1976 en el centro de la primera queja formal contra O'Grady presentada a la diócesis de Los Ángeles, queja formulada cuando el Obispo Guilfoyle prometió a sus padres que O'Grady sería enviado a un monasterio (de hecho fue enviado a otra parroquia a solo cincuenta millas de distancia en 1982). La cronología del caso de Adam es imposible de determinar.

El abuso infantil a menudo ocurre dentro de la familia pero cuando el perpetrador es un amigo de confianza los padres deben enfrentarse además al terrible dolor de saber que no protegieron a sus hijos. O'Grady supo infiltrarse en la vida familiar de sus feligreses y cometió sus crímenes mientras disfrutaba de la plena confianza de cada familia, basada en la suposición de que no era un hombre común sino «la encarnación humana de Dios» (Celenza 77). Los padres de Nancy, que no participaron en la película de Berg, confiaron en el Padre Ollie hasta el punto de permitirle ir de vacaciones solo con su hija. Hay mucha amargura en su recuerdo del viaje de noventa y seis horas durante el cual O'Grady abusó constantemente de ella. Cuando sus padres le preguntaron si lo había pasado bien,

la niña solo se quejó de que el Padre Ollie le había hecho demasiadas cosquillas porque «¿cómo le dices a tus padres lo que acabas de pasar?». En el caso de Adam, como su madre reconoce en la película, ella dejó que el «lobo» entrara en su hogar al convertirse en su amante. Su esposo mantuvo durante el *affair* una actitud de negación total que pudo haber animado a O'Grady a abusar con singular perversidad del niño. La figura más triste es la del padre de Ann, Bob Jyonos, quien, junto con su esposa Marie, acogió a O'Grady para que pasara su tiempo libre en un entorno familiar. Bob, un padre cariñoso, solía jactarse ante su hija de que mataría a cualquiera que la lastimara. Asustada por la posibilidad de que su amado padre pudiera ser encarcelado de por vida si mataba a su violador, Ann guardó silencio. Los Jyonos quedaron así triplemente devastados: por la violación de Ann, por el horror de Marie al descubrir la verdadera naturaleza de su respetado compatriota irlandés, y por la revelación de que el amor de la hija por el padre había contribuido a su propia tortura. Como concluye Ann, «la Iglesia también abusó de mis padres» y de todos los demás niños agredidos.

Berg está, en última instancia, menos interesada en contar la historia de los supervivientes que en acusar a Guilfoyle y su sucesor, el Cardenal Mahony. Un tema crucial que ella explora es cómo la valorización patriarcal del poder en las carreras profesionales también afecta a la Iglesia Católica. El Padre O'Grady es un soldado de infantería en la jerarquía de la Iglesia pero su comportamiento criminal amenaza no solo su propio trabajo sino también las carreras de hombres más ambiciosos situados muy por encima de él. Los obispos y arzobispos que lo trasladaron de parroquia en parroquia no estaban protegiendo a la Iglesia del escándalo que podría socavar su imagen pública (y costar mucho en compensaciones) sino protegiendo sus propias carreras, a cuyo éxito los niños fueron sacrificados.

Estos jerarcas cometieron lo que debería llamarse abuso sexual secundario. La psicóloga Dra. Mary Gail Frawley-O'Dea, experta en la materia, se refiere en la película de Berg a cómo «Recibir abusos por parte de la encarnación de lo divino es devastador», una especie de violación espiritual que destruye la fe. Las víctimas que denuncian sus abusos por parte de sacerdotes son, por lo tanto, violadas a dos niveles. Cuando en 1986 la Nancy ya adulta se reunió con Monseñor Cain para saber qué castigo había recibido el Padre O'Grady (se lo envió brevemente a terapia), el prelado le dijo que buscar venganza estaba mal. Según Nancy, Cain agregó que un sacerdote que abusaba de una niña actuaba por curiosidad normal

pero uno que abusaba de un niño era «obsceno» como un «homosexual». Las víctimas masculinas no estaban en modo alguno mejor protegidas pero las palabras insensibles de Cain y el hecho de que Nancy sabía que el Obispo Roger Mahony (más tarde cardenal), quien sustituyó a Guilfoyle cuando murió en 1980, conocía su caso constituyen otra agresión contra ella y cualquier otro superviviente.

Dentro de este esquema, desde el punto de vista de Mahony o el de cualquier hombre de carrera dentro de la Iglesia tanto el abusador como el superviviente no son más que obstáculos en el progreso profesional personal, aunque con una diferencia. Mientras que la complicidad del abusador siempre estaba garantizada, la del superviviente se volvió, como muestra Berg, cada vez más difícil de comprar cuando las víctimas se dieron cuenta de que los hombres en los que habían confiado como representantes de Dios en la Tierra eran solo agresores criminales. Las confesiones de O'Grady sobre su «colosal problema» y el «rastreo de destrucción» que había dejado le hacen concluir que «debería haber sido apartado y tratado». Si incluso él puede ver el 'problema' no hay explicación posible para las vacilaciones criminales de Guilfoyle, Cain y Mahony ni para su incapacidad de enviar a hombres como O'Grady a la cárcel de por vida excepto su necesidad de evitar el escándalo por el bien de sus carreras personales dentro del esquema patriarcal de la Iglesia. Este es un sistema en el cual los hombres más ambiciosos (que bien podrían ser también abusadores sexuales) protegen a los hombres más débiles del escarnio público y el castigo, sin importarles nada los niños que han destruido y, por lo tanto, abusando de ellos con todo su poder. Hay que darle gracias a Berg por revelar esta repugnante verdad sobre la masculinidad patriarcal de la Iglesia Católica en *Deliver Us from Evil*.

At the Heart of Gold y Athlete A: *el médico de confianza como depredador sexual*

El esquema del doble abuso patriarcal por parte del perpetrador y de la autoridad que lo protege también está presente en el caso Larry Nassar, aunque se extendió a las mujeres⁴ que también ayudaron a evitar que USA Gymnastics y la Universidad Estatal de Michigan, sus dos empleadores, presentaran cargos contra él. Al igual que el caso O'Grady, el escándalo Nassar «revela que la violación sexual no se sitúa fuera de los límites de la conducta profesional, sino, de hecho, en el centro mismo de las expresiones patriarcales de capacidad y experiencia» (Doyle

54). Fingiendo que la inserción de sus dedos en la vagina de sus pacientes era un procedimiento terapéutico adecuado, este médico osteópata violó la ley y los «códigos de conducta profesionales que deberían haber guiado su comportamiento», como el código hipocrático, el Código de Ética Médica de la Asociación Médica Americana y el Código Médico del Movimiento Olímpico (Mountjoy 59). Sus múltiples abusos fueron «facilitados por una cultura deportiva de secreto y deferencia» (58) en la que los hombres dominan a las mujeres, incluso cuando las mujeres son las atletas estrella.

At the Heart of Gold y Athlete A son parte de las secuelas del movimiento #MeToo, iniciado en octubre de 2017 con las muchas acusaciones de abuso sexual lanzadas contra el poderoso productor de Hollywood Harvey Weinstein. Bachynski afirma que aunque el escándalo Nassar era «claramente una historia deportiva con ciertos elementos exclusivos del atletismo competitivo, fue también francamente una historia sobre el poder, la violencia sexual y la corrupción institucional que el amplio movimiento político #MeToo destacó» (154). En realidad esta aseveración es solo en parte correcta. Como narra *Athlete A*, el primer artículo del diario *The Indianapolis Star* que presentó a Nassar como depredador sexual siguiendo las declaraciones de su antigua paciente Rachael Denhollander apareció en septiembre de 2016. El documental de Cohen y Shenk narra la posterior bola de nieve como un proceso continuo pero el estudio de Smith y Pegoraro sobre la cobertura de los medios y las redes sociales del caso muestra que el escándalo tardó bastante en captar la atención de la nación. Solo el juicio, en enero de 2018, y las revelaciones de gimnastas olímpicas como Aly Raisman, Gabby Douglas o la estrella Simone Biles, colocaron a Nassar en el punto de mira. Los investigadores señalan que en la presentación mediática del escándalo hubo «muy poca evidencia de encaje temático, ni de que se hubieran examinado las estructuras sistémicas y generalizadas que permitieron que el abuso floreciera durante décadas, ni se investigaron a otros entrenadores que supuestamente participaron en abusos» (12). Sencillamente, Nassar fue presentado como un monstruo.⁵

La verdadera monstruosidad, argumenta Carr en *At the Heart of Gold*, radicó en cómo las chicas fueron sacrificadas a la mayor gloria del deporte estadounidense. El argumento es similar a la tesis de Amy Berg sobre la Iglesia Católica porque tanto el deporte competitivo como la religión organizada son instituciones jerárquicas dirigidas por hombres poderosos que desean acumular poder y proteger su *status quo*. Mientras que el Vaticano ha respaldado el encubrimiento de miles de

casos de abuso sexual en muchos países para mantener su prestigio, USA Gymnastics introdujo el tortuoso sistema de entrenamiento que ha victimizado a innumerables niñas deseosas de ganar victorias en competiciones internacionales. Las gimnastas estadounidenses siempre fueron inferiores a las atletas del bloque comunista durante la Guerra Fría y cuando Bela y Marta Karolyi, el matrimonio que entrenó a la gran gimnasta rumana Nadia Comăneci, la estrella de los Juegos Olímpicos de 1976, desertaron a los Estados Unidos en 1981, las autoridades deportivas vieron la oportunidad de ganar victorias políticas. A cualquier precio.

Los Karolyis habían transformado la gimnasia femenina internacional al entrenar a niñas a partir de los seis años que competían internacionalmente ya antes de los doce, desplazando así a gimnastas mayores que ellas. Los entrenadores sometieron sus pequeños cuerpos a rutinas agotadoras, consistentes en un severo maltrato emocional y físico, que los gimnasios de Estados Unidos copiaron. Mary Lou Retton, la medallista de oro de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles 1984, fue la primera estrella estadounidense de los Karolyis. Desgraciadamente, su éxito consolidó un sistema vulnerable al abuso en todos los frentes. El superventas de Joan Ryan *Little Girls in Pretty Boxes: The Making and Breaking of Elite Gymnasts and Figure Skaters* advirtió (en 1995) que «el potencial abuso sexual cuando son hombres quienes entrenan a niñas jóvenes es real. (...) Los mismos rasgos que hacen que las niñas sean buenas gimnastas o patinadoras artísticas (obediencia, modestia, responsabilidad, ingenuidad) también las convierten en objetivos principales para el abuso sexual» (133). Como sucedió con los sacerdotes católicos, los padres estadounidenses permitieron que sus pequeñas pasaran tiempo a solas con hombres adultos que de hecho no conocían. Cuando los Karolyis se hicieron cargo del programa del Equipo Nacional de Estados Unidos, según narra la película de Carr, incluyeron visitas obligatorias mensuales a su rancho texano, un lugar aislado en el bosque. A las gimnastas, siempre hambrientas para poder mantener su bajo peso, no se les permitía comunicarse con sus padres. Su atento médico, Larry Nassar, les daba dulces en secreto y les prestaba su teléfono móvil. Cuando ‘trataba’ a las desprotegidas y confiadas chicas, los Karolyis miraban hacia otro lado.

El coreógrafo Bela Poszar, el hombre que describe esta situación en *At the Heart of Gold*, afirma que Nassar era «un gran tipo»; la descripción del periodista Scott Reid parece más precisa: Nassar era «el tipo bobalicón que se apunta a la fiesta». El «abusador extra-familiar» (Pritchard 47) procura tener acceso a los niños

desde una posición que garantice un flujo constante de contactos. Nassar se aseguró esta accesibilidad a través de USA Gymnastics (fue contratado a los veintitrés años cuando aún era estudiante de Medicina de grado) y de la Universidad Estatal de Michigan, que lo empleó como profesor asociado y médico de su equipo desde 1997 (cuando se presentó la primera queja en su contra). Nassar también trabajó en la escuela secundaria de su comunidad y mantuvo una consulta privada en su propio sótano. Nassar, que no era entrenador, utilizó el maltrato emocional y físico infligido por los entrenadores con los que trabajó, sobre todo John Geddert⁶ de la cadena Twinstar, para presentarse como una figura amistosa. Era, de hecho, alguien de confianza y muy admirado por la mayoría de las chicas. Como muestra *At the Heart of Gold*, muchas víctimas tuvieron serias dificultades para entender que Nassar había abusado de ellas y no podían verlo como un criminal ni siquiera cuando estalló el escándalo en 2016. La declaración durante el juicio de la superviviente Trinea Gonczar muestra que el daño causado se vio exacerbado por la pérdida de un amigo muy querido por sus víctimas.

Como narran las supervivientes, Nassar se aprovechó de la confianza depositada por las niñas en él incluso abusando de ellas en presencia de sus padres (a quienes daba la espalda). Sexualmente inexpertas y demasiado conmocionadas como para entender lo que les hizo Nassar, las chicas guardaron silencio. Como explica Brackenridge,

La atleta que se enfrenta a una figura de autoridad sexualmente explotadora se enfrenta también a un dilema imposible. Si habla, su integridad permanece intacta, pero su supervivencia en el deporte competitivo de élite se ve amenazada. Si permite que el abuso continúe sin denunciarlo, su integridad personal y sexual es violada, pero su desempeño en el deporte podría ser salvado. Si está emocionalmente apegada a la figura de autoridad puede racionalizar el contacto sexual como un signo recíproco de afecto. (96)

Algunas niñas se atrevieron a denunciar los abusos, pero como escribe la superviviente Rachael Denhollander en sus memorias, «decir algo es una cosa. Ser escuchadas —y creídas— otra» (1). Denhollander, según *Athlete A*, solo encontró el coraje para acusar a Nassar cuando leyó en *The Indiana Star* un artículo sobre abuso infantil publicado en 2016, quince años después de que fuera victimizada.

Como narra *At the Heart of Gold*, ya había habido acusaciones serias contra Nassar. En 1997, la gimnasta Larissa Boyce le comunicó a Kathie Klages, una entrenadora empleada por Geddert, que Nassar estaba abusando de ella y de otras chicas. En lugar de denunciar a Nassar a la Policía, Klages le hizo hablar con Boyce, quien, sintiéndose «humillada», terminó disculpándose con él por el malentendido (Nassar abusó de ella durante cuatro años más).

La película de Carr no menciona otras denuncias presentadas también en 1997 en la Universidad de Michigan ni que en 2004 la familia de una paciente denunció a Nassar por primera vez ante la Policía. El médico convenció a los detectives de que su terapia no era abuso y continuó agrediendo a otras niñas hasta 2014. La estudiante de Michigan Amanda Thomashow, entonces de veinticuatro años, presentó una queja oficial bajo el Título IX de las Enmiendas de Educación de 1972, la ley destinada a proteger a los y las estudiantes de la discriminación sexual. Como revela *At the Heart of Gold*, la universidad permitió que Nassar eligiera a los colegas que testificaron a su favor mientras que el Decano Trample persuadió a Thomashow de que había malinterpretado la situación. La copia del informe que se le entregó excluía la página final, en la que la universidad sí reconocía el abuso y hacía recomendaciones para controlar el comportamiento de Nassar que nunca fueron verificadas. La Universidad de Michigan y el Comité Olímpico de los Estados Unidos jamás compartieron información alguna sobre las denuncias presentadas contra Nassar.

El documental de Carr no menciona a la esposa de Nassar ni a sus tres hijos, excepto en un comentario de la declaración de Trinea Gonczar según el cual muchas niñas sintieron que era una mujer muy afortunada por haberse casado con su querido doctor. Es difícil adivinar qué tipo de hombre es Nassar pero, como el Padre O'Grady, no comprende el efecto devastador de sus abusos en sus víctimas y se ve como su gran amigo aun cuando está siendo juzgado por sus crímenes. Nassar parece haberse preocupado por las chicas a nivel personal con sinceridad y también parece convencido de que sus métodos terapéuticos eran legítimos. En las entrevistas policiales de 2014 y 2015 vistas en *At the Heart of Gold*, un tímido y sumiso Nassar afirma que había dado conferencias con frecuencia sobre sus terapias, lo que plantea la cuestión de cuántos otros médicos varones le habían imitado y por qué nadie entre el público de Nassar había dado la voz de alarma.

En su propuesta de nuevos compromisos para reforzar la Psicología Cultural del Deporte, Fisher y Anders observan que «La reciente tragedia de Nassar sirve como

una excelente ilustración de cómo la mente/cuerpo/espíritu de las atletas femeninas de élite se sitúa y se ataca tanto dentro de los guiones culturales deportivos como del abuso físico real» (19). Como declara una superviviente, mientras Carr muestra imágenes de niñas gimnastas entrenando, el guion de este deporte requiere que «no muestres tu debilidad, no demuestres que estás herida». Los adultos que dirigen USAG vieron la gimnasia, en palabras de la periodista de *Wall Street* Rebecca Davis O'Brien en la película, como una «máquina de hacer dinero»; el hecho de que esta máquina necesite de niñas adolescentes vulnerables y de sus cuerpos, agrega, es «una situación destinada a crear abusos». Las chicas aceptaron su manipulación, incluido el abuso sexual de Nassar, debido a la filosofía de que «sin dolor, no hay ganancia» (o *no pain, no gain*) y porque eran tan competitivas que ganar medallas anulaba cualquier otra consideración (es significativo que las principales acusadoras, Denhollander y Thomashow, no eran olímpicas). Dado que, como explican las supervivientes, el tratamiento médico legítimo de Nassar funcionaba bien, ellas solían pedirle más sesiones, incluso cuando entendieron que su terapia incluía abusos.

USAG y la Universidad de Michigan despidieron a Nassar en 2016, tras veinte años de actividad criminal, después de que cincuenta mujeres lo denunciaran, pero no se pusieron en contacto con la Policía. Según el documental de Carr, Nassar solo fue arrestado porque Kyle Stephens, la hija de sus vecinos y amigos, lo denunció a la Policía. Como narra la joven en su declaración, reproducida en *At the Heart of Gold*, había sufrido abusos desde los seis años, pero sus padres no la creyeron cuando los reveló, a los doce años. Las peleas con su padre, según declaró, siempre incluían su exigencia de que se disculpara con Nassar. Cuando otras chicas lo denunciaron y Kyle insistió en que ella también era una superviviente, su padre se suicidó. El firme apoyo del que Nassar disfrutó en su comunidad (el 22% votó por él en las elecciones a la Junta Escolar en medio del escándalo) solo se desmoronó cuando la Policía encontró miles de imágenes de pornografía infantil en su ordenador.

Una parte controvertida del caso, y del documental de Carr, fue la decisión de la Juez Rosemarie Aquilina de obligar a Nassar a escuchar las declaraciones de impacto de las supervivientes en su corte judicial, a cambio de declararse culpable de poseer pornografía infantil y de veinticinco de los 125 cargos de abuso sexual presentados. 156 mujeres hablaron en público sobre sus terribles experiencias, incluida la gimnasta olímpica Aly Raisman. La última fue Denhollander, elogiada

por Aquilina en términos muy altos: «Construiste un ejército de supervivientes, pero eres una general de cinco estrellas». La actitud de Aquilina sorprende por su abierta aversión a Nassar. Abrumado, Nassar incluso le dirigió una carta expresando su preocupación por tener que escuchar a más supervivientes. La juez permitió que Nassar hiciera una declaración, durante la cual intentó obtener la simpatía de las supervivientes. Molesta, Aquilina leyó un pasaje de la carta en el que Nassar culpaba a los medios de comunicación y a las chicas por su caída en desgracia, ya que, según escribió citando una frase muy conocida, «no hay furia infernal como una mujer desechada». El disgusto de las supervivientes y el desprecio de Aquilina llevaron a una dura condena de 175 años de prisión, que la juez anunció con las palabras «Acabo de firmar su sentencia de muerte». Rabinowitz se queja de que, si bien el «enfoque de Aquilina fue probablemente terapéutico para las mujeres presentes», no es apropiado para la película de Carr, ya que «parece tremendamente indulgente». A Rabinowitz le preocupa que esta «mala estrategia» pueda generar simpatía por el «patético y tembloroso Nassar», y que los espectadores «puedan sentirse resentidos» con la juez. Mi impresión es que las lágrimas de cocodrilo de Nassar solo provocan rechazo, la reacción que perseguían tanto Aquilina como Carr.

El escándalo Nassar causó una serie de dimisiones y, lo más importante, cambios en la legislación federal y en las normativas deportivas internas encaminadas a hacer la práctica de la gimnasia más segura para las nuevas generaciones de niñas. Algunas voces han pedido que las gimnastas americanas estén representadas en el organismo que regula su deporte (Udowitch 145), aunque al ser muchas menores de edad sus padres deberían representarlas. En la película de Carr la activista por la seguridad infantil Marci Hamilton⁷ insta a los adultos a escuchar a los niños cuando se quejan de que un adulto se ha comportado de manera irregular, lección compartida con *Deliver Us from Evil*. Hamilton advierte que «los adultos tienden a proteger los medios de vida y la reputación de otros adultos» pero, aunque la presunción de inocencia siempre debe respetarse, los niños necesitan y merecen protección contra los depredadores sexuales masculinos. Ninguna estructura de poder patriarcal (sea la Iglesia Católica, la competición deportiva o toda la sociedad occidental actual) tiene derecho a abusar de ellos, a ningún nivel ni por ninguna razón.

Notas

1. *Twist of Faith* (2004) de Kirby Dick y *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God* (2012) de Alex Gibney también son excelentes documentales sobre el tema del abuso infantil por parte de sacerdotes católicos.
2. En contraste, la célebre cinta *Capturing the Friedmans* (2003) de Andrew Jarecki muestra poca empatía debido a su énfasis en la duda y la presentación ambigua de los presuntos abusadores.
3. Encargado por la Conferencia de Obispos Católicos de los Estados Unidos, *The Nature and Scope of the Problem of Sexual Abuse of Minors by Catholic Priests and Deacons in the United States* (2004) o *John Jay Report*, fue compilado por el John Jay College of Criminal Justice.
4. Una de ellas, Kathie Klages, entrenadora de gimnasia de la Universidad Estatal de Michigan, fue condenada por mentir a los investigadores, sabiendo al menos desde 1997 que Nassar estaba abusando sexualmente de niñas. Klages apeló y en diciembre de 2021 las Jueces Elizabeth Gleicher y Cynthia Diane Stephens determinaron que sus entrevistas con la Policía de 2018 no demostraban que ella hubiera encubierto los crímenes de Nassar (véase Associated Press).
5. Para ser justos, los libros de Pesta, Barr y Murphy combinan los dos enfoques: ambos tratan a Nassar como un monstruo mientras destapan cómo se encubrieron sus abusos.
6. John Geddert, entrenador en jefe del equipo estadounidense de gimnasia femenina que ganó los Juegos Olímpicos de 2012, se suicidó en 2021. Había sido suspendido por USA Gymnastics en 2018 por su participación en el caso Nassar y fue acusado en 2021 de veinticuatro cargos criminales, incluidos «veinte cargos de trata de personas menores y un cargo de agresión sexual criminal en primer grado por cada persona, agresión sexual criminal de segundo grado que involucra a un menor, extorsión y mentir a un oficial de Policía» (Kozlowski & Leblanc).
7. En *Justice Denied: What America Must Do to Protect its Children*, Hamilton pide la abolición de los estatutos de limitación por los que prescriben los delitos de abuso sexual. En cambio, estos crímenes «deben ser tratados como asesinatos, no como crímenes contra la propiedad en cuanto a su caducidad. Muchos supervivientes experimentan estos abusos como el asesinato de su infancia o su alma» (3).

Obras citadas

- Associated Press. Ex-gymnastics Coach Kathie Klages Wins Appeal of Nassar-related Conviction. *ESPN* 21 diciembre 2021, https://www.espn.com/college-sports/story/_/id/32918575/ex-gymnastics-coach-wins-appeal-nassar-related-conviction
- Bachynski, Kathleen. 7# MeToo, Larry Nassar, and Sexual Abuse in Youth Sports. *Sports and Politics: Commodification, Capitalist Exploitation, and Political Agency*, Frank Jacob, ed. De Gruyter, 2020. 143-166.
- Barr, John & Dan Murphy. *Start by Believing: Larry Nassar's Crimes, the Institutions that Enabled Him and the Brave Women Who Stopped a Monster*. Hachette, 2019.
- BBC News. Vatican Laws Changed to Toughen Sexual Abuse Punishment. 1 junio 2021, <https://www.bbc.com/news/world-europe-57318959>
- Brackenridge, Celia. *Spoilsports: Understanding and Preventing Sexual Exploitation in Sport*. Routledge, 2001.
- Celenza, Andrea. *Sexual Boundary Violations: Therapeutic, Supervisory, and Academic Contexts*. Jason Aronson, 2011.
- Cozzens, Donald B. *Sacred Silence: Denial and the Crisis in the Church*. Liturgical Press, 2004.
- Cullingford, Elizabeth. Evil, Sin, or Doubt?: The Dramas of Clerical Child Abuse. *Theatre Journal* 62.2 (mayo 2010): 245-263.
- Dale, Kathryn & Judith Alpert. Hiding Behind the Cloth: Child Sexual Abuse and the Catholic Church. *Journal of Child Sexual Abuse* 16.3 (agosto 2007): 59-74.

- Denhollander, Rachael. *What Is a Girl Worth?: My Story of Breaking the Silence and Exposing the Truth about Larry Nassar and USA Gymnastics*. Tyndale, 2019.
- Doyle, Jennifer. Harassment and the Privilege of Unknowing: The Case of Larry Nassar. *Differences* 30 (2019): 1-83.
- Easton, Scott D.; Danielle M. Leone-Sheehan & Patrick J. O'Leary. I Will Never Know the Person Who I Could Have Become: Perceived Changes in Self-Identity Among Adult Survivors of Clergy-Perpetrated Sexual Abuse. *Journal of Interpersonal Violence* 34.6 (marzo 2019): 1139-1162.
- Fisher, Leslee A. & Alyson Daniel Anders. Engaging with Cultural Sport Psychology to Explore Systemic Sexual Exploitation in USA Gymnastics: A Call to Commitments. *Journal of Applied Sport Psychology* 32.2 (2019): 129-145.
- Goldner, Virginia. Introduction. The Catholic Sexual Abuse Crisis: Gender, Sex, Power and Discourse. *Predatory Priests, Silenced Victims: The Sexual Abuse Crisis and the Catholic Church*, Mary G. Frawley-O'Dea & Virginia Goldner, eds. Routledge, 2016 (2007). 1-20.
- Kozlowski, Kim & Beth LeBlanc. Ex-U.S. Olympics Gymnastics Coach with Ties to Nassar Kills Himself after Being Charged. *The Detroit News* 25 febrero 2021, <https://eu.detroitnews.com/story/news/local/michigan/2021/02/25/john-geddert-criminal-charges-larry-nassar-us-olympics-gymnastics/4569105001/>
- Hamilton, Marci A. *Justice Denied: What America Must Do to Protect its Children*. Cambridge UP, 2008.
- IDA Staff. Meet the DocuWeek Filmmakers: Amy Berg – *Deliver Us From Evil*. *International Documentary Association* agosto 2006, <https://www.documentary.org/online-feature/meet-docuweek-filmmakers-amy-berg-deliver-us-evil>
- Keenan, Marie. *Child Sexual Abuse and the Catholic Church: Gender, Power, and Organizational Culture*. Oxford UP, 2012.
- Mountjoy, Margo. Only by Speaking out Can We Create Lasting Change: What Can We Learn from the Dr. Larry Nassar Tragedy? *British Journal of Sports Medicine* 53.1 (enero 2019): 57-60.
- Pesta, Abigail. *The Girls: An All-American Town, a Predatory Doctor, and the Untold Story of the Gymnasts Who Brought Him Down*. Seal Press, 2019.
- Pritchard, Colin. *Child Abusers: Research and Controversy*. Open University, 2004.
- Rabinowitz, Dorothy. At the Heart of Gold: Inside the USA Gymnastics Scandal Review: Who Couldn't Have Known? *The Wall Street Journal* 3 mayo 2019, <https://www.wsj.com/articles/at-the-heart-of-gold-inside-the-usa-gymnastics-scandal-review-who-couldnt-have-known-11556828650>
- Ryan, Joan. *Little Girls in Pretty Boxes: The Making and Breaking of Elite Gymnasts and Figure Skaters*. Doubleday (1995). Epub.
- Sipe, Richard. *Celibacy in Crisis: A Secret World Revisited*. Brunner-Routledge, 2003.
- _____. *Sex, Priests, and Power: Anatomy of a Crisis*. Brunner-Routledge, 1995.
- Smith, Lauren Reichart & Ann Pegoraro. Media Framing of Larry Nassar and the USA Gymnastics Child Sex Abuse Scandal. *Journal of Child Sexual Abuse* 29.4 (mayo 2020): 373-392.
- Terry, Karen J. et al. *The Causes and Context of Sexual Abuse of Minors by Catholic Priests in the United States, 1950-2010*. United States Conference of Catholic Bishops, 2011.
- Udowitch, Heather. The Larry Nassar Nightmare: Athletic Organizational Failures to Address Sexual Assault Allegations and a Call for Corrective Action. *De Paul Journal of Sports Law* 16.1 (primavera 2020): 93-146.

Capítulo 7

Los acusados injustamente

Los documentales analizados en este capítulo pertenecen a «la subcategoría narrativa en torno a la injusticia del género de no-ficción sobre crímenes reales» (Larke-Walsh 89), iniciada por la innovadora película *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris. Los documentales sobre crímenes reales son «*ejercicios forenses*» (Bruzzi 124, cursiva original) que, agrega la autora, imitan el proceso legal. El subgénero sobre los errores judiciales se expande en muchas direcciones, pero me interesa aquí el subconjunto que trata del adolescente estadounidense injustamente acusado. Este subgénero fue inaugurado por *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* [*Paradise Lost: asesinato en Robin Hood Hills*] (1996) de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky y consolidado por *Scottsboro: An American Tragedy* (2001) de Daniel Anker y Barak Goodman, y *Murder on a Sunday Morning* [*Un culpable ideal*] (2001) de Jean-Xavier de Lestrade.

Las célebres películas de Anker y Goodman y de Lestrade contribuyen a la narrativa que denuncia cómo el adolescente negro afro-americano es siempre victimizado por un sistema judicial racista dominado por los blancos, una narrativa a la que también pertenece *The Central Park Five* [*Los cinco de Central Park*] (2012), de Sarah Burns, Ken Burns y David McMahon. Sin embargo, *Paradise Lost*, sus secuelas —*Paradise Lost: Revelations* [*Paradise Lost 2: Revelaciones*] (2000) y *Paradise Lost: Purgatory* [*Paradise Lost 3: Purgatorio*] (2011)— y la película de Amy Berg sobre el mismo caso, *West of Memphis* (2012), indican que los adolescentes blancos también son una fuente de temor para la sociedad estadounidense, aunque muchos más adolescentes negros que blancos están cumpliendo penas de prisión. Los acusados en el caso de West Memphis eran tres muchachos atrapados por una mezcla de prejuicios sociales contra los blancos pobres de las clases más marginales y contra las subculturas del *heavy metal* y el *Goth*, irracionalmente vinculadas al satanismo a través de una lectura histérica y fundamentalista de la religión cristiana.

Sin mencionar la raza ni el género, Nichols y Good advierten que «los estadounidenses están mal informados sobre la violencia juvenil» (49). De hecho,

«La delincuencia violenta disminuyó sustancialmente a lo largo de la década de 1990, pero la cobertura mediática de la misma aumentó en gran medida» (49), circunstancia que tal vez explique por qué tantos adolescentes fueron enviados a prisiones para adultos e incluso condenados a muerte. Según estos autores, los errores judiciales se nutrieron de un campo abonando por el aumento en la década de 1980 de alusiones al adolescente «superdepredador» (49), que aparecería en gran número para cometer innumerables delitos anti-sociales. Esto nunca sucedió pero la falsa predicción «daño la reputación de los adolescentes en la década de 1990 y más allá» (49). De manera irresponsable los medios de comunicación se obsesionaron con la criminalidad adolescente mientras descuidaban los delitos cometidos por «adultos poderosos» en entornos empresariales o políticos (49). Los adolescentes fueron maltratados no solo por los medios de comunicación y el sistema judicial sino también por los verdaderos perpetradores de los crímenes quienes, en última instancia, sacrificaron estas jóvenes vidas para sus propios fines, como se puede deducir de las películas documentales aquí exploradas.

The Central Park Five: *sacrificando al adolescente negro*

A la 1:30 de la madrugada del 20 de abril de 1989, dos *joggers* encontraron a una mujer gravemente herida en un rincón apartado del Central Park de Nueva York. Había sido arrastrada allí por su agresor, quien la apalizó y violó con gran ensañamiento. La víctima sufría de hipotermia severa al estar casi desnuda y estaba atada con las manos en la boca. Había perdido tres cuartas partes de su sangre y estaba tan desfigurada —su ojo estaba desplazado de su cuenca, rota en pedazos— que sus amigos no pudieron identificarla. Su grave daño cerebral resultó en un coma que duró dos semanas y requirió meses de dolorosa terapia. La víctima anónima resultó ser Trisha Meili, una mujer blanca, soltera, de veintiocho años, empleada en un banco inversor de Manhattan, y habitante del privilegiado Upper East Side. *Jogger* muy entregada, Meili no vio peligro en correr con su Walkman puesto a última hora de la noche (fue atacada alrededor de las 21:30 del 19 de abril). Meili nunca pudo identificar a su atacante, habiendo perdido todos los recuerdos de las horas anteriores y del asalto en sí. Esta amnesia fue providencial para ella pero no para los adolescentes negros Antron McCray, Kevin Richardson, Yusef Salaam, Raymond Santana (el único latino) y Korey Wise, quienes fueron

acusados y condenados por el asalto, tratado como violación e intento de asesinato, a pesar de la falta de pruebas que los vinculara con el caso.

Sarah Burns oyó hablar de los ‘Cinco de Central Park’ en 2003, cuando trabajaba como pasante para el abogado defensor Jonathan Moore, quien representó a los demandantes (excepto a Wise). Burns centró su tesina de grado en este caso (véase Foss), y posteriormente publicó *The Central Park Five: A Chronicle of a City Wilding* (2011). Este libro se convirtió en la base del documental que produjo y dirigió junto con su padre, el veterano documentalista Ken Burns, y su esposo Dave McMahon. La película se realizó diez años después de que se anularan las condenas de los cinco acusados, tras la confesión espontánea del verdadero culpable, Matías Reyes. No se trata, así pues, de una película con un impacto directo en el caso, a diferencia de *The Thin Blue Line*¹ o la primera *Paradise Lost* (véase la siguiente sección). Su objetivo era invitar al público, como lo hizo *Scottsboro: An American Tragedy*, «a pensar en cómo la criminalización y la violencia estatal sancionada sobre los cuerpos negros continúa invadiendo las comunidades afro-americanas en todo Estados Unidos» (Smith 20).

Esta es una agenda loable pero, como ha argumentado García, en *The Central Park Five* la «estética de la abogacía por la causa» (53) cohibe el «impulso periodístico» (54) hasta anularlo. García recomienda en cambio el artículo «catártico» (53) de Joan Didion sobre el caso «New York: Sentimental Journeys» (1991) como «narración de esta injusticia en contextos que informan y educan». García critica a los tres directores por querer inspirar «una protesta pública y una condena de las autoridades policiales y judiciales» (53) con, añadido por mi parte, una retórica incompleta y en parte incoherente. La conducta de la Policía y de las Fiscales Linda Fairstein y Elizabeth Lederer debe ser examinada y sus defectos expuestos, pero no se explica que fueran excluidas de la película al igual que la víctima (vista solo en las ilustraciones del juicio), a pesar de que Meili es una figura pública bien conocida.²

The Central Park Five es también un documental problemático por su confusión con respecto a la presencia de los cinco acusados en la banda de unos treinta adolescentes negros y latinos que agredieron a otras personas en Central Park la noche cuando Meili fue atacada. Al menos siete ciclistas, *joggers* y paseantes resultaron heridos; dos personas fueron apalizadas hasta quedar inconscientes. La Policía asumió que la violación de Meili había sido perpetrada por el mismo grupo en lugar de conectarla con el ataque del verdadero perpetrador contra otra mujer

dos días antes en el parque. El documental, en todo caso, presenta a los cinco jóvenes como espectadores inocentes, asustados y aturdidos por la violencia de sus compañeros, dando una explicación superficial sobre su participación en estos otros hechos, limitada a su inicio (solo «estábamos haciendo el cabra», señala Korey Wise). Ellos nunca negaron su intervención en los disturbios, si bien siempre negaron rotundamente haber participado en la violación de Meili. Aunque son inocentes de este crimen no fueron observadores pasivos de la violencia de los otros jóvenes, como afirma la película.³

Seltzer observa que «la noción misma de crimen verdadero (...) procede como si el ‘crimen’ en sí mismo se asumiera como una cosa ficticia, de modo que la palabra ‘verdadero’ debe agregarse para inclinarla hacia el hecho; la línea entre el hecho del crimen y la ficción del crimen está en juego desde el principio» (38). El argumento de Seltzer complica aún más el debate académico sobre la obligación de cualquier documental de ser una representación fiable de la ‘verdad’. Como subraya Nichols, los documentales «no son documentos. Pueden utilizar documentos y hechos, pero siempre los interpretan» (104). En *The Central Park Five*, como estoy argumentando, la interpretación es controvertida porque los cineastas no logran construir un caso del todo convincente. No me interesa la «búsqueda de credibilidad» que hace que los documentales sobre crímenes reales estén «cerca de los discursos jurídicos» empeñados en demostrar «la veracidad de una afirmación particular basada en la disponibilidad de pruebas creíbles» (Spence & Navarro 38). Me preocupa cómo la denuncia que la película hace del clásico discurso racista por el cual la violación de una mujer blanca lleva al castigo injusto de hombres negros inocentes se complica por la culpabilidad de un hombre no blanco, el latino Matías Reyes. Si la víctima hubiera mentido, o el perpetrador hubiera sido blanco, el elemento racista en este error judicial sería innegable. El problema es que la película presenta el caso como el producto de falsas acusaciones contra *todos* los hombres no blancos tratados como una clase homogénea, a pesar de que un hombre no blanco fue quien de hecho violó y casi asesinó a Meili. El ángulo racial no puede ser, en suma, la piedra angular sobre la que descansa el caso. En última instancia, estos cinco jóvenes pagaron un alto precio por la masculinidad perversa de otro joven de origen étnico similar. El género y la edad también deben tenerse en cuenta, así pues, incluso por encima de la raza, sin negar el racismo de la falsa acusación.

En el artículo de 1991 que cita García, Joan Didion argumenta que Meili se convirtió en «elemento sacrificial en la narrativa sentimental que es la vida pública de Nueva York». La joven se transformó en la «hermana ideal, hija y novia Bachrach de la ciudad: una joven de privilegio y promesa convencionales de clase media cuya situación era tal que muchas personas tendían a pasar por alto el hecho de que el caso del Estado contra los acusados no era invulnerable». La ciudad estaba dividida entre aquellos que veían a la joven deportista como un símbolo de la violación de la urbe misma «por su clase baja» y aquellos que protestaban por «su propia victimización». Esta división no dejaba espacio para el verdadero perpetrador. La Policía, la Fiscalía y los jueces se equivocaron al tratar a los acusados con una inquina de terribles consecuencias, pero también fueron culpables de entorpecer la investigación, actitud que permitió que el violador y asesino en serie Reyes cometiera más crímenes misóginos. En la película, la insistencia en el origen racial de los acusados no tiene en cuenta cómo también fueron víctimas del largo silencio de Reyes, otra forma de injusticia contra ellos.

Sin una reflexión sobre este joven aterrador, los problemas de raza, género y clase planteados en la película no logran cohesionar. Sin duda, como comenta el abogado (blanco) Michael Warren, los medios de comunicación agitaron el debate sobre el caso hasta extremos muy sesgados porque la víctima era blanca. La periodista Natalie Byfield (una mujer negra) critica la presentación que la prensa hizo de la *jogger* como una víctima de violación «digna» (57) y cómo su uso como «un símbolo de violencia sexual contra todas las mujeres hace que la experiencia de la mujer negra sea invisible dentro de la categoría ‘mujer’» (11). Dado que las mujeres negras «no participaron en los ritos frenéticos utilizados para construir la lealtad grupal (es decir, no apoyaron con toda su fuerza a la *jogger*), se entendía que estaban más preocupadas por la raza que por el género» (11). Reyes, sin embargo, no atacó a Meili por ser blanca o rica, sino por razones misóginas básicas; sus otras siete víctimas eran principalmente blancas, pero también atacó y asesinó a una mujer latina. La división de las mujeres en líneas raciales enfrentadas causada por la prensa dominada por los blancos y aceptada por las mujeres negras pasó por alto el hecho de que para Reyes solo importaba el género de sus víctimas.

Los tres directores también pasan por alto el miedo que el hombre adolescente provocaba (y provoca) en la comunidad negra. En otro segmento problemático el Reverendo Calvin Butts (un hombre negro) concede que muchas personas en la comunidad aceptaron las confesiones forzadas en las que los cinco muchachos

reconocieron ser los violadores porque los adultos negros a menudo eran víctimas de la criminalidad de los adolescentes negros. «Muchos de nosotros», comenta Butts, «temíamos a nuestros hijos»; es por este temor que solo unos pocos apoyaron a los acusados, a pesar de la protesta en los medios negros contra el racismo de las autoridades. Por lo tanto, el género y la edad también fueron factores cruciales incluso para la comunidad negra, ya que sus experiencias con los varones jóvenes de la misma no eran siempre positivas.

Otro problema podría explicar en parte el grave error judicial. Las principales fiscales fueron dos mujeres que parecían estar motivadas por un prejuicio androfóbico, más que racial, contra los adolescentes acusados. Como muestra la película, la Fiscal Adjunta de Distrito del condado de Nueva York, Elizabeth Lederer, decidió grabar en video las confesiones forzadas, producto de los agotadores interrogatorios llevados a cabo por los oficiales de Policía Detective Carlos González y Detective Humberto Arroyo, los policías malos opuestos al policía bueno Detective John Hartigan. El psicólogo social Saul Kassin explica en el documental que los muchachos se vieron superados por la intensidad de los largos interrogatorios y aceptaron testificar en contra de los demás solo para poder ser liberados. Juntos en una celda de la comisaría de Policía, donde algunos se vieron por primera vez, revelaron cómo habían mentido en sus confesiones, pero no entendieron la gravedad de las acusaciones hasta los juicios. Lederer actuó siguiendo al parecer las órdenes de su superiora, la Fiscal Linda Fairstein, y es plausible que las dos actuaran de modo irresponsable buscando justicia para la víctima en lugar de por malicia racista. Sin embargo, la película no debate este punto. Por otro lado, la actitud de los padres también requiere cierto debate, de nuevo relacionado con la edad y el género de sus hijos. El abogado defensor Michael Joseph afirma que los padres, presentes durante la grabación de las entrevistas, estaban «abrumados por la situación» y se sentían demasiado aturridos para consultar a un abogado. La madre de Salaam, no obstante, interrumpió el interrogatorio de su hijo, de quien no se obtuvo ninguna confesión. Su actitud plantea la cuestión de si la falta de resistencia de los otros padres ante la Policía tal vez estaba relacionada con sus propias dudas sobre el comportamiento de sus hijos, parte de las dudas de la comunidad negra que menciona el Reverendo Butts.

Incluso se puede argumentar que los cineastas blancos reproducen la opinión que las fiscales tenían de los acusados como adolescentes negros genéricos, en lugar de individuos únicos. A pesar de la presencia del padre de Santana y de la

hermana de Richardson, Angela, la presentación de sus respectivas biografías y antecedentes familiares es superficial. Los chicos parecen ser, en palabras del periodista del *New York Times* Jim Dwyer, «representantes de todo tipo de agendas», como lo eran en 1989. Esta falta de individuación es, precisamente, lo que permitió a los medios de comunicación fabricar, usando el título del análisis del caso de Welch, Price y Yankey, un pánico moral en torno a la violencia juvenil. Mientras que el lobo solitario Reyes campaba a sus anchas, el grupo de treinta jóvenes que aterrorizaron a otras personas en Central Park fueron caracterizados como una manada de lobos haciendo salvajadas (*going wilding*). No está claro quién inventó el término *wilding*, pero un artículo del *New York Times* de David E. Pitt, publicado tres días después del ataque, citó una declaración del Jefe de Detectives Robert Colangelo según la cual «algunos de los veinte jóvenes interrogados habían dicho a los investigadores que la ola de crímenes fue el producto del pasatiempo llamado ‘hacer el salvaje’» (Pitt en Welch, Price & Yankey 5). De hecho, ningún adolescente usó la palabra *wilding*. Welch, Price y Yankey sugieren, siguiendo un artículo del crítico musical Dave Marsh, que el término podría revelar «una reacción a la histeria anti hip-hop» (12) por parte de la Policía, quizás relacionada con el *remake* que el rapero Tone-Loc hizo en 1989 de la canción pop de 1966 «Wild Thing». ⁴ ‘Hacer el salvaje’ pasó a «engrosar una creciente lista de crímenes asociados con la cultura urbana, junto con atracos, saqueos, violaciones grupales, tiroteos y robo de automóviles» (7), observan Welch, Price y Yankey, todos ellos crímenes relacionados con adolescentes varones, en especial negros.

Una vez que el frenesí mediático disminuyó el caso quedó medio olvidado y solo se resolvió con la repentina confesión de Reyes, hecho crucial que el documental también descuida. McCray, Salaam, Santana y Richardson pasaron siete años encarcelados antes de obtener la libertad condicional al negarse siempre a negociar su culpabilidad. Una vez se les concedió la libertad condicional, en 1997, experimentaron muchas dificultades para adaptarse a la vida ordinaria. Santana incluso fue sentenciado de nuevo en 1998 por tráfico de drogas, condena agravada por la sentencia anterior. Wise, el único enviado a una prisión para adultos (Riker’s Island), fue más tarde transferido al Centro Correccional de Auburn, donde Reyes, arrestado en agosto de 1989, cumplía una condena de treinta y tres años sin libertad condicional. Según Wise, él y Reyes se conocieron al discutir por un programa de televisión. Wise insistió en que no deberían pelear por

un asunto tan trivial ya que ambos tenían una larga condena por delante y al parecer Reyes decidió entonces confesar que había atacado a Meili. En su declaración, subraya el documental, Reyes afirmó que actuaba por razones éticas, por el «sufrimiento», según dice, que veía en los ojos de Wise. De hecho, la crisis de conciencia de Reyes, sobrevenida tras doce largos años de silencio, podría responder más bien a querer ganarse la buena voluntad de otros prisioneros que respetaban a Wise.

El caso dio un giro final cuando se demostró que el ADN encontrado en el cuerpo de Meili era de Reyes, quien además dio detalles que solo el perpetrador podía conocer. La oficina del Fiscal Morgenthau solicitó que se anularan las condenas de los cinco, lo que significa que los juicios y sentencias anteriores fueron anulados, no que los acusados fueron exonerados de todos los cargos.⁵ El error judicial no se corrigió en última instancia gracias a la presión pública sino mediante la confesión de un hombre que, en el peor de los casos, podría haberse sentido irritado por la atribución de su horrendo crimen a Wise y podría haber querido reclamar a Meili como su trofeo criminal. Meili escribió en sus memorias que cuando supo de la confesión de Reyes, se horrorizó sintiendo al fin que su atacante se había vuelto «real para mí de una manera en que los cinco nunca habían sido» (2). Su reacción no se comenta en la película.

Dwyer señala en el documental que la revelación de la inocencia de los cinco jóvenes no tuvo tanta cobertura mediática como su (falsa) culpabilidad porque el público en general se «resiste a los hechos». El Departamento de Policía se negó a admitir cualquier irregularidad. Linda Fairstein declaró que las nuevas pruebas solo sugerían que Reyes era el miembro de la manada que «completó el asalto» iniciado por los cinco acusados. La película termina con una nota amarga, con cada uno de los acusados, ya hombres en la treintena, describiendo el impacto del terrible error judicial en sus vidas. Santana se queja de que su vida adulta está incompleta, McCray lamenta sus problemas cotidianos y Richardson su juventud perdida. Wise está dispuesto a perdonar pero no a olvidar porque, como señala con hosquedad Salaam, las condenas fueron anuladas pero nada puede deshacer el tiempo en prisión. No hay comentarios sobre el papel de Reyes en su desgraciada experiencia, ni sobre la víctima. La hermana de Richardson, Angela, declara que el caso fue una tragedia no solo para Trisha Meili sino también para los jóvenes y sus familias. Sin embargo, el documental no ofrece un cierre total a ese drama colectivo porque no puede reunir ni reconciliar a los muchachos injustamente acusados y a la mujer

horriblemente victimizada. Meili expresó en sus memorias su pesar porque su lesión cerebral la dejó «incapaz (...) de contribuir a la verdad» (2). Su afirmación de que ha encontrado la paz «aceptando que nunca sabré qué pasó» (2), incluso después de la confesión de Reyes, revela su lejanía de los cinco. Reyes completa de esta manera su victimización no solo de Meili sino también de los jóvenes sacrificados a un sistema de justicia defectuoso que no pudo controlar su masculinidad depravada y misógina.

***La trilogía Paradise Lost y West of Memphis:
sacrificando al adolescente blanco***

Los ‘Tres de West Memphis’ eran los adolescentes blancos Jessie Miskelley, de dieciséis años; Jason Baldwin, de diecisiete, y Damien Echols, de dieciocho. Fueron acusados del asesinato el 4 de mayo de 1993 de tres niños de ocho años, también blancos: Michael Moore, Christopher Byers y Steven Branch. Los niños fueron encontrados en una zanja de Robin Hood Hills al día siguiente de que se denunciara su desaparición. Habían sido ferozmente golpeados en la cabeza y perecieron ahogados en el arroyo, desnudos. Su extraña posición, con las manos atadas al tobillo del mismo lado, dejaba expuesta la zona anal y genital, lo que sugería que se trataba de un delito de motivación sexual; además, al cuerpo de Byers le faltaban los testículos y el saco escrotal, y su pene había sido desollado. Extrañamente, no había sangre en la escena del crimen, descrita como una de las más limpias que la Policía de Arkansas jamás había encontrado. La falta de pruebas debería haber conducido a la liberación inmediata de los adolescentes arrestados pero en cambio Jessie y Jason fueron condenados a cadena perpetua y Damien, el presunto cabecilla, a muerte. La condena se basó en la confesión forzada de Jessie ante la Policía, en la que admitió que los asesinatos eran parte de un ritual satánico y Damien el líder de un culto local. El verdadero asesino nunca confesó pero los tres jóvenes salieron libres en 2011 cuando un cambio en la legislación de Arkansas les permitió apelar aduciendo que nunca se encontró ADN que los vinculara con el caso. Habían pasado dieciocho años en prisión, con Echols en el corredor de la muerte.

Este caso demuestra, como el de los ‘Cinco de Central Park’, que los varones adolescentes estadounidenses pueden quedar fácilmente atrapados por la alianza indirecta entre un sistema judicial discriminatorio y el afán de un criminal

masculino que los sacrifica a sus propios intereses. En dos sentidos cruciales, el caso de West Memphis parece, con todo, más difícil de entender. La psicopatología misógina de Matías Reyes se ajusta al comportamiento criminal conocido pero el asesinato simultáneo de los tres jóvenes amigos, en el que no se probó que hubo violación, y las condiciones de la escena del crimen son singulares. En segundo lugar, el racismo de la Policía y el sistema judicial vinculan el caso de los muchachos de Nueva York con otros errores judiciales sufridos por adolescentes negros. Sin embargo, Miskelley, Baldwin y Echols fueron condenados sobre la base de desconcertantes argumentaciones pseudo-religiosas. Las obsesiones personales de hombres específicos a cargo del sistema correccional juvenil en West Memphis jugaron un papel crucial en la caza de brujas pero es imposible explicar por qué la Policía y el Juez David Burnett admitieron pruebas sesgadas y falsas.

Echols narra en sus memorias, *Life After Death [Vida después de la muerte]*, que el caso de West Memphis atrajo la atención de la ejecutiva de HBO Sheila Nevins cuando leyó un artículo en *The New York Times*, que envió a los cineastas Joe Berlinger y Bruce Sinofsky. El artículo, escribe Echols, «ofrecía el potencial para una película provocativa y salaz sobre el satanismo, el sacrificio humano y el libertinaje de proporciones góticas» (192). El objetivo inicial de los directores era enfatizar el ángulo regional. El Juez Burnett y el Fiscal John Fogleman permitieron que sus cámaras entraran en la sala del tribunal (donde otras cámaras estaban presentes) posiblemente creyendo, especula Echols, que «iban a ser las piezas centrales de una gran victoria legal cuando concluyera el juicio» (195). Manteniendo una posición en apariencia neutral pero convencidos de la inocencia de los chicos, Berlinger y Sinofsky lograron resaltar lo absurdo de los juicios.

Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills (1996) interesó a tres amigos californianos, Burk Sauls, Kathy Bakken y Grove Pashley, que lograron conocer a los prisioneros y fundaron una web para atraer partidarios a su causa. Berlinger y Sinofsky hicieron una segunda película, *Paradise Lost 2: Revelations* (2002), para documentar el progreso de la campaña, en la que argumentaron que el padrastro de Christopher, John Mark Byers, podría ser el verdadero culpable teniendo en cuenta sus propias sospechas y las excentricidades de este hombre ante sus cámaras. Su tercera película, *Paradise Lost 3: Purgatory* (2011), narra los cambios en la legislación y en el poder judicial de West Memphis que permitieron a los tres jóvenes al fin quedar libres, insinuando que el verdadero asesino podría ser el padrastro de Stevie Branch, Terry Hobbs, en lugar de Byers. Mientras que el

primer documental «funcionó como una resolución discutible y la web proporcionó las pruebas y los motivos necesarios para la discusión, promoviendo la acción política» (Aguayo 24), el segundo y el tercer documental acusan de modo irresponsable a Byers y Hobbs siguiendo el mismo principio de «condena por destrucción de la reputación» (Mnookin 191) que castigó a los chicos.

El rodaje de *Paradise Lost: Purgatory* (2011) se solapó con el de *West of Memphis* (2012) de Amy Berg. Esta película fue producida por el director neozelandés Peter Jackson y su esposa la guionista Fran Walsh pero también por el propio Echols y Lorri Davis, con quien se casó en prisión en 1999. Davis y Echols se conocieron gracias a la campaña en internet, que también había atraído a Jackson y Walsh. La cuestión de quién es la principal autoridad en el caso, Berlinger y Sinofsky o Berg, se complica por los extraños enredos relacionados con los derechos de imagen de las personas involucradas. Itzkoff informa que la madre del pequeño Stevie, Pam Hobbs, había vendido sus derechos sobre el caso al productor que estaba convirtiendo el libro de la periodista Mara Leveritt *The Devil's Knot* (2003) en una película dirigida por Atom Egoyan (estrenada en 2013). Cuando Berg firmó su propio contrato con Hobbs, ella aceptó no aparecer en la tercera película de Berlinger y Sinofsky. Del mismo modo, Byers aparece en esa película, pero no en la de Berg por razones contractuales. Además, tanto la trilogía *Paradise* como *West of Memphis* rompieron la regla implícita por la cual los participantes en documentales no reciben remuneración.

West of Memphis se beneficia del trabajo anterior de Berlinger y Sinofsky, pero funciona perfectamente como documental independiente de sus predecesores. Gleiberman opina que «la película lanza un hechizo hipnótico propio. Esboza con ingenio los hechos para cualquiera que los desconozca pero, básicamente, su estrategia es tomar lo que ya sabemos y profundizar». Roger Ebert recomienda ver la película de Berg en lugar de la trilogía *Paradise Lost* «porque se beneficia de la mirada retrospectiva». Kemp elogia la película por ofrecer «toda la inexorabilidad paciente y detallada de una investigación forense exhaustiva» (88) y a Berg por su «moderación», y por hacer que el público sienta que el caso no es «un colapso anómalo de un sistema legal estadounidense por lo demás sólido» (88) sino una ocurrencia común (punto que Echols ha subrayado a menudo). Kemp se siente mucho menos cómodo con las acusaciones de Berg contra Terry Hobbs, también presentadas en la tercera película de Berlinger y Sinofsky, porque este hombre nunca admitió su culpabilidad. Una cosa es exponer «los horrores sistémicos que

acechan en los tribunales de las pequeñas ciudades de los Estados Unidos» (Opel) y otra muy distinta desatar nuevas cazas de brujas a través de documentales filmados por directores que adoptan una actitud negligente ante la necesidad de probar la culpabilidad en la investigación criminal, aún más tratándose de películas sobre errores judiciales.

La obsesión con Hobbs revela cuestiones claves de género en el caso y, como sucede en *The Central Park Five*, cómo la atención prestada a algunos temas oscurece otros. El principal defecto de la trilogía *Paradise Lost* y de la cinta de Berg es su falta de interés en los niños asesinados, incluso su falta de respeto. Al escribir sobre la primera *Paradise Lost*, Adkins lamenta que «los tres niños que fueron asesinados de hecho se han desvanecido de la conciencia pública» (23), mientras que el error judicial continúa interesando. A pesar de los elogios de Kemp a la moderación de Berg, *West of Memphis* es similar a la trilogía *Paradise Lost* en su explotación de las tristes imágenes de la escena del crimen y las fotos explícitas tomadas durante las autopsias. Berg ofrece un prolijo retrato (de veinticuatro minutos) del niño Stevie Branch usando fotos familiares, pero solo porque está interesada en establecer que su padrastro lo maltrataba y quizás abusó sexualmente de él. Ninguna de las cuatro películas se molesta en mostrar que «la vulnerabilidad de los niños en esta historia era evidente antes de que ocurrieran los asesinatos. La pobreza y la inestabilidad debilitaron los hogares; la intolerancia, la violencia y la corrupción oficial debilitaron la comunidad. Los graves problemas de salud mental que mostraban algunos de los chicos de esta historia (Christopher, Jessie y Damien, en particular) eran tragedias en ciernes» (Leveritt 354).

Echols ofrece una valoración relevante que conecta la raíz de estas tragedias con el caso contra Hobbs. Después de que su padre biológico y su madre se divorciaran, Damien fue criado por su violento padrastro Jack Echols (en el momento de los juicios sus padres se habían vuelto a casar). El propio Damien tuvo un bebé con su novia Domini, nacido durante su juicio:

Vengo de una línea de hombres sin padres. No tengo tradiciones paternas que transmitir a mi propia descendencia, y puedo contar el número de veces que he visto a mi hijo a solas. Dicen que la sangre llama a la sangre, pero llevo treinta y dos años dudando de esto sin ninguna contradicción. Nadie estaba allí para enseñarme a anudar una corbata o explicar la mecánica del sexo. Tuve que aprender sobre la

marcha todo lo que pude. Mi propio hijo ni siquiera me conoce. Todo lo que tiene es un puñado de recuerdos polvorientos de otra persona, la mayoría de los cuales ni siquiera son precisos. (250)

En una escena desgarradora en la película de Berg, el amigo de Hobbs, David Jacoby, pondera si el padrastro de Stevie podría haberlo asesinado por celos a causa de la atención que el niño recibía de su madre, Pam, y si pudo haber matado a los otros dos pequeños como daño colateral. Entre lágrimas, Jacoby le dice al investigador del FBI John Douglas que «he sido ese niño pequeño, ¿sabes?», el hijastro castigado por lo que otros hicieron. «Lo sentía con Stevie», dice. Este sentimiento no prueba la culpabilidad de Hobbs, pero, junto con los comentarios de Damien, enfatiza un problema importante: el contacto entre los hijos y los padres biológicos se rompe con demasiada frecuencia y, aunque los padrastros también pueden ser padres cariñosos, el discurso en las películas sobre el caso de West Memphis sugiere que la ira expresada contra los tres niños proviene de un padrastro frustrado, ya sea Byers or Hobbs. El intento de humillar a un niño rebelde puede haber ido demasiado lejos, aunque esta teoría suena plausible solo porque ninguna otra es más convincente.

El problema es que para la Policía, la fiscalía y el Juez el satanismo era una teoría más sustancial. Byers fue sospechoso por un tiempo pero, aunque fue entrevistado y se le tomaron muestras corporales, no fue arrestado. Hobbs ni siquiera fue entrevistado (Todd Moore, el padre biológico de Michael tenía una coartada sólida). Todo el caso se basó en prejuicios contra la masculinidad no normativa de Damien Echols, con Baldwin y Miskelley atacados por ser sus subordinados. El periodista del *Arkansas Times* Bob Lancaster comentó que aunque el Fiscal Fogleman presentó a Echols como «un monstruo incitado por el Diablo que era capaz del crimen y, por lo tanto, debía haberlo cometido», él vio a alguien diferente. Echols «es sardónico e implacable, pero lo que transmite no es una amenaza proveniente de un corazón frío; es un chico perturbado perdido en una postura teatral que ha tratado de convertir en una identidad. Más lamentable que aterrador». La ‘postura’ de Damien sin duda irritaba a los hombres adultos encargados de juzgarlo ya que, además, había escogido una autopresentación gótica que aborrecían. Propiamente hablando, Damien no era un *Goth*, sino que simplemente le gustaba vestir de negro; su interés en la ficción de terror y su experimentación religiosa con el catolicismo y la Wicca tampoco eran nada fuera

de lo común, al menos en los principales centros urbanos americanos de la costa este y oeste. En la rural Arkansas, Damien, considerado un tipo raro, era acosado sin piedad aunque, como revela en sus memorias, solía subrayar sus rarezas para asustar a sus acosadores. Por desgracia para Damien, estas rarezas atrajeron la atención de los oficiales a cargo de los correccionales juveniles que iniciaron su persecución judicial. El Detective Jefe Gary Gitchell fue el último eslabón de la cadena de hombres adultos que atraparon a Damien (pero también a Jason y Jessie) en sus propias obsesiones, satanismo incluido.

En la tercera *Paradise Lost* el perfilador estrella del FBI, John Douglas, confirma —durante una conferencia de prensa de 2007, organizada por los abogados defensores para presentar nuevas pruebas forenses— que la investigación lanzada en 1991 por el propio FBI para comprobar si existía una actividad satánica generalizada en los Estados Unidos, como se denunciaba con insistencia, no encontró prueba alguna. Uno de los hombres obsesionados con los esquivos cultos satánicos era Jerry Driver, el jefe del Servicio Correccional Juvenil en West Memphis. Driver era discípulo del Dr. Dale Griffith, un testigo clave de la fiscalía en los juicios contra Jason y Damien. Dado que los documentales no ofrecen este tipo de información, el arresto de los muchachos sorprende. Echols narra en sus memorias, no obstante, que antes del caso de asesinato Driver había ordenado su arresto tras la denuncia presentada por los padres de su antigua novia Heather, denuncia sin otra base que su inquina contra él. Jason Baldwin le contó a la periodista Mara Leveritt que él y Damien ya habían sido arrestados por un delito menor por Fogleman, entonces un juez de menores, y puestos en libertad condicional. El oficial a su cargo era Steven Jones, subordinado de Driver y, por cierto, el hombre que encontró los cuerpos de los tres niños asesinados. Jones se convirtió, según Leveritt, en «la némesis de Jason» (70). El propio Baldwin agrega que Jones lideró junto a Driver «la campaña ‘anti-Damien’», difundiendo en el vecindario información falsa sobre la participación del joven en cultos satánicos (70). Cuando la Policía le pidió a Driver una lista de delincuentes juveniles en libertad condicional que podrían considerarse sospechosos Damien la encabezaba.

La masculinidad es, una vez más, el elefante invisible de este caso: las víctimas, los acusados, los oficiales de Policía y los jueces, los padrastros sospechosos y, con toda seguridad, el verdadero asesino son todos hombres. «Debido a las similitudes temáticas y formales entre el juicio y el documental», explica Fuhs, «los documentales sobre juicios, así pues, se han convertido en un lugar particularmente

cargado para pensar en las formas en que el documental jurídico a menudo actúa como una fuerza mediadora entre la ley, la cultura y la historia» (803). Esta mediación, según estoy argumentando, nunca puede ser neutral en cuanto al género, y mucho menos en este caso. El enfoque del género *true crime*, con su fijación por los elementos específicos aportados por la fiscalía y la defensa, pasa por alto factores clave en esta intersección de ‘la ley, la cultura y la historia’. El calvario de Damien Echols es, de modo manifiesto, un ataque frontal de la masculinidad patriarcal normativa contra un joven que incumplía sus normas. Echols estaba siendo perseguido incluso antes de que se perpetraran los asesinatos y estos se convirtieron en una excusa muy conveniente para eliminarlo. Fue sentenciado a muerte no por lo que realmente hizo, sino por su aspecto y por un comportamiento irregular pero común entre muchos adolescentes varones que, por prejuicios sociales, irritaba sobremedida a sus perseguidores patriarcales.

La película de Berg, sobresaliente como documental judicial, decepciona un tanto por su incapacidad de ir más allá del caso, ya que al igual que la trilogía *Paradise Lost* se basa en preguntar *cómo* pero no *por qué*. Hay que decir a favor de Berlinger y Sinoksfy que, dado que iban rodando a medida que se desarrollaban los acontecimientos, carecían de la distancia que Berg sí pudo tomar. Sin embargo, esta mayor distancia retrospectiva no es explotada a fondo. Driver, Gitchell, Fogleman (recién elegido juez) y Burnett (recién elegido Senador estatal) aparecen en el documental sonriendo nerviosos pero las preguntas de Berg acaban respetando su zona de confort. Driver insiste en que la gabardina negra de Damien y el bastón que lucía eran «un poco raros». El Senador Burnett afirma que las personas no confiesen crímenes que no han cometido, a pesar de las pruebas que indican que Jessie confesó bajo coacción siguiendo el guion de Gitchell. Echols, entonces todavía en prisión, argumenta que Burnett y Fogleman vieron el caso como una oportunidad para consolidar sus reputaciones pero Berg no explora esta acusación. En cambio, la película aturde a los espectadores con las imágenes de feroces tortugas de río mordiendo un cerdo, como ‘prueba’ de que estos animales podrían haber castrado al niño Chris.

Lo ideal habría sido que la presión de la campaña a favor de los jóvenes injustamente condenados hubiera obligado al Juez Burnett a declarar nulo el juicio por falta de pruebas pero esto no es lo que sucedió. Como narran *West of Memphis* y la tercera *Paradise Lost*, el caso cayó en manos del compasivo Juez David Laser cuando Burnett fue elegido Senador en 2010. Laser propuso declarar el juicio nulo

y hacer que los demandantes se enfrentaran a un nuevo juicio (en lugar de reabrir el caso) pero los abogados defensores decidieron ofrecer un trato, que Dustin McDaniel, Fiscal General de Arkansas, y Scott Ellington, Fiscal de Circuito del Condado, aceptaron. Ellington, por cierto, declaró más tarde que admitieron el trato para evitar una costosa demanda contra el estado de Arkansas. Según este trato, Damien, Jason y Jessie se acogerían a la ‘declaración de culpabilidad de Alford’, declarándose inocentes pero también culpables para que el tiempo de condena ya cumplido contara como su pena y así pudieran ser liberados sin otro juicio. Jason dudó, al no estar dispuesto a declararse culpable, pero cedió para salvar a Damien de ser ejecutado. Cuando el Juez Laser escuchó su declaración, describió su caso con gran emoción como «una tragedia para todos los implicados». Es de lamentar que los directores no ofrezcan ningún comentario sobre el contraste entre el Juez Laser y el Juez Burnett.

En la segunda *Paradise Lost*, Jason Baldwin afirma que «es una gran tragedia que los niños fueran asesinados, pero también es otra gran tragedia que los ciudadanos estadounidenses, cualquier persona del público hoy en día, puedan ser detenidos por un crimen que no cometieron y ser condenados sin pruebas». En este caso, los ciudadanos estadounidenses victimizados fueron tres adolescentes tratados como chivos expiatorios por hombres adultos en posiciones de poder en relación a un terrible crimen que un hombre anónimo, aún en libertad, cometió contra tres niños indefensos. En esta tragedia las tensiones dentro de la masculinidad juegan un papel importante. Connell sostiene que las relaciones entre las diferentes masculinidades «se construyen a través de prácticas que excluyen e incluyen» (37) y el caso de West Memphis demuestra cómo funciona la exclusión. Por esta razón es lamentable que los aberrantes elementos patriarcales del caso no se analicen en los documentales y particularmente que Berg, autora de *Deliver Us from Evil* (véase el Capítulo 6), recorra el camino abierto por Berlinger y Sinofsky ignorando las políticas de género intra-masculinas que acabaron con la vida de los niños, casi destruyeron las de los muchachos injustamente acusados y, lo más importante, permitieron que un asesino inmisericorde permanezca libre. Pese a ello y aunque no se llega a un cierre sobre el caso, sí se aprende una lección relevante sobre la masculinidad patriarcal: es una maquinaria depredadora que utiliza el crimen pero también la justicia legal para eliminar a niños y jóvenes indefensos, e imponer una normatividad intolerante sin margen para la disidencia.

Notas

1. Randall Dale Adams había sido sentenciado por el asesinato del oficial de Policía de Texas Robert Wood, pero la película de Morris concluyó que el sospechoso original del caso y testigo principal, David Harris, era culpable. Harris finalmente se retractó de su testimonio y Adams fue liberado. Harris fue ejecutado por el crimen en 2004.
2. Cuando el nombre de Meili fue revelado en 2002, la joven fue entrevistada por Oprah Winfrey, quien no mencionó el error judicial. Meili publicó en 2003 sus memorias *I Am the Central Park Jogger*, y se convirtió en una oradora pública motivacional (véase su web <http://centralparkjogger.com/>).
3. La moción escrita en 2002 por Nancy Ryan en nombre de la oficina del Fiscal William Morgenthau para anular todos los cargos contra los acusados señala que Richardson, McCray, Salaam y Santana fueron condenados por el asalto y robo del *jogger* John Loughlin en la misma fecha, mientras que Wise fue condenado por disturbios. Véase el texto de la moción en <https://web.williams.edu/Psychology/Faculty/Kassin/files/CPJ.Morganthau.motion.12.5.02.doc>
4. Véanse los artículos de David Pitt, «Jogger's Attackers Terrorized at Least 9 in 2 Hours», *The New York Times*, 22 de abril de 1989 (1, 30) y Dave Marsh, «New York Forum: Hip Hop Gets a Bad Rap», *New York Newsday*, 19 de junio de 1990 (50, 52).
5. Los jóvenes, informa Bruney, «finalmente acordaron una demanda de derechos civiles con la ciudad de Nueva York por valor de \$40 millones. Reyes sigue en prisión».

Obras citadas

- Adkins, King. *Paradise Lost: Documenting a Southern Tragedy*. *Journal of Film and Video* 60.1 (primavera 2008): 14-22.
- Aguayo, Angela. *Paradise Lost and Found: Popular Documentary, Collective Identification and Participatory Media Culture*. *Studies in Documentary Film* 7.3 (2013): 233-248.
- Bruney, Gabrielle. The Central Park Five Were Falsely Convicted: Here's How the Truth Came Out. *Esquire* 1 junio 2019, <https://www.esquire.com/entertainment/a27688229/when-they-see-us-central-park-five-matias-reyes/>
- Bruzzi, Stella. *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*. Routledge, 2020.
- Burns, Sarah. *The Central Park Five: A Chronicle of a City Wilding*. Alfred A. Knopf, 2011.
- Byfield, Natalie. *Savage Portrayals: Race, Media and the Central Park Jogger Story*. Temple UP, 2014.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 2006 (1995).
- Didion, Joan. New York: Sentimental Journeys. *The New York Review* 17 enero 1991, <https://www.nybooks.com/articles/1991/01/17/new-york-sentimental-journeys/>
- Ebert, Roger. *West of Memphis*. *RogerEbert.com* 16 enero 2013, <https://www.rogerebert.com/reviews/west-of-memphis-2012>
- Echols, Damien. *Life after Death*. The Text Publishing Company, 2012. Epub. [*Vida después de la muerte*, trad. Hugo Camacho Cabeza, Orciny, 2019]
- Foss, Sara. Burns *Central Park 5* Tells True Story of Wrongful Conviction. *The Daily Gazette* 4 abril 2013, https://dailygazette.com/2013/04/04/0404_central5/
- Fuhs, Kristen. The Legal Trial and/in Documentary Film. *Cultural Studies* 28.5-6 (2014): 781-808.
- García, Maria. *The Central Park Five*. *Cineaste* 38.1 (Winter 2012): 53-55.
- Gleiberman, Owen. *West Of Memphis*. *Entertainment Weekly* 11 enero 2013, <https://ew.com/article/2013/01/11/west-memphis/>
- Itzkoff, Dave. Films Clash Over Access in Crime Case. *The New York Times* 4 diciembre 2011, <https://www.nytimes.com/2011/12/05/movies/filmmakers-clash-on-access-to-interviews-on-west-memphis-3.html>

- Kemp, Philip. *West of Memphis. Sight and Sound* 23.1 (enero 2013): 88-89.
- Lancaster, Bob. The Devil on Trial. *Arkansas Times* 7 abril 1994, <https://arktimes.com/news/covers-stories/1994/04/07/the-devil-on-trial>
- Larke-Walsh, George S. Injustice Narratives in a Post-truth Society: Emotional Discourses and Social Purpose in *Southwest of Salem: The Story of the San Antonio Four*. *Studies in Documentary Film* 15.1 (2021): 89-104.
- Leveritt, Mara. *Devil's Knot: The True Story of the West Memphis Three*. Atria Books, 2003.
- Meili, Trisha. *I Am the Central Park Jogger: A Story of Hope and Possibility*. Scribner, 2003.
- Mnookin, Jennifer L. Reproducing a Trial: Evidence and Its Assessment in *Paradise Lost*. *Law on the Screen*. Austin Sarat, Lawrence Douglas & Martha Merrill, eds. Stanford UP, 2005, 153-200.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2017 (2001).
- Nichols, Sharon L. & Thomas L. Good. *America's Teenagers: Myths and Realities*. Routledge, 2004.
- Opel, Andy. *Paradise Lost* I & II: Documentary, Gothic, and the Monster of Justice. *Jump Cut* 47 (invierno 2005): <https://www.ejumpcut.org/archive/jc47.2005/goth/text.html>
- Seltzer, Mark. *True Crime: Observations on Violence and Modernity*. Routledge, 2007.
- Smith, Joseph L. The Scottsboro Boys Experience as a Resource to Create a More Perfect Union. *Documenting the Black Experience: Essays on African American History, Culture and Identity in Nonfiction Films*, Novotny Lawrence, ed. MacFarland, 2014, 10-28.
- Spence, Louise & Vinicius Navarro. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. Rutgers UP, 2011.
- Welch, Michael; Eric Price & Nana Yankey. Moral Panic over Youth Violence: Wilding and the Manufacture of Menace in the Media. *Youth and Society* 34.3 (2002): 3-29.
- Winfrey, Oprah. Oprah Talks to the Central Park Jogger. *Oprah.com* abril 2002, <https://www.oprah.com/omagazine/oprah-interviews-the-central-park-jogger/2>

Capítulo 8

El hombre dependiente

La discapacidad y la masculinidad se entrecruzan de maneras que no se entienden bien. Robertson advierte que «no existe una única identidad coherente como ‘hombre discapacitado’» (79). Por esta razón, Shuttleworth, Wedgwood y Wilson afirman que lo que debe examinarse es «cómo la masculinidad (o masculinidades) se combinan de manera diferente con varios tipos de discapacidad» (176). Existe una excesiva investigación sobre hombres discapacitados, observan, referida «principalmente a hombres ‘de verdad’ que perdieron su masculinidad, en lugar de a aquellos que nunca fueron percibidos como masculinos» (183). Los hombres con deficiencias cognitivas desde la primera infancia (o el nacimiento) son, explican estos autores, mucho peor comprendidos que los hombres adultos afectados por lesiones de la médula espinal, la discapacidad con más frecuencia explorada en la investigación y en la representación textual.

En este capítulo evito la noción de discapacidad para explorar en cambio la de dependencia en relación con dos hombres muy diferentes afectados por deficiencias de gran alcance. Mi enfoque recae sobre dos películas documentales estrenadas en 2016: *Life, Animated* [*Vida animada*] de Roger Ross Williams y *Gleason* de Clay Tweel. La primera trata sobre el paso a la edad adulta de Owen Suskind, un joven autista, y está basada en las memorias de su padre, el acreditado periodista Ron Suskind (ganador del premio Pulitzer), quien también es el productor de la película. El documental de Tweel es, así mismo, un texto controlado por una familia, en este caso la del exjugador de la National Football League (NFL) Steve Gleason, un hombre en la treintena afectado por esclerosis lateral amiotrófica (ELA), una enfermedad neurodegenerativa conocida también como enfermedad de Lou Gehrig, nombre del jugador de béisbol cuyo fallecimiento la dio a conocer.

La cuestión central es similar en ambas películas: ¿hasta qué punto un hombre dependiente sigue siendo un hombre? En el caso de Owen Suskind está en juego si podrá llevar una vida autónoma como hombre adulto una vez sus padres Ron y

Cornelia no puedan cuidar de él, y si su hermano mayor Walt deberá hacerse responsable de sus padres ancianos y de su hermano dependiente. Owen es solo en parte consciente de su situación, mientras que en el caso de Steve Gleason su creciente dependencia de su esposa Michel Varisco y de otros cuidadores, a medida que sus neuronas dejan de transmitir órdenes a sus músculos, es el tema principal. Asumiendo que, como la mayoría de los pacientes con ELA, podría morir en unos pocos años, Gleason comenzó a documentar en video su vida para su hijo aún no nacido Rivers (Michel descubrió que estaba embarazada seis semanas después del diagnóstico); sus imágenes constituyen, de hecho, una aportación esencial al documental. Gleason aparece luchando por combinar su nuevo papel como padre y su identidad como hombre pese a la transformación radical de su matrimonio y de su futuro personal. En esta lucha, la generosa predisposición de Michel a apoyar las decisiones de su esposo y ofrecer atención se minimiza para mantener la ilusión de su autonomía masculina.

Life, Animated: *un orgulloso hombre autista*

El estudio del autismo está condicionado por dos grandes controversias. Por una parte, las personas de alta funcionalidad en el espectro autista exigen no ser tratadas como personas discapacitadas sino como individuos neurodiversos. Por otra parte, el psicólogo clínico británico Simon Baron-Cohen causó una enorme controversia al presentar en un artículo de 2002 la teoría sobre el autismo del cerebro masculino extremo, según la cual el autismo (diez veces más común en hombres que en mujeres) es causado por la exageración supuestamente extrema, por causas aún desconocidas, de la capacidad del cerebro masculino para sistematizar en contraste con la capacidad del cerebro femenino para empatizar.

El concepto de neurodiversidad surgió en la década de 1990 de una confluencia de factores conectados con el activismo y el trabajo académico de personas en el espectro autista. No hay un solo originador, sino varios. Un artículo de Harvey Blume para *The Atlantic*, «Neurodiversity: On the Neurological Underpinnings of Geekdom» (1998), tomó prestada la palabra del sitio web del Institute for the Study of the Neurologically Typical, dirigido por Muskie, una persona autista. Ella había escrito, tal vez ironizando, que «el síndrome neurotípico es un trastorno neurobiológico caracterizado por la ansiedad en torno a las preocupaciones sociales, los delirios de superioridad y la obsesión por la conformidad» (en Blume).

Inspirado por la visión alternativa de la normalidad de Muskie, Blume concluyó, sin ironía alguna, que «la neurodiversidad puede ser tan crucial para la raza humana como lo es la biodiversidad para la vida en general». Según Solomon, fue el activista Jim Sinclair quien articuló «la defensa de los derechos del autismo» en el discurso «Don't Mourn for Us» que pronunció en la Conferencia Internacional sobre el Autismo de Toronto (1993). Sinclair reprendió a los padres de los niños autistas que esperaban una cura con el argumento de que su actitud indicaba su propio rechazo de la personalidad de su hijo. «En muchos sentidos», escribe Solomon siguiendo a Sinclair, «la pregunta es si son las personas autistas o sus padres los que son infelices y necesitan una cura», aunque admite que «los padres ocupan un lugar difícil como para saber cómo responder». Este «lugar difícil» constituye el núcleo de las memorias de Ron Suskind y del documental de Williams que las adapta. En el frente académico, una de las voces más activas a favor de la neurodiversidad es la socióloga australiana Judy Singer, quien comenzó a usar esta palabra en 1998, en su tesis doctoral. Singer, una persona en el espectro, y la madre de una niña con Asperger, rechaza «las ventajas de la inclusividad», sosteniendo que «tal vez a medida que las voces de los 'neurológicamente diferentes' se oigan más altas, surgirá una visión más ecológica de la sociedad: una visión más relajada sobre los diferentes estilos de ser persona» (67). Su posición es controvertida porque existe una «incertidumbre sustancial sobre cuándo un comportamiento humano de base neurológica cruza el umbral crítico de la variación humana normal a la patología», aunque nuevos estudios sugieren que «muchos trastornos del cerebro o la mente traen consigo fortalezas y debilidades» (Armstrong 348).

Los activistas de la neurodiversidad tienden a centrarse en las personas altamente funcionales en el espectro, ofreciendo soluciones limitadas a las personas con graves problemas de dependencia. Jaarsma y Wellin se refieren, por tanto, a la paradoja de la neurodiversidad porque «si la neurodiversidad es aceptada por la sociedad como una cultura especial, los autistas que necesitan atención pueden enfrentarse a serias dificultades para obtenerla, ya que su estado será considerado como una variación natural» (27), mientras que si la neurodiversidad es rechazada por la sociedad «como una cultura separada, los autistas de alto funcionamiento seguirán sufriendo el estigma de tener un déficit, incluso si algunos de ellos no necesitan cuidados ni apoyo especiales» (27). *Life, Animated* coloca a Owen Suskind en una posición liminal: sin utilizar explícitamente el discurso

neurodiverso, la película avala su percepción alternativa de la existencia al tiempo que examina (dentro de límites insuficientes) el problema de su dependencia, quizás de por vida.

Baron-Cohen vincula su teoría del cerebro masculino extremo con Hans Asperger, cuyo artículo «Die Autistischen Psychopathen im Kindesalter» (1944) cita: «La personalidad autista es una variante extrema de la inteligencia masculina. Incluso dentro de la variación normal, encontramos diferencias típicas de sexo en la inteligencia (...). En el individuo autista, el patrón masculino es exagerado hasta el extremo» (251). Baron-Cohen recicla así una teoría formulada antes del rechazo feminista en la década de 1960 de los roles sexuales basados en la biología y por ello abundan las críticas contra su sexismo implícito. Al abordar el autismo desde esta perspectiva de género incorrecta está además perjudicando el diagnóstico de las niñas y las mujeres en el espectro y su tratamiento. Además, la observación clínica reciente indica que «todos los hombres y mujeres con TEA [Trastorno del Espectro Autista] se identificaron con un rol de género casi no-masculino», con una libido baja y un «impulso sexual reducido (o ausente) y un comportamiento sexual desmasculinizado» (Bejerot & Eriksson). Los individuos con TEA, en resumen, «muestran una identidad de género que, por andrógina que parezca, es un reto al mismo concepto de género» (Bejerot & Eriksson). En *Life, Animated* ni Owen ni su novia Emily se presentan como las personas andróginas que cuestionan toda noción de género descritas en este artículo pero sí ven el amor y la sexualidad desde una perspectiva que, aun pareciendo inmadura, simplemente podría estar menos sexualizada de lo habitual.

Life, Animated argumenta que un hombre puede ser infantil y dependiente pero aun así ser en extremo inteligente y afable. Esta postura revela tanto la fuerza como las limitaciones de la película, ya que el relajado y elocuente Owen no es representativo del autismo típico sino un caso excepcional. El discurso de la película muestra así pues un «cierto pensamiento doble» condicionado por «la presión experimentada por los cineastas para que encajen a la fuerza historias reales en trayectorias narrativas convencionales» (McGill). Según el relato de su padre, Owen se desarrolló con normalidad hasta los tres años, cuando de repente perdió algunas de sus habilidades motoras y dejó de hablar. El niño permaneció en silencio y emocionalmente distante durante unos años hasta que la asombrada familia descubrió que había memorizado las películas de Disney que tanto admiraba, podía mantener conversaciones utilizando sus diálogos y había

aprendido a leer descifrando los créditos. Mientras Owen recibía terapia y asistía a diversas escuelas especializadas, los Suskind se adaptaron a su mundo Disneyficado, que se convirtió también en una fuente de conexiones con otros fans del estudio entre sus compañeros de clase. La historia de Owen es divertida y dulce, y ostensiblemente exitosa, pero el documental oculta que apenas puede mantener conversaciones articuladas más allá de los guiones de Disney y que su educación lo ha capacitado solo para ser en parte independiente. Al final de la película, Owen tiene un trabajo a tiempo parcial (como vendedor en su multicine local) y vive con otras tres personas con TEA en una casa tutelada pagada por su familia. El documental no entra en detalles, pero tras elogiar la «compatía» de la familia Suskind y su voluntad de «entrar en el mundo de Owen y convertirse en personajes de su historia» (289) al margen de sus preferencias cinematográficas, Smagorinsky señala que los muchos terapeutas y las escuelas contratados para ayudar a Owen constituyen una inversión «solo posible para aquellos en el 1% superior de la escala de ingresos» (271).

En sus memorias, Ron Suskind menciona que gasta alrededor de \$90.000 al año en Owen, «un poco más de lo normal», ya que «las organizaciones sobre el autismo estiman que cuesta alrededor de \$60.000 al año proporcionar servicios educativos y terapéuticos adecuados a un niño autista; aproximadamente la mitad de los cuales, en términos de matrículas escolares, a menudo provienen en estos días de fondos públicos» (204). El volumen está lleno de referencias al papel de Suskind como periodista de prestigio bien pagado capaz de hacer frente a estos gastos, rol complementado por el papel de su esposa Cornelia como ama de casa y cuidadora a tiempo completo, ocupaciones que el documental ignora (solo se menciona de pasada que ella ha educado un tiempo en casa a Owen). Al igual que otras memorias de padres de niños autistas, la de Suskind lógicamente ofrece solo su propia perspectiva, circunstancia aceptable porque en este tipo de memorias prima «cómo un padre o madre comprende a su hijo» (Mills). De hecho, hay una tensión manifiesta en el enfoque del padre Ron sobre el hijo Owen, que, según entiendo, el director Roger Ross Williams (quien escribió el guion a partir de las galeradas del libro) supo ver, de ahí su decisión de llamar la atención sobre la voz de Owen. Suskind expresa, tal vez sin saberlo, orgullo paternal en relación a su inteligente hijo autista pero también su decepción, sobre todo cuando describe los sueños en que ve a Owen como un hombre de familia adulto y en pasajes representativos de su lucha interna:

Quiero reparar eso, repararlo a él, pero últimamente Cornelia me dice que tal vez tenemos que pensar más en simplemente disfrutar de él por lo que es y no tratar de mejorarlo o repararlo cada minuto de cada día.

Es un impulso difícil de controlar para mí. Quiero arreglarlo todo, hacerlo así, hacerlo bien. Pero cantar «Hakuna Matata» con él me alivia a mí y a mis impulsos correctivos. La película [*El Rey León*] llega a la escena en la que el fantasma de Mufasa acude a Simba, quien va madurando para alcanzar la edad adulta, y le hace señas para que cumpla su destino. Lo miramos juntos, en silencio, el fantasma de un padre muerto que se cierne sobre un adolescente, diciéndole quién debe ser. (110)

La asociación que Ron traza entre Owen y el Rey Simba es inadecuada. A pesar de la presencia prominente de Quasimodo y Peter Pan en el discurso de género de la película, el chico no modela su personalidad y su masculinidad copiando a los héroes de Disney sino imitando a sus compañeros secundarios, como muestran sus muchas ilustraciones. Amy Davis, autora de la única monografía sobre la representación de la masculinidad en las películas de Disney, define al secuaz (*sidekick*) como «el personaje cuyo papel es hacer que el héroe se luzca» (101). Lejos de trivializar a los compañeros secuaces, Davis elogia al ratón Bernard en *The Rescuers Down Under* [*Los rescatadores en Cangurolandia*] (1990) como un personaje que «demuestra que ser valiente consiste en tratar de hacer lo que uno debe a pesar de tener miedo», una actitud que ella define como «una lección importante, pero que se asume en personajes más fuertes físicamente» (101). Owen, a quien le encanta *The Rescuers Down Under*, ha absorbido la lección proporcionada por Bernard y otros secuaces (humanos o no), siempre descuidados por estudiosos y espectadores.

Disney, por supuesto, no cubre todos los aspectos de la vida humana. Uno de los momentos más singulares de *Life, Animated* ocurre cuando Walt intenta averiguar si Owen ha disfrutado del sexo con Emily y se percata de que quizás ni siquiera sepa cómo funciona la sexualidad. Preocupado, Walt declara ante la cámara que su hermano menor «es un hombre americano de sangre caliente, tiene las mismas necesidades biológicas que todos los demás». Walt incluso se pregunta si mostrarle a Owen la pornografía basada en las películas de Disney podría ser útil, aunque es fácil imaginar su sorpresa (o trauma). La representación de los

hombres autistas en la literatura y el cine evita, precisamente, tratar de los cuerpos adultos de los hombres autistas, ya sea porque se los presenta como niños o porque se ignora su sexualidad. Murray critica en su análisis de tres novelas británicas — *About a Boy* [*Un gran chico*] (1998) de Nick Hornby, *Little Green Man* (2001) de Simon Armitage y *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* [*El curioso incidente del perro a medianoche*] (2003) de Mark Haddon— la falta de agektividad de los personajes principales, «a pesar de la fascinación que lleva a un continuo retorno a la figura con autismo; con demasiada frecuencia, el sentimentalismo, el melodrama y la maravilla» reemplazan cualquier atisbo de autonomía (41). Esto es consecuencia, afirma Murray, de la falta de reconocimiento pleno de estos niños y hombres como personas humanas. El análisis de Kizer de los personajes masculinos autistas termina también con una nota negativa. Tras comentar las películas *My Name is Khan* [*Mi nombre es Khan*] (2010), *Adam* (2009) y *Mozart and the Whale* [*Locos de amor*] (2005), Kizer concluye que aunque la masculinidad autista aparentemente se presenta como «contrahegemónica, resistiendo las normas culturales de género», de hecho «las representaciones mediáticas de la masculinidad autista como una identidad interseccional hacen poco para desafiar los sistemas de poder y privilegio de largo recorrido» (55). O para representar al hombre autista como un hombre completo.

Mientras que la masculinidad sutil de Owen en *Life, Animated* se presenta como un modelo singularmente atípico y, por lo tanto, como una posible alternativa abierta a hombres autistas y no autistas, en última instancia Roger Ross Williams se inclina ante el discurso que refuerza el éxito masculino y que domina las memorias de Ron Suskind. Esta sumisión es visible en el contraste entre dos escenas: la profunda angustia de Owen ante la ruptura instigada por su novia Emily (el padre está ausente y la madre no puede ofrecer consuelo), angustia que en seguida se deja de lado, y su triunfal discurso en una conferencia sobre el autismo en Francia. Ciertamente es conmovedor ver a un Owen apuesto y seguro de sí mismo dirigirse a un auditorio repleto, declarando que después de sentirse muy parecido a Quasimodo «cuando me miro al espejo veo a un hombre autista orgulloso, fuerte y valiente y listo para enfrentarse a un futuro que es brillante y está lleno de maravillas», incluyendo que se haya convertido en un orador público sobre el autismo. El texto del discurso es suyo pero la participación de Owen en el evento ha sido orquestada por el padre, orgulloso de mostrar, como prueba de su propio éxito profesional, el progreso de su hijo en sus esfuerzos por comunicarse.

Lo mismo puede decirse de la película. Williams fue elegido por Suskind debido a su colaboración en *Nightline* de la cadena ABC y *Life 360* de PBS, y porque ya había documentado eventos familiares clave, como el bar-mitzvah de Owen, siendo, dice el director, «el documentalista informal de la familia» (en Siegel). Williams ganó los derechos de la adaptación cuando Ron aún estaba dando los toques finales a sus memorias, si bien no era, dice Williams, «necesariamente un fan de Disney» (en Siegel). Siendo negro, gay y disléxico, el director sin duda encontró suficientes fundamentos en su experiencia vital para simpatizar con la situación de Owen. Sin embargo, ignorando la preferencia del joven por los secuaces de las películas Disney, Williams decidió narrar la vida de Owen como «el viaje del héroe clásico», después de haberlo escuchado siendo aclamado como tal por los miembros de la comunidad autista en sus discursos públicos.

La principal dificultad a la que se enfrentó Williams es que Owen no seguía las instrucciones y no podía ser entrevistado porque, explica el director, «evitaba el contacto visual y es realmente difícil mantenerlo centrado» (en Baron). Williams se enfrentó al reto de que Owen «contase la historia él mismo» (en Baron) dirigiéndose a él a través del famoso interrotrón de Errol Morris, para que Owen viera a Williams hablándole a través de un monitor. Esta estrategia funciona de maravilla, considerando además que, como subraya Williams, Owen «no tiene filtro, nunca se pregunta qué piensan los demás de él o cómo se sienten, nunca está actuando» (en Baron).¹ Hay, sin embargo, un claro principio de selección en el documental que resalta sus momentos más elocuentes y evita las cuestiones para las que Owen requiere ayuda. Al escucharlo hablar sobre las películas de Disney y describir cómo entiende su diferencia, los espectadores pueden preguntarse si Owen es realmente tan distinto de otros jóvenes. Y lo es, aunque la película en algunos momentos pretenda que no es así.

Suskind escribe en sus memorias que «lo último que quería hacer es sentimentalizar a mi propio hijo» (98), pero tanto él como Williams sentimentalizan a Owen haciendo que su retrato como hombre quede fragmentado. Este problema se aprecia con claridad al comparar el estilo edulcorado de Williams con la honestidad brutal que Clay Tweel emplea al abordar la vida cotidiana de Steve Gleason. El tema de la dependencia de Owen es fundamental en *Life, Animated*, y también lo es la cuestión de si, como dice su hermano Walt, es un hombre como cualquier otro con respecto a su sexualidad. Sin embargo, la curiosa historia sobre cómo Disney se convirtió para Owen en una forma de salir

de su aislamiento se ensalza a costa de no explorar a fondo en qué tipo de hombre se ha convertido.

La película termina con imágenes de Simba rugiendo mientras asume su plena identidad en *The Lion King* pero este triunfo personal va en contra del propio discurso de Owen como líder de los ‘secuaces perdidos’ que describe en el cuento fantástico que ocupa buena parte de sus energías. Se agradece que este relato ocupe un lugar de honor en el documental de Williams pero el hecho de que las escenas animadas que lo ilustran ocupen solo seis minutos de toda la película revela dónde recaen las principales prioridades.² Se evita, además, cualquier crítica a los valores de género de Disney en un ejercicio de gratitud acrítica que le puede funcionar bien a la familia Suskind, pero que deja a los espectadores con ganas de saber más sobre cómo se siente Owen siendo un ‘orgullosa hombre autista’.

Gleason: documentando la paternidad para la siguiente generación

El documental sobre masculinidad y discapacidad que ha atraído más atención académica es *Murderball* (2005) de Henry Alex Rubin y Dana Adam Shapiro, un retrato de varios jugadores en el equipo paralímpico cuádruple de rugby de Estados Unidos de 2004, basado en un artículo del propio Shapiro. En su análisis de esta película Austin argumenta que el uso violento de la silla de ruedas adaptada para la competición ayuda a presentar a cada uno de estos hombres parapléjicos como «guerrero y competidor, no un objeto de lástima o vergüenza» (58). La asociación de la silla de ruedas con la discapacidad se transforma, pasando «de la emasculación y la masculinidad ‘disminuida’ a algo heroico» (58).

Mientras que en *Murderball* los hombres, que no eran originalmente deportistas, recuperan su masculinidad perdida al convertirse en rudos jugadores, negando así en parte su discapacidad, en *Gleason* un exjugador profesional de la NFL debe aceptar su silla de ruedas como signo inevitable de su dependencia y de su «emasculación». Esta situación indica los modos tan diferentes en que puede funcionar la discapacidad y por qué es necesario especificar sus consecuencias. Con todo, ambas películas participan del mismo discurso. Según Darke, ya sea en la ficción o en los documentales, «el modelo médico de la discapacidad tiene una hegemonía casi total sobre la definición moderna de discapacidad en el cine» (98), negándose a verla como una cuestión social en lugar de solo personal. En este modelo médico, cuando el cuerpo deja de ser normativo «todos los problemas

posteriores se deben a su anormalidad corporal, no a la percepción social de la deformidad y la enfermedad», de modo que «persisten los arquetipos y los estereotipos» (97). Estos consisten en una percepción de los cuerpos discapacitados «como ‘otros’ grotescos y, por lo tanto, objetos de lástima» para los espectadores capacitados, a quienes «los medios de comunicación populares ofrecen un relato trágico/heroico de las vidas discapacitadas y de las subjetividades de las personas discapacitadas» (Gard & Hayley 45). La incongruencia de este enfoque es resaltada por Michel cuando menciona en el documental que la gente se acerca a ella en la calle para felicitarla por el heroísmo de su esposo Steve Gleason, sin comprender en absoluto la dolorosa situación de la familia.

Robertson señala que «para aquellos hombres cuyo deterioro es el resultado de su participación en el deporte, preservar su identidad masculina hegemónica puede ser excepcionalmente difícil, pero también lo puede ser descartarla» (78). *Gleason* toma un significado diferente dependiendo de si los espectadores aceptan la tesis de que la ELA de Steve es el resultado de su carrera como jugador de fútbol, o no. Esta duda no se exterioriza explícitamente en la película, aunque su padre dice en una conversación con Steve que su enfermedad ha aparecido a causa «de la forma en que jugabas, es por eso que tus entrenadores te adoraban. Eras implacable». La investigación médica actual indica que «los atletas profesionales que participan en deportes propensos a lesiones por conmoción cerebral contundente en la cabeza o la columna cervical, como el fútbol americano y el fútbol europeo, tienen un mayor riesgo de desarrollar ELA» (Blecher *et al.* 117). La duda, así pues, persiste.

Gleason omite además un gran escándalo relacionado con las lesiones corporales sufridas por jugadores de fútbol americano que afectó al propio equipo de Steve, los New Orleans Saints. Una vez recibió su diagnóstico, Gleason comenzó a documentar en video sus pensamientos sobre su nuevo rol como padre para su hijo aún no nacido Rivers, como he señalado, y así surgió la idea del documental. Su colega de los Saints, Scott Fujita, se convirtió en uno de los productores, y juntos contrataron al director Sean Pamphilon. Este grabó una reunión de los Saints, incluidos Fujita y Gleason, en la que el entrenador Gregg Williams alentó a los jugadores a golpear las cabezas de sus rivales e incluso ofreció dinero por lesionar al *quarterback* rival, al parecer una práctica común entre 2009 y 2011. Gleason trató de evitar que Pamphilon pasara la cinta a la NFL con el argumento de que era de su propiedad pero el director desoyó su petición, destapando así el escándalo conocido como ‘Bountygate’. Gleason «emitió un

comunicado explicando que se había opuesto a la publicación de la cinta y que se sentía traicionado por alguien en quien confiaba» (Mooney), en lugar de deplorar la mala praxis de su antiguo equipo. Pamphilon fue despedido y reemplazado por Clay Tweel.

El trabajo de Tweel consistió principalmente en editar las más de 1.200 horas de metraje filmado por los Gleason y por los cineastas David Lee y Ty Minton-Small. Tweel ha explicado que «utilicé algo así como un esquema ‘viaje del héroe’ al estilo de Joseph Campbell para trazar la dirección de la película», esperando que ganara profundidad y que «la gente conectara con los personajes y se preocupara por ellos» (en Kempton). La táctica de Tweel coincide con la de Williams para *Life, Animated* a pesar de que ni el autismo ni la ELA tienen cura, lo que limita la heroica aventura a desarrollar las mejores estrategias posibles para la supervivencia. En el momento de escribir este capítulo (noviembre de 2022) Gleason ha sobrevivido once años a un diagnóstico poco optimista aunque, como revela la película, su supervivencia depende de la complicada tarea de su esposa Michael como su cuidadora. Loesser *et al.* explican que

Un hombre *queda* discapacitado cuando no cumple o no puede cumplir con las expectativas normativas de hablar, caminar, ver, pensar y oír debido a su discapacidad fisiológica. Aquí hay un respaldo activo del principio cartesiano: el sujeto masculino discapacitado está alineado con el reino ‘femenino’, que se supone desprovisto de autodominio y control, independencia social, competencia física e interactiva y productividad social. (xxi, cursiva original)

Es importante subrayar que Gleason elogió a Tweel por incluir el punto de vista de su esposa en la película:

«Se necesita un compromiso increíble para vivir triunfalmente con la ELA en todos los aspectos. El coste que tiene para los cónyuges es real y severo. Algunas personas lo llaman fuerza, otros dicen que estamos siendo valientes. Algunos incluso dirían que estamos locos. Michel ha sido todo eso. Pero la mayoría de las personas no viven sus vidas comprimidas en una película de dos horas. Es increíble y sorprendente ver cómo Michel navega toda una vida de obstáculos en solo seis años. Estoy muy orgulloso de ella». (en Kempton)

A pesar de la entrega de Michel, el director (e implícitamente Gleason a través de sus amigos productores) optó por centrarse en la paternidad en lugar del matrimonio, vinculando así a tres generaciones:

«Realmente me aferré a esta idea de que Steve está pasando su legado a su hijo, pero eso refleja directamente su propia relación con su padre», dijo Tweel. «Esta idea de tratar de compensar los defectos de su generación pasada, es algo que pensé que no solo podría aplicarse a los padres, sino a los humanos, y de esa manera pensé que podría ser un tipo de historia realmente universal». (en O’Falt)

Mientras que el retrato del abuelo, el padre y el hijo podría haber tocado los mismos temas incluso sin la ELA de Steve, la representación del matrimonio de los Gleason está siempre condicionada por su enfermedad. Tweel es muy franco sobre la dependencia corporal del paciente de ELA de los demás, sin rehuir mostrar lo difícil que es gestionar funciones corporales básicas cuando una persona no puede controlar sus músculos, pero no ofrece ninguna conversación sobre cómo las decisiones de Steve condicionan la vida de Michel. Esta omisión es flagrante en la escena en que, tres años después del diagnóstico, Gleason decide someterse a una traqueotomía para que un ventilador pueda respirar por él. Un intertítulo explica que el 95% de los pacientes rechazan esta cirugía, que puede prolongar la vida durante muchos años, porque requiere cuidados diarios muy exigentes. Steve elige sobrevivir pero se ignora la presión que su decisión ejerce sobre Michel como esposa y cuidadora, pese a lo que expresa su acongojado rostro.

El discurso de la película sobre la paternidad es, como he observado, en parte independiente de la enfermedad de Steve. Esta sirve como catalizador para que él saque a colación temas en los que su padre y él difieren —tal como la salvación de su alma, de la que el creyente Mike dudaba antes del diagnóstico— aunque el núcleo central del discurso de género trata de cómo Steve aprende a ser un buen padre para el bebé Rivers pese a las limitaciones emocionales de Mike. Steve recuerda a Mike como alguien «estricto y protector» cuando era niño: «la única manera de enseñarme cómo vivir la vida era enseñarme a tener miedo». Gleason y su hermano crecieron en una familia disfuncional marcada por las constantes peleas entre sus padres hasta que se divorciaron cuando Steve tenía quince años. En la única escena en la que aparece, su madre Gail declara que ha aprendido al fin a enfrentarse a su marido; se insinúa así que la intransigencia de Mike era la raíz de

los problemas familiares. Adicto total al trabajo, Mike casi nunca estaba en casa, «así que de hecho no tenía un ejemplo de cómo debería ser un padre», se queja Steve. Mike era, no obstante, un padre muy centrado en aprovechar al máximo el talento deportivo y la determinación de su hijo mayor. Según teoriza, Steve proyectaba el dolor y la ira que sentía en casa en el campo de fútbol, como él mismo había hecho cuando era joven. Mike evitó copiar el peor comportamiento de su propio padre pero aun así reconoce que era un padre limitado. A pesar de sus defectos, Steve declara que su padre le enseñó «determinación, perseverancia, y a trabajar con ahínco». Cuando en una conversación muy emotiva Steve le pregunta a su padre si cambiaría algún aspecto de su propia filosofía de la paternidad, Mike responde que «probablemente sería más amable». En un momento muy hermoso que encapsula la ideología central de la película sobre la paternidad, Mike declara: «Creo que le has enseñado a Rivers más sobre el amor, la amabilidad y la bondad a una edad temprana de lo que yo jamás supe». Mike le advierte a Steve que no haga que Rivers se sienta presionado «para lograr tanto como tú», y grabando más tarde sus pensamientos para el niño Steve le aconseja: «no te vuelvas obsesivo hasta el punto de que seas infeliz».

Michel señala poco después del diagnóstico que el «propósito de Steve ahora es ser padre de Rivers, del mejor tipo que pueda ser». La película comienza con un Gleason aún sano pero ya consciente de que padece ELA grabando un video para su bebé nonato: «mi enfoque y mi propósito número uno es compartir contigo quién soy y darte tanto de mí mismo como sea posible mientras pueda». El discurso del documental sobre la buena paternidad está moldeado por la urgencia del padre de hacer que su hijo lo conozca antes de que pierda la capacidad de comunicarse. Un primer hito notable sucede cuando, en contra de toda expectativa, Steve logra sostener a su bebé cuando nace del cuerpo de Michel. La ELA no afecta ninguna función cognitiva pero impide que los músculos del cuerpo reciban las órdenes del cerebro, lo que hace que los pacientes pierdan sus habilidades motoras y el habla (la mayoría de los pacientes mueren cuando respirar se vuelve imposible). Superar el segundo hito principal, que Steve pueda interactuar e incluso hablar con Rivers, parece casi imposible dado su pronóstico pero el milagro sucede. El pequeño se va adaptando al cuerpo progresivamente inmóvil de su padre y aprende a posarse en su regazo mientras se mueven en su silla de ruedas, aunque a medida que Steve pierde la capacidad de hablar el documental muestra lo difícil que es para él continuar grabando cintas para su hijo.

Gleason fue un jugador de fútbol profesional durante nueve años. Se retiró a los veintinueve, tres años antes de su diagnóstico de ELA. Steve admite con franqueza que «le costó aceptar» la pérdida de su popularidad, aunque ser admirado nunca debería ser algo «obsesivo». Una vez enfermo, Gleason fue objeto de varios homenajes, entre los que destaca la inauguración de un monumento junto al estadio Superdome de los Saints en Nueva Orleans; la estatua reproduce su crucial bloqueo en el partido de 2006 que marcó el regreso a la normalidad de la ciudad después del devastador huracán Katrina en 2004. Dado que Gleason ya no podía recuperar esta masculinidad heroica, se transformó en cambio en un activista de la ELA. Una escena conmovedora e íntima (rodada en el baño de la pareja) muestra a Steve describiendo a Michel su visión de una fundación como «una pasión, un proyecto» que dará sentido a su vida y en el que le pide que participe. Team Gleason,³ como se llama la fundación, nació para ofrecer servicios y equipamiento a los pacientes con ELA y, en palabras de Steve, para «dotar a las personas de un propósito». La total entrega a la causa de Gleason, fuente de tensiones con Michel como revela Tweel, lo convirtió en una figura pública heroica una vez más. Su nueva fama se consolidó gracias a la aprobación en 2015 por parte de la Cámara de Representantes y del Senado de Estados Unidos de la Ley Steve Gleason para proporcionar a los pacientes con ELA dispositivos de generación del habla a través de los programas Medicare y Medicaid.⁴ La oportunidad que el privilegiado Steve tuvo de recuperar su propia voz, sintetizada en la cara computadora instalada en su silla, se extendió así a todos los pacientes estadounidenses con ELA.

Gleason fue descrito por su entrenador de los Washington State Cougars como «realmente agresivo». Como jugador joven, Steve creía que el fútbol es «un gran momento para que todos los hombres salgan y den rienda suelta su agresividad y sean espíritus libres». Disipada ya su propia agresividad, Steve se transforma ante la cámara en un hombre del todo dependiente para quien la amabilidad como marido y padre es el principal valor. *Gleason* no es, en cualquier caso, una fábula admonitoria sobre los peligros de jugar al fútbol, ni se presenta la ELA como un castigo contra el estilo agresivo del jugador. La transformación de Steve en este hombre amable precede a la enfermedad y, como insinúa la película, se debe a la vivaz y animosa Michel. Con su estilo íntimo y sincero, *Gleason* es un testimonio único sobre cómo un hombre encara la pérdida de su cuerpo a causa de la ELA, y como tal, es muy doloroso de ver.⁵ Ni Tweel ni los Gleason ocultan los momentos de absoluta desesperación, aunque la película respalda la opinión de Steve de que

su historia es «triste, pero no toda ella es triste. Creo que hay mucho más en mi futuro que en mi pasado (...) y eso es edificante, eso es estimulante». El documental nunca es un retrato sombrío de la enfermedad y de la discapacidad como tragedia, sino una celebración del crecimiento personal de un hombre ante la adversidad. Gleason encuentra en la paternidad su principal motivación para soportar su enfermedad porque «eso es lo que hacen los papás: transmiten cosas, lo mejor de sí mismos a sus hijos». Rivers, y presumiblemente la hija menor de los Gleason, Gray, tienen la suerte de disfrutar de su legado y de su compañía mientras dure pero no hay que olvidar que lo «mejor» de la masculinidad de Steve surgió y sobrevive gracias al cuidado de una mujer, su esposa Michel.

Notas

1. Las entrevistas con Owen, sus padres y su hermano Walt aparecen acompañadas por fotografías familiares y películas caseras pero, dada su escasez, Williams le pidió al estudio francés MacGuff que produjera las escenas ilustradas que narran la infancia de Owen y su propia historia sobre los secuaces, también incluida en las memorias de su padre.
2. En las memorias Ron Suskind narra cómo movió los hilos para llevar a Owen a los Estudios Disney en Burbank y que así conociera a algunos animadores estrella del período clásico. La escena anima a pensar que el chico, que tiene un claro talento para dibujar personajes de Disney, podría convertirse en animador profesional; sin embargo, es evidente que no puede formarse en las habilidades informáticas que este trabajo requiere hoy en día. El documental no menciona el episodio.
3. El padre de Michel, Paul, es Director Ejecutivo de Team Gleason. Su presencia en la película apoyando los esfuerzos de su hija con gran admiración complementa el discurso sobre la paternidad.
4. La web de Team Gleason aclara que «la Ley se promulgó el 31 de julio de 2015, pero se extinguió en tres años. En febrero de 2018 se aprobó la nueva Ley de Voces Duraderas ('Enduring Voices') Steve Gleason que reemplazó a la ley original» (<https://teamgleason.org/steve-story/>).
5. En especial cuando el cuerpo en declive de Steve se contrasta con el cuerpo juvenil de su apuesto cuidador, vecino y admirador Blair Casey, hoy parte de Team Gleason. Curiosamente, los créditos finales incluyen imágenes de la boda de Casey en 2015, quizás para disipar toda sospecha de que pudiera ser el amante de Michel. El documental no comenta la vida sexual de los Gleason.

Obras citadas

- Armstrong, Thomas. The Myth of the Normal Brain: Embracing Neurodiversity. *AMA Journal of Ethics* 17.4 (abril 2015): 348-352.
- Austin, Thomas. Damaged Bodies in Documentary: *Black Sun* and *Murderball*. *Studies in Documentary Film* 4.1 (2010): 51-64.
- Baron, Saskia. Roger Ross Williams on Making *Life, Animated*. *British Film Institute* 13 diciembre 2016, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/roger-ross-williams-making-life-animated>

- Baron-Cohen, Simon. The Extreme Male Brain Theory of Autism. *Trends in Cognitive Sciences* 6.1 (junio 2002): 248-254.
- Bejerot, Susanne & Jonna M. Eriksson. Sexuality and Gender Role in Autism Spectrum Disorder: A Case Control Study. *PLOS One* 31 enero 2014, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0087961>
- Blecher, Ronen *et al.* Contact Sports as a Risk Factor for Amyotrophic Lateral Sclerosis: A Systematic Review. *Global Spine Journal* 9.1 (1 febrero 2019): 104-118.
- Blume, Harvey. Neurodiversity: On the Neurological Underpinnings of Geekdom. *The Atlantic* 30 septiembre 1998, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/09/neurodiversity/305909/>
- Darke, Paul. No Life Anyway: Pathologizing Disability on Film. *The Problem Body: Projecting Disability on Film*, Sally Chivers & Nicole Markotić, eds. Ohio State UP, 2010. 97-107.
- Davis, Amy M. *Handsome Heroes and Vile Villains: Men in Disney's Feature Animation*. John Libbey, 2013.
- Gard, Michael & Hayley Fitzgerald. Tacking *Murderball*: Masculinity, Disability and the Big Screen. *Ethics, Disability and Sports*, Ejgil Jespersen & M.J. McNamee, eds. Routledge, 2013, 40-55.
- Jaarsma, Pier & Stellan Wellin. Autism as a Natural Human Variation: Reflections on the Claims of the Neurodiversity Movement. *Health Care Analysis* 20.1 (marzo 2012): 20-30.
- Kempton, Sarah. Steve Gleason Explains How Director Clay Tweel Was Chosen to Tell His Story. *Hollywood Reporter* 10 enero 2017, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/steve-gleason-explains-how-director-clay-tweel-was-chosen-tell-his-story-963211/>
- Kizer, James Samuel. Representing Autistic Masculinity: Hegemonic Gender Performances in Contemporary Autism Films. Paper 621. *Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works*, Minnesota State University 2016, <http://cornerstone.lib.mnsu.edu/>
- McGill, Hannah. *Life, Animated*. *Sight and Sound* 27.1 (enero 2017): 86.
- Mills, Bruce. Nothing about Us, without Us: Weather Reports from the Autism Front: *A Father's Memoir of His Autistic Son* by James C. Wilson and *The Only Boy in the World: A Father Explores the Mysteries of Autism* by Michael Blastland. *Disabilities Studies Quarterly* 30.1 (2010), <https://dsq-sds.org/article/view/1049/1249>
- Mooney, Michael J. The Man in the Middle of Bountygate. *GQ* 12 septiembre 2012, <https://www.gq.com/story/nfl-bountygate-saints-sean-pamphilon>
- Murray, Stuart. Autism and the Contemporary Sentimental: Fiction and the Narrative Fascination of the Present. *Literature and Medicine* 25.1 (primavera 2006): 24-45.
- O'Falt, Chris. How *Gleason* Director Clay Tweel Turned 1,300 Hours of Footage Into an Oscar Contender. *IndieWire* 19 agosto 2016, <https://www.indiewire.com/2016/08/director-clay-tweel-gleason-gleason-nfl-als-1201718148/>
- Robertson, Steve. Men and Disability. *Disabling Barriers: Enabling Environments*, John Swain, Sally French, Colin Barnes & Carol Thomas, eds. Sage, 2004 (1993). 75-80
- Shuttleworth, Russell; Nikki Wedgwood & Nathan J. Wilson. The Dilemma of Disabled Masculinity. *Men and Masculinities* 15.2 (2012): 174-194.
- Siegel, Tatiana. *Life, Animated* Director Reveals How his New Doc Left Disney's Top Brass in Tears. *The Hollywood Reporter* 1 julio 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/life-animated-director-roger-ross-907980/>
- Singer, Judy. 'Why Can't You Be Normal for Once in Your Life?' From a Problem with no Name to the Emergence of a New Category of Difference. *Disability Discourse*, Mairian Corker & Sally French, eds. McGraw-Hill Education, 1999. 59-67.
- Smagorinsky, Peter. An Autistic Life, Animated Through the World of Disney: A Loving Autoethnography. *Creativity and Community among Autism-Spectrum Youth*, Peter Smagorinsky, ed. Palgrave Macmillan, 2016. 269-291.
- Solomon Andrew. The Autism Rights Movement. *New York Magazine* 2 junio 2008, <http://nymag.com/news/features/47225/>
- Suskind, Ron. *Life Animated: A Story of Sidekicks, Heroes, and Autism*. Kingswell, 2014. Epub.

PARTE III

ACCIÓN

Capítulo 9

El soldado

El retrato del soldado estadounidense difícilmente puede ser homogéneo, dadas las variadas experiencias de los hombres (y mujeres) que sirven en el Ejército. Aquí contrasto dos documentales muy diversos que tratan sobre la participación posterior al 11S de los Estados Unidos en las Guerras de Afganistán (2001-2021) e Iraq (2003-2011). *Taxi to the Dark Side* [*Taxi al lado oscuro*] (2007) de Alex Gibney, ganadora de un Oscar, traza la implementación por parte de la administración del Presidente George W. Bush de un nuevo modelo de tortura utilizado contra presuntos terroristas en prisiones militares: Guantánamo en Cuba, Bagram en Afganistán y Abu Ghraib en Iraq. Al investigar la atroz muerte bajo custodia en Bagram de Dilawar, un taxista afgano acusado falsamente de estar involucrado en acciones terroristas, Gibney explora los diversos grados de responsabilidad de los hombres implicados en el funcionamiento del aparato estadounidense de tortura, desde el Presidente hasta los soldados que mataron a Dilawar. *Father Soldier Son* [*Padre soldado hijo*] (2020) de las periodistas del *New York Times* Catrin Einhorn y Leslye Davis sigue durante nueve años a la familia del sargento veterano de Afganistán Brian Eisch para explorar las dificultades a las que se enfrentan los hombres cuando combinan su deber hacia la nación con ser buenos padres. Mientras que Eisch, herido de gravedad al intentar rescatar a un oficial de Policía afgano, sacrificó la integridad de su cuerpo, los soldados que Gibney retrata privaron a los hombres iraquíes y afganos de su dignidad para mantener el régimen hegemónico patriarcal de la administración Bush. La participación de Eisch como combatiente en Afganistán defendió el mismo sistema de poder masculinista basado en la violencia y expresado en la guerra, pero su condición de guerrero herido en un acto heroico corresponde a un modelo clásico y honorable de masculinidad tradicional que los soldados en el documental de Gibney traicionan, destruyendo de manera criminal su propia honorabilidad y la de su nación.

«La cultura de guerra contemporánea estadounidense sigue siendo desorganizada y difusa en comparación con las culturas de guerra anteriores» (Deer

49), es decir, previas a la Guerra de Vietnam (1955-1975). El desinterés del ciudadano estadounidense medio ha dado lugar a «representaciones desiguales» (49) de los conflictos en Iraq y Afganistán que pasan por alto «las responsabilidades cívicas y las consecuencias políticas y económicas que conlleva la guerra» (49). El exitoso documental *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore puede haber causado una revolución en la taquilla pero, agrega Deer, pocos otros documentales notables han tenido impacto, entre ellos *No End in Sight* [*La guerra sin fin*] (2007) del propio Gibney, *Ghosts of Abu Ghraib* [*Fantasmas de Abu Ghraib*] (2007) de Rory Kennedy, *Standard Operating Procedure* [*S.O.P.: Standard Operating Procedure*] (2008) de Errol Morris o *Restrepo* (2010) de Sebastian Junger y Tim Hetherington. *Taxi to the Dark Side* y *Father Soldier Son*, parte de este nuevo discurso desigual sobre la guerra, responden a la misma pregunta: ¿qué tipo de hombre es el soldado estadounidense hoy y cómo hace frente a la experiencia bélica? Según parece, los soldados que, como el Sargento Eisch, regulan su comportamiento por los valores militares masculinos tradicionales funcionan mejor que aquellos que, al carecer de esos valores, no distinguen entre la guerra y el abuso. Debería ser motivo de honda preocupación que estos torturadores más que predispuestos sean hoy representativos de cómo Estados Unidos libró las guerras en Iraq y Afganistán.

Taxi to the Dark Side:

el soldado estadounidense y la masculinidad vulnerable del Otro

Alex Gibney dudó en abordar la tortura porque es «un tema muy difícil y no estaba seguro de que la historia funcionara como película» (en Curran 285). El director encontró la inspiración para *Taxi to the Dark Side* en los artículos de los reporteros del *New York Times* Carlotta Gall (2003) y Tim Golden (2005) que narraron el arresto y el fallecimiento en la base estadounidense de Bagram de Dilawar (de apellido desconocido), un modesto taxista de veintidós años, miembro de una familia de cultivadores de cacahuets cerca de Yakubi, en Afganistán oriental. Su tragedia, agrega Gibney, «tenía un fuerte centro emocional» (en Curran 285). Además, la muerte de Dilawar se relacionaba con otros acontecimientos deplorables en Iraq, Guantánamo y Washington, y con temas personales. La inmersión de Gibney en el «lado oscuro»¹ es un homenaje no solo al taxista fallecido sino también al hombre que aparece en los créditos finales, y al que está dedicada la película: Frank B. Gibney (1924-2006). El padre del director,

reconocido periodista y escritor, había sido interrogador de la Marina en Okinawa durante la Segunda Guerra Mundial y le pidió a su hijo que enviara un mensaje importante, grabado en la última cinta que Gibney pudo filmar antes de su muerte:

«Me parece totalmente inconcebible que nuestros más altos funcionarios Rumsfeld, Bush y Cheney no solo toleraran la tortura, sino que de hecho la defendieran. Eso en verdad destruyó mi fe en el gobierno estadounidense. Porque a lo largo de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea, donde también serví, tuvimos la sensación de que estábamos del lado de los buenos. Siempre se obtendría justicia de los Estados Unidos de América. La gente recibiría un trato honesto. Y había un estado de derecho. Nunca lo olvidamos. Detrás de la fachada de los odios de la guerra, había un estado de derecho central que la gente acataba. Era algo en que creíamos. Fue lo que hizo que Estados Unidos fuera diferente».

Las palabras de Gibney padre forman «una coda poderosa para la película» (Crowdus 29), aunque podrían haber funcionado mejor como prefacio que enmarcara la ética del documental (narrado, por cierto, por el propio Gibney).

El Ejército estadounidense incluye a muchas mujeres hoy en día, con lo que se plantea la duda de si el comportamiento abusivo que Gibney y otros cineastas condenan puede llamarse masculino (según mi criterio es patriarcal). La publicación en 2004 de las infames fotos de Abu Ghraib demostró que las mujeres soldados también participaron en el abuso de muchos prisioneros iraquíes. En *Standing Operating Procedure* de Morris, estas mujeres —retratadas sonriendo y señalando los cuerpos desnudos de hombres obligados a soportar posiciones de estrés insoportables, la humillación sexual e incluso la muerte por tortura— intentan excusarse. La soldado de la Policía Militar Lynndie England, la pequeña mujer fotografiada junto a un prisionero caído sujetado con una correa, afirma que seguía las órdenes de su superior (y novio) Charles Graner. La cabo del mismo cuerpo Sabrina Harman afirma que tomó las fotos como prueba de las historias de abuso que estaba narrando en sus cartas a casa. Otra cabo de la Policía Militar, Megan Ambuhl (más tarde esposa de Graner), sostiene que no sería realista que los soldados de bajo rango cuestionaran o desobedecieran las órdenes. En la película de Gibney, la Capitana Carolyne Wood es mencionada varias veces como la persona que implementó los métodos de tortura seguidos en Bagram y que los

exportó a Abu Ghraib, pero Gibney afirma que fue imposible entrevistarla. La suya es una ausencia crucial teniendo en cuenta que, según Gibney, Wood no solo estaba encargada de «establecer las normas» sino que sabía por qué «ciertas cosas no autorizadas explícitamente se estaban utilizando como una cuestión de procedimiento operativo estándar» (en Crowds 30). Una de las personas directamente involucradas en la tortura de Dilawar también era una mujer, Selena Salcedo. A Gibney le parece «interesante que algunos de los personajes de esta historia bastante brutal sean mujeres, normalmente no piensas en eso» (30), pero no tiene más reflexiones que ofrecer sobre ese tema clave.

Muchas mujeres periodistas y académicas han lamentado la participación de las mujeres en instituciones patriarcales violentas como el Ejército porque es anti-feminista y aumenta el sexismo. Cada vez que se menciona el género en relación con los abusos en Guantánamo, Bagram y Abu Ghraib, las mujeres, protesta Marita Gronvoll, «son doblemente disciplinadas al ser vilipendiadas en sociedad por sus infracciones de género» (27) además de ser condenadas por sus crímenes. En contraste, señala, «la protesta con respecto a las infracciones de los soldados varones en Abu Ghraib se centró más en su falta de profesionalismo que en su violencia» porque mostraba que «estos hombres no eran los héroes que se requería para luchar del lado del ‘bien’ en la batalla contra el ‘mal’» (29). Las mujeres soldados se comportaron abusivamente para complacer a hombres compañeros o superiores; los hombres actuaron mal por crueldad. Ambos, no obstante, se entregaron sin cortapisas al horrendo comportamiento patriarcal masculinista que recompensa el uso de un poder excesivo sobre individuos indefensos.

Taxi to the Dark Side sorprende a los espectadores por la insensibilidad con la que los villanos en el poder sancionaron el uso de la tortura, pero aún más cuando se comprende que los jóvenes soldados americanos que narran en pantalla sin inmutarse lo que sucedió en Bagram y cómo murió Dilawar son sus torturadores y asesinos. En la carta que el indignado Bill Nichols dirigió a Errol Morris tras ver *Standard Operating Procedure* se queja amargamente de que al invitar a los torturadores a hablar el documental «nos proporciona una voz que está relativamente mal informada sobre el panorama más amplio de la tortura legalizada y que es propensa a racionalizar sus acciones a pesar de que siguen siendo injustificables» (189). Nichols le dice a Morris que no es «Alex Gibney o Rory Kennedy, y estoy seguro de que te perderé si empiezo a discutir lo que estos otros cineastas lograron hacer que tu película no logra» (188). Aun así, a pesar de la

profundidad de la cuidadosa reconstrucción que Gibney hace del discurso legalista que autorizó la tortura, su película es tan espeluznante como la de Morris en su frialdad en relación a los hechos perpetrados por los jóvenes soldados.

El Sargento Anthony Morden, el Sargento Thomas Curtis, el Sargento Brian Cammack, el Sargento Glendale Walls y el soldado Willie Brand hablan de usar la fuerza física contra Dilawar como si no fueran participantes en los hechos, a menudo usando la voz pasiva («fue golpeado», dice Morden). Dado que Dilawar murió debido a los muchos golpes infligidos a sus piernas en diferentes sesiones de tortura, mientras se lo mantenía encerrado en una celda de aislamiento y esposado al techo, ninguno de estos jóvenes se consideraba su asesino. Una vez murió, dice Brand, «entonces surgió la pregunta de ‘si esto es lo que le hicimos’. No es solo que esto es lo que le hice a él, o esto es lo que Cammie le hizo, o Morden o cualquiera. Simplemente, ‘esto es lo que hemos hecho’». Negando su culpa personal, los soldados se defienden declarando, como hace Walls, que «a todos nos preocupaba no tener pautas escritas. Pero nos seguían asegurando que pronto llegarían». El más pragmático, el Corporal Damien Corsetti, al menos señala que «sabíamos exactamente por qué no estábamos recibiendo una guía clara, era en caso de que algo así sucediera». Walls concluye que «si tuviera que hacerlo de nuevo, probablemente diría ‘No’. No voy a hacer nada hasta que vea algo por escrito», como si fuera incapaz de tomar cualquier decisión moral personal. Cuando Gibney pregunta si fueron engañados, Walls responde: «Creo que todos lo fuimos». Esta conclusión es insuficiente y muy decepcionante en el contexto de las duras acusaciones que Gibney lanza contra su Gobierno. Como opina Culloty, en última instancia los documentales políticos como el de Gibney «replantan la narrativa bien conocida de la Guerra de Iraq [y de Afganistán] como una historia de buenas intenciones subvertidas», dominada por códigos de narración góticos que ayudan a los entrevistados a «desempeñar los roles de héroes y víctimas» (140), sin transmitir realmente el horror que las víctimas sintieron.

El uso de las fotos que documentan los abusos en Abu Ghraib y Bagram, y la reconstrucción de la aterradora tortura de Mohammed al-Qahtani en Guantánamo adquieren, del mismo modo, una cualidad ambigua en el contexto de las revelaciones que Gibney ofrece de los crímenes cometidos por hombres estadounidenses. En mi primera visualización de *Taxi to the Dark Side*, asumí que el uso por parte de Gibney de las fotos del cadáver magullado y desnudo de Dilawar estaba justificado porque las imágenes contrastan con la vulnerabilidad

que muestra su rostro en la ficha de su arresto: ¿cómo, me pregunté, pudieron sus interrogadores atacar con tanta saña a este hombre frágil, tan perdido y aterrorizado? Visionados posteriores me suscitaron serias dudas. Gibney muestra al hermano de Dilawar lamentando su muerte junto a su tumba y celebrándolo como mártir. Su padre, esposa e hija aparecen solo en una breve imagen y por ello es difícil ver a Dilawar como un hombre completo en lugar de un cuerpo roto. El uso abundante de fotos de Guantánamo y Abu Ghraib también es problemático. Chown duda de que «a las personas iraquíes que aparecen en la mayoría de los documentales sobre la guerra se les ofreciera firmar formularios sobre el uso de su imagen» (466) y compara su representación como el ‘Otro’ «con las personas en las películas etnográficas» que se remontan a *Nanook of the North* [*Nanook, el esquimal*] (1925) de Robert Flaherty (466). Gibney no tomó las fotos del cadáver de Dilawar ni las de los prisioneros de Abu Ghraib, pero al reproducirlas su película participa en la documentación del cuerpo del Otro masculino desde ese punto de vista etnográfico y sesgado hacia los Estados Unidos.

«Como documentos políticos», observa Lesage, las fotos de Abu Ghraib y, en mi opinión, las fotos de la autopsia de Dilawar, «revelan un mundo previamente oculto que parece resumir la dominación y el abuso racializados y sexualizados del imperialismo». No importa cuán apropiada sea su intención, Gibney contribuye a ese «mundo oculto» mantenido por valores masculinistas y patriarcales que no denuncia con rotundidad. Las comentaristas femeninas sí han tratado de cómo la naturaleza sospechosamente erótica de las fotos que muestran los cuerpos masculinos desnudos de Abu Ghraib revela las fantasías sexuales de los soldados estadounidenses sobre los hombres de Oriente Medio. En «Regarding the Torture of Others», artículo publicado cuando las fotos se hicieron públicas en 2004, Susan Sontag estableció un vínculo entre los abusos y la pornografía en internet, que bien podría haber inspirado a los torturadores:

Seguramente es revelador, a medida que más fotografías de Abu Ghraib salen a la vista del público, que las fotografías de tortura están intercaladas con imágenes pornográficas de soldados estadounidenses teniendo relaciones sexuales entre sí. De hecho, la mayoría de las fotografías de tortura tienen un tema sexual, como en las que muestran la coacción de los prisioneros para realizar, o simular, actos sexuales entre ellos. (27)

Este vínculo plantea una pregunta que Gibney aborda solo superficialmente y es que había una gran imprecisión en el catálogo de técnicas de interrogatorio supervisadas por John Yoo, jefe de la Oficina de Asesoría Legal del Departamento de Justicia, y aprobadas por el Secretario de Defensa Donald Rumsfeld. «Exactamente cómo se aplicarían las técnicas se dejó a la imaginación de los interrogadores», comenta Gibney en su narración, aunque no se pregunta qué alimentó esa imaginación. Desconcertada porque los abusadores siempre sonreían en las fotos de Abu Ghraib, Neroni argumentó que cuando la tortura no proporciona información útil (y nunca lo hace), su ideología «comienza a romperse y la fantasía que llena el vacío de este fracaso es racista, construida en torno a las ideas de los soldados estadounidenses sobre sus prisioneros árabes. Esta fantasía está repleta de sexualidad» (248). Neroni llama la atención sobre cómo los malos tratos enfatizaron la vulnerabilidad del cuerpo masculino del prisionero, pero también su humillante sexualización: se cubrieron las cabezas de los prisioneros con ropa interior femenina, se les obligó a posar enseñando sus genitales o simulando sexo. Se reclutó a interrogadoras porque se suponía que los prisioneros musulmanes se sentirían ofendidos por su presencia; su participación, sin embargo, fue más allá de la mera presencia: la interrogadora de Guantánamo de al-Qahtani llegó incluso a agredirlo sexualmente.

La ideología de la tortura es específicamente masculinista y está diseñada para resaltar la supremacía de los hombres, en este caso estadounidenses. Mann se refiere a las estrategias para poner en funcionamiento la maquinaria estadounidense de tortura durante la administración Bush como un proyecto para reclamar el poder patriarcal del Gobierno de los Estados Unidos, erosionado después del 11S. Un memorando de la Oficina del Asesor Jurídico autorizó la tortura en claros términos de género: «La máquina produce su propia virilidad, que es su propia legitimación, en este caso por escrito. Se contratan abogados, se otorgan títulos, se pagan salarios, se escribe y se establece la impunidad sobre el papel» (184). La «hombría nacional», agrega Mann, requiere que el prisionero sea sexualizado y avergonzado por su propia pérdida de hombría en manos de interrogadores estadounidenses. Esto sucede no porque la hombría estadounidense sea fuerte, sino todo lo contrario, porque carece de otras estrategias: «La vergüenza sexual que las formas sexualizadas de tortura producen en la persona torturada se refleja, como en un espejo al revés, como el poder sexual del régimen» (200). Por su parte, el régimen estadounidense niega la existencia de la tortura del mismo modo que el violador

niega la existencia de la violación: porque no se ve a sí mismo como perpetrador. Tanto el Gobierno de los Estados Unidos como la cadena de mando militar incluyendo los soldados que infligieron los golpes niegan que torturaran a los prisioneros porque ven en la suspensión sensorial, la privación del sueño, la humillación sexual y el abuso psicológico técnicas refinadas de dominación muy diferentes de las técnicas sádicas de tortura asociadas con la Inquisición española o con las diversas dictaduras en todo el mundo, incluido el régimen de Saddam Hussein.

El discurso de género de *Taxi to the Dark Side* al menos expone la conexión entre el científico masculino y la víctima masculina de tortura. La CIA subcontrató a universidades de prestigio como McGill en Montreal la investigación para obtener mejores resultados en los interrogatorios. Los experimentos del Profesor Donald O. Hebb en torno a la privación sensorial demostraron que los prisioneros podían volverse psicóticos en dos días. Las imágenes de sus pobres estudiantes voluntarios privados de su capacidad de ver, oír, tocar e incluso oler son precursoras de las imágenes de los prisioneros de Guantánamo en uniforme naranja incapaces de sentir nada. Hebb afirma en una vieja entrevista (murió en 1985) que «no tenía idea de lo potencialmente brutal que podría ser este arma». Gibney incluye entre sus entrevistados a un hombre que conoció de primera mano los efectos de la investigación inhumana de Hebb: el británico-paquistaní Moazzam Begg, prisionero en Bagram y Guantánamo. Begg narra su propio suplicio, pero también aparece en la película como testigo de la tortura infligida a Dilawar. De modo absurdo, mientras estaba aislado en Guantánamo se le pidió a Begg que fuera testigo en el juicio contra los soldados que torturaron al taxista, pese a llevar años encarcelado sin un juicio.²

En *Taxi to the Dark Side*, para concluir, el cuerpo de Dilawar sucumbe a las fuerzas masculinistas y patriarcales desatadas cuando la administración Bush sancionó el uso de la tortura. La masculinidad vulnerable del Otro fue objeto de graves abusos e incluso destruida en Bagram, Guantánamo y Abu Ghraib, revelando en este cruel proceso debilidades esenciales en el sistema de poder estadounidense, incapaz de reclamar el respeto perdido después del 11S sin confiar en el puro horror. Gibney critica esta brutal remasculinización del Gobierno de los Estados Unidos pero en última instancia es demasiado indulgente con los hombres (y mujeres) que siguieron sus órdenes inhumanas sin cuestionarlas.

Father Soldier Son: la reproducción del discurso militar patriarcal en la familia del veterano

El documental de Einhorn y Davis *Father Soldier Son* es excepcional por su enfoque en un padre y sus hijos a lo largo de casi una década y por su análisis de cómo se reproduce el discurso militar dentro de la familia. Lejos de asumir una clara posición bélica o pacifista, el estilo *vérité* de las cineastas deja que el público juzgue los hechos. Esta estrategia es bien recibida por algunos críticos, pero rechazada por otros. Alm escribe que «en un momento en que todo, desde los alimentos hasta los virus mortales, se ha politizado, y cuando los militares a menudo se asocian con la derecha política, la historia de una pequeña familia de Wisconsin ofrece un respiro inesperado» al no hacer «prácticamente ninguna mención de los líderes políticos y absolutamente ninguna de los partidos». Por el contrario, Lee siente que «dada la agitación política durante la década que pasamos con la familia, la falta total de incluso el más mínimo indicador parece fuera de lugar». Sin darse cuenta de que aquí es donde radica la política de la película, Lee agrega que «la sutil exploración de Einhorn y Davis de las presiones ejercidas sobre los hombres de la familia para luchar, para evitar emocionarse, para disfrutar de la violencia (ya sea en el campo de batalla, disparando pájaros cerca de casa o en una pantalla pequeña) es lo que resulta más interesante». Partícipes de la cultura difusa de la guerra posterior a Vietnam, las directoras «nos permiten emitir nuestros propios juicios sobre la visión que Brian [Eisch] tiene de la masculinidad, y al hacerlo, nos alientan a cuestionar nuestras propias ideas» (Minow).

El Sargento de Primera Clase Brian Eisch, nacido en 1974, llamó la atención de Catrin Einhorn cuando ella y su colega del *New York Times* James Dao, corresponsal de asuntos militares, lo siguieron a él y a muchos otros soldados desplegados en Afganistán para una serie de artículos publicados en 2010. El tema central era cómo «el trabajo de guerra es en gran medida un asunto familiar», ya que la mitad de las tropas estacionadas en el extranjero son padres y madres (Einhorn & Dao). Los niños, escribieron, «Se han sentido confundidos y abandonados durante las largas separaciones», víctimas de «ansiedades sobre los peligros lejanos de la guerra». Después de que Eisch fuera herido por disparos de ametralladora en ambas piernas tratando de salvar, como he indicado, a un oficial de la Policía afgana malherido, los dos periodistas se mantuvieron en contacto con él. Cuatro años más tarde, cuando Eisch decidió hacerse amputar la pierna izquierda para evitar el dolor constante, Einhorn reclutó a la videoperiodista Leslye

Davis para continuar documentando su vida. «Nos quedamos con la historia porque simplemente teníamos que hacerlo», explicó Einhorn, ya que «avanzó en muchas direcciones sorprendentes» (en Coleman). Un factor importante en esta decisión fue que Einhorn encontró a los hijos de Eisch, Isaac (de doce años) y Joey (de siete) «cautivadores» (en Saitor). El sufrimiento de Isaac, en particular, las interesó, como recuerda Davis: «Estaba también bastante en contacto con sus propios sentimientos sobre cómo era pasar por todo eso siendo un niño y como resultado de que su padre decidiera obedecer su compromiso con su país» (en Saito). La decisión de poner fin al rodaje se retrasó una y otra vez, a medida que los hechos seguían sucediendo: la boda de Brian y su novia María en 2015, la trágica muerte de Joey en un accidente de tráfico unos meses después, la decisión de Isaac de alistarse en 2016, el nacimiento del bebé de la pareja. La película termina con Isaac expresando sus dudas sobre su carrera y al mismo tiempo preparándose para la guerra, si bien el joven más tarde abandonó el Ejército, como confirmó su padre (en Taurel). La impresión de que Isaac se adaptaría a la vida militar y tal vez lucharía en Afganistán como su padre no fue al fin corroborada por los hechos.

El discurso sobre la masculinidad de *Father Soldier Son* está condicionado por la clase social. Eisch, miembro de la cuarta generación de hombres de su familia que sirven en el Ejército, se alistó a los dieciocho años porque su padre quería que uno de sus hijos fuera soldado pero también porque lo empujó a inscribirse, preocupado porque Brian no pudiera progresar más allá de su trabajo mal pagado en la cadena Walmart. Del mismo modo, consciente de la escasez de buenos empleos en su región y convencido de que las calificaciones de Isaac no pueden garantizar su acceso a la universidad (el chico quiere ser oficial de Policía), Eisch presiona a su hijo mayor para que se aliste en el Ejército, no «por amor» sino porque «Si haces tu trabajo, te ascienden». Los valores patrióticos que Eisch defiende con firmeza disfrazan una realidad menos sentimental: la maquinaria de guerra estadounidense se beneficia de la falta de oportunidades para los hombres sin títulos universitarios, que de otro modo buscarían carreras profesionales alternativas.

La experiencia de Eisch como ‘guerrero herido’ (la categoría que utiliza el Ejército americano) es atípica por dos razones: no se relaciona con el trastorno de estrés postraumático y no ofrece ningún cierre. Holyfield comenta que si bien «las imágenes del guerrero siguen siendo masculinas, algunos estudiosos han

identificado un cambio en su imagen que incluye un cierto grado de vulnerabilidad y una masculinidad modificada» (17). Este cambio, explica, se debe a «un giro posmoderno en el encasillamiento institucional centrado en el trauma» (17) debido a la proliferación de TEPT entre los veteranos de Iraq y Afganistán (alrededor del 20% o 300.000 individuos). Holyfield concluye que «las lesiones típicas de la guerra, la lesión cerebral traumática y el trastorno de estrés postraumático, son ahora las enfermedades propias de Estados Unidos» (111), opinión más que controvertida. Carlton condena las «retóricas de la patología» (287) obsesionadas con el TEPT porque hacen «un doble flaco favor a los veteranos» (287) al estigmatizar procesos naturales de duelo que deben gestionarse en la comunidad y no en la consulta del psicólogo, y al aliviar a la sociedad estadounidense de la culpa colectiva por causar sufrimiento a los combatientes. «El objetivo», propone la autora, «es redistribuir la responsabilidad de los problemas de raíz social, en lugar de colocarla únicamente sobre los hombros del individuo abrumado» (304). Es justamente así como funciona el documental de Einhorn y Davis.

La presentación del cuerpo herido de Eisch por parte de las directoras cuestiona, además, la domesticación habitual del «cuerpo rebelde» del veterano lesionado, según la etiqueta de Achter. Este autor argumenta que los cuerpos de los veteranos de Iraq y Afganistán generalmente se representan siguiendo estrategias que «erosionan los fundamentos argumentativos para que el cuerpo sirva como un lugar de disidencia anti-guerra» (48) y así mantener el apoyo a la intervención militar estadounidense en el extranjero. «Al atribuir un objeto final estratégico al cuerpo, tratarlo como una metonimia del Estado-nación o situarlo en un contexto que regula su movimiento, tal discurso somete los cuerpos de los veteranos a una retórica de normalidad» (64), señala Achter. En apariencia este es el caso en *Father Soldier Son*, ya que al final de la película Eisch se ha adaptado a su nuevo papel como veterano discapacitado retirado, esposo feliz y padre. Su nueva domesticidad, no obstante, no lo ha curado del trauma de la amputación (que, por supuesto, podría definirse como una forma de trastorno de estrés postraumático) y ha socavado en gran medida su autoimagen:

«A veces me siento culpable porque ya no soy capaz de participar en misiones. Ahora soy una carga para el Cuerpo de Veteranos y para los militares porque tienen que tratarme y cuidarme, y ahora estoy, ¿sabes?, cobrando una pensión. Solo soy un ‘solía-hacerlo’. Ya no puedo hacer esas cosas, así que las llamo cosas ‘solía-hacerlas’».

Hacia el final del documental, su esposa María les advierte a las cineastas en una de sus pocas intervenciones directas: «No dejéis que Brian os engañe, no lo lleva nada bien. Está enfadado. Está enfadado porque nuestro hijo está muerto. Está enfadado por ser un ‘solía-hacerlo’. Está enfadado porque no puede caminar. No se siente varonil, no se siente lo suficientemente masculino. No sé qué hacer por él». Sin duda, esta es la escena principal en el discurso de la película sobre la masculinidad del veterano y sobre la guerra misma.

A pesar de no sufrir un trastorno de estrés postraumático relacionado con el combate, Eisch ya no puede ser el hombre que era. Brian llevaba en el Ejército diecisiete años cuando fue enviado al frente. En una extensa entrevista con Douglas Taurel, especuló que «el Ejército me estaba protegiendo porque era padre soltero». En la película expresa durante su primer permiso su temor de que pueda cambiar como otros veteranos han cambiado. Sonriente, apuesto y varonil, Eisch declara: «Quiero ser el mismo padre divertido». El cambio se hace inevitable cuando el dolor causado por su herida comienza a dominar su vida y a generar un ambiente tenso en casa, solo aliviado por la animada María. Mientras que Eisch nunca ve la pérdida de su pierna como un sacrificio excesivo (opinión que Isaac cuestiona aunque solo ante la cámara), sí lamenta su pérdida de identidad como hombre una vez que el Ejército lo retiró: «Ojalá todavía estuviera en el Ejército. ¿Sabes?, tenía algo de poder. Tenía cierta autoridad. Tenía una identidad. Y ahora, ya sabes, ¿quién soy yo?». Él echa de menos sobre todo el respeto de los soldados de su escuadrón y tener una ocupación.³ Eisch aconseja a otros veteranos retornados: «1. Encuentra una identidad, 2. Encuentra un propósito, 3. Haz algo que amas» (en Taurel). Él mismo encuentra una solución parcial a la pérdida de su propia identidad en su pasión por la pesca y en una pequeña empresa online que funda alentado por María. Sin embargo, como ella subraya en la conversación citada con las directoras, esto no basta para contentar a Brian.

Cuando fue enviado al frente, como parte de la decisión del Presidente Obama de enviar 30.000 soldados más a Afganistán, Eisch era un hombre divorciado y, en la práctica, un padre soltero,⁴ ya que después de que la madre de Isaac y Joey perdiera su custodia, ella desapareció de sus vidas. Los padres-soldados se encuentran con un «doble dilema singular en tanto que su deber hacia el país no encaja con sus deberes familiares» (Prividera & Howard 51). Aunar los valores a menudo contradictorios del guerrero-héroe y el padre, explican estos autores, es complejo porque «la única debilidad que el guerrero-héroe puede mostrar (...) es la

compasión (protegiendo a otros incapaces de protegerse a sí mismos). En cambio, el arquetipo del padre se centra en la protección, la provisión, la instrucción y la compasión misma» (56). Eisch tiene éxito en esta doble tarea porque fue herido en un acto de compasión, tratando de ayudar a otro hombre, por lo que sus hijos lo admiran.

Debido a esa admiración, Joey se ve a sí mismo como un futuro soldado. Teniendo alrededor de once años declara con franqueza, mientras juega a un videojuego de guerra:

«Me gusta mucho la vida militar y eso me hizo querer unirme al Ejército, porque amo la vida del Ejército. Probablemente ni siquiera me graduaré, probablemente me apuntaré cuando tenga diecisiete años. Quiero correr disparando armas, haciendo cosas divertidas (...) Apuesto a que iremos a una guerra realmente genial en otro lugar. Me sentiría bien con recibir un disparo en medio de la batalla. Tal vez no me sentiría bien pero sabría que había hecho algo bien».

Isaac, por el contrario, ve la carrera de su padre y su herida desde una perspectiva muy diferente. «No quiero sonar como un llorica», comenta (alrededor de los dieciséis años), «pero lo he pasado muy mal. Quiero decir, sacrificarse para ir a pelear en una guerra por tu país es sin duda una causa noble. Pero al mismo tiempo no estoy seguro de que sus lesiones, que son para el resto de su vida, valieran del todo la pena». Como argumentan Walsh *et al.*, «Al responder a la llamada de servir a su país, los padres con niños pequeños están haciendo sacrificios significativos y debido a la centralidad de la familia en el desarrollo temprano, sus hijos pequeños también están haciendo sacrificios» (34). Los autores mencionan los resultados de un estudio que «Subraya la resiliencia y la capacidad para procesar sus vivencias de los miembros del servicio y sus familias» (46), pero Einhorn y Davis muestran claramente que los niños como Isaac (y Joey en menor medida) no deberían estar sujetos a la ansiedad constante que soportan. Isaac comenta varias veces a medida que crece ante la cámara que está siempre preocupado por su padre: primero teme que pueda ser herido y, una vez que pierde su pierna, teme que permanecerá huraño y deprimido de por vida. En cuanto a su sueño de ser policía, afirma: «cuando era más joven, era 100% militar. (...) Pero cuando realmente me lo pensé, me gustaría estar más cerca de la familia. Quiero tener hijos un día y no quiero que ellos pasen por lo que yo pasé». Ciego a estos sentimientos, Eisch afirma que «Si hay algo

negativo en todo esto para los chicos, no lo veo. O no lo veo, o me niego a verlo. Tengo unos chicos mentalmente fuertes».

De modo trágico, la temprana muerte de Joey, en un accidente de tráfico cerca de su casa, empuja a Isaac en la dirección que ya había descartado. «Creo», dice Isaac, «que si Joey estuviera aquí hoy, sería la historia de éxito de mi padre». En las siguientes escenas lo vemos alistándose en el Ejército y jurando la bandera mientras Eisch, feliz y satisfecho, graba el momento con su cámara. Cuando Isaac deja su casa para ir al campo de entrenamiento, su padre le dice «lo estás haciendo por ti y Joey y nadie más», aunque es evidente que Isaac se ha alistado solo para complacerlo. Es alarmante escuchar al nuevo soldado declarar que «No sé qué comenzó la guerra en Afganistán. No sé si Al-Qaeda tiene su base en Afganistán. De hecho, no sigo mucho ese lado de la política. De hecho, no sigo por qué ocurren las guerras. Todo lo que sé es que amo a mi país». Es también alarmante oír a Eisch manifestar en presencia de su pequeño Jaxon, de dos años, que «una de las cosas difíciles de ser un niño es ser lo bastante duro»; él quiere que su hijo menor sea duro y «quiero que se aliste». El último segmento del documental insinúa que la decepción de Isaac con su falta de progreso en el Ejército y la depresión que al fin lo atrapa han complicado la comunicación entre padre e hijo. «Es difícil abrirse a mi papá cuando no puede relacionarse. Él lidia mejor con las cosas que yo, supongo», dice abatido. Por eso sus palabras finales, que cierran la película, son tan contradictorias. Después de su graduación, Isaac afirma: «Sé que mi padre está orgulloso de mí por haberme alistado, pero siento que a veces lo estoy decepcionando porque no estoy a la altura de lo que él hizo». Después de más de dos años de entrenamiento, «Solo soy un soldado del montón. Pero sí quiero ir a la guerra, algún día. Es para lo que crecí».

La intervención estadounidense en Afganistán ha terminado e Isaac está fuera del Ejército, pero *Father Soldier Son* revela cómo la maquinaria de guerra de los Estados Unidos utiliza a hombres jóvenes como él, apelando a una mezcla de valores familiares y de clase social. En esta familia en particular, el ejemplo del padre se lee como un logro positivo, a pesar de la erosión de su identidad como hombre debido a su discapacidad causada por la guerra. No hay duda de que Joey habría sido, como afirma Isaac, la «historia de éxito» de Eisch ni de que habría engrosado las listas de jóvenes enviados a guerras extranjeras evitables. Al asumir Isaac su papel como soldado parece cerrarse la tragedia familiar pero incluso cuando se declara preparado y dispuesto a luchar está claro que sus heridas

personales, causadas por su ansiedad por el bienestar de su padre y la pérdida de su hermano menor, son demasiado profundas para que el discurso sobre la masculinidad tradicional y el militarismo patriótico realmente arraiguen en él. De esta manera la todavía infravalorada y sutil película de Einhorn y Davis socava ese mismo discurso.

Notas

1. La frase proviene de una declaración de 2001 del Vicepresidente Dick Cheney en el programa *Meet the Press* de NBC: «También tenemos que trabajar, a través de, una especie de lado oscuro, si se quiere. Tenemos que pasar tiempo en las sombras en el mundo de la inteligencia».
2. Begg narró su experiencia en *Enemy Combatant: My Prison at Guantanamo, Bagram y Kandahar* y fue protagonista del documental de Ashish Ghadiali *The Confession* (2016). Fue liberado en 2005 tras las negociaciones entre los Gobiernos del Reino Unido y los Estados Unidos. Begg y otros dieciséis detenidos británicos demandaron a su Gobierno como cómplice de malos tratos, recibiendo una indemnización en 2010 (Wintour).
3. Los veteranos que reclaman ‘discapacidad total basada en la inempleabilidad individual’ (o TDIU por sus siglas en inglés) y reciben una pensión completa del Ejército no pueden recibir un salario (véase <https://www.va.gov/disability/eligibility/special-claims/unemployability/>). Sin embargo, muchos civiles a los que les falta una pierna trabajan, lo que plantea la cuestión de si Eisch está siendo tratado de manera justa como hombre discapacitado.
4. El artículo de Einhorn en el *New York Times* describió las muchas dificultades por las que Isaac y Joey pasaron cuando vivían con la familia de su tío Shawn (hermano mayor de Eisch) durante el periodo de servicio de su padre, pero el tema no se plantea en la película.

Obras citadas

- Achter, Paul. Unruly Bodies: The Rhetorical Domestication of Twenty-First-Century Veterans of War. *The Quarterly Journal of Speech* 96.1 (febrero 2010): 46-68.
- Alm, David. Review: *Father Soldier Son*. *Forbes* 21 julio 2020, <https://www.forbes.com/sites/davidalm/2020/07/21/review-father-soldier-son/>
- Begg, Moazzam con Victoria Britain. *Enemy Combatant: My Imprisonment at Guantanamo, Bagram, and Kandahar*. The New Press, 2006.
- Bernard, Sheila Curran. *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. Focal Press, 2016.
- Carlton, Lisa Silvestri. Together We Stand, Divided We Fall: Building Alliances with Combat Veterans. *Soundings* 95.3 (2012): 284-308.
- Chown, Jeffrey. Documentary and the Iraq War: A New Genre for New Realities. *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, Peter C. Rollins & John E. O'Connor, eds. University Press of Kentucky, 2008. 458-487.
- Coleman, Nancy. The Times Story That Grew into a Movie, over 10 Years. *The New York Times* 17 julio 2020, <https://www.nytimes.com/2020/07/17/insider/father-soldier-son.html>
- Crowdus, Gary. Speaking Documentary: Truth to Power. An Interview with Alex Gibney. *Cineaste* 33.3 (verano 2008): 28-36.
- Deer, Patrick. Mapping Contemporary American War Culture. *College Literature* 43.1 (invierno 2016): 48-90.
- Einhorn, Catrin & James Dao. Families Bear Brunt of Deployment Strains. *The New York Times* 31 diciembre 2010, <https://www.nytimes.com/2010/12/31/world/asia/31families.html>

- Gall, Carlotta. U.S. Military Investigating Death of Afghan in Custody. *The New York Times* 4 marzo 2003: 14.
- Golden, Tim. In U.S. Report, Brutal Details of 2 Afghan Inmates Deaths. *The New York Times* 20 mayo 2005, <https://www.nytimes.com/2005/05/20/world/asia/in-us-report-brutal-details-of-2-afghan-inmates-deaths.html>
- Golden, Tim. Army Faltered in Investigating Detainee Abuse. *The New York Times* 22 mayo 2005, <https://www.nytimes.com/2005/05/22/world/asia/army-faltered-in-investigating-detainee-abuse.html>
- Gronvoll, Marita. *Media Representations of Gender and Torture Post-9/11*. Routledge, 2010.
- Holyfield, Lori. *Veterans Journeys Home: Life After Afghanistan and Iraq*. Paradigm Publishers, 2011. Epub.
- Lee, Benjamin. *Father Soldier Son* Review – Intimate Netflix Military Documentary. *The Guardian* 14 julio 2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/jul/14/father-soldier-son-netflix-documentary>
- Lesage, Julia. Torture Documentaries. *Jump Cut* 51 (2009), <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/TortureDocumentaries/>
- Mann, Bonnie. *Sovereign Masculinity: Gender Lessons from the War on Terror*. Oxford UP, 2014.
- Minow, Neil. *Father Soldier Son*. *RogerEbert.com* 17 julio 2020, <https://www.rogerebert.com/reviews/father-soldier-son-movie-review-2020>
- Neroni, Hilary. The Nonsensical Smile of the Torturer: Documentary Form and the Logic of Enjoyment. *Studies in Documentary Film* 3.3 (2009): 245-257.
- Nichols, Bill. Letter to Errol Morris: Feelings of Revulsion and the Limits of Academic Discourse. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016. 181-190.
- Prividera, Laura C. & John W. Howard. Soldiers and Fathers: Archetypal Media Representations of Service, Family, and Parenting. *Deconstructing Dads: Changing Images of Fathers in Popular Culture*, Laura Tropp & Janice Kelly, eds. Lexington Books, 2016. 51-75.
- Saito, Stephen. Interview: Leslye Davis and Catrin Einhorn on Capturing the Internal Struggle Back Home After Fighting Abroad in *Father Soldier Son*. *Moveable Fest* 17 julio 2020, <https://moveablefest.com/leslye-davis-catrin-einhorn-father-soldier-son/>
- Sontag, Susan. Regarding the Torture of Others. *The New York Times* 23 mayo 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all>
- Taurel, Douglas. Part 1 of my Interview with Sgt. First Class Brian Eisch. *The American Soldier Solo Show* 11 noviembre 2020, <https://www.theamericansoldiersoloshow.com/blog/2020/11/11/laf4mpzlojoseafzxi19tqwx4vi6nq>
- Walsh, Tovah B.; Caroline J. Dayton, Michael S. Erwin, Maria Muzik, Alexandra Busuito & Katherine L. Rosenblum. Fathering after Military Deployment: Parenting Challenges and Goals of Fathers of Young Children. *Health and Social Work* 39.1 (febrero 2014): 35-44.
- Wintour, Patrick. Guantanamo Bay Detainees to Be Paid Compensation by UK Government. *The Guardian* 16 noviembre 2010, <https://www.theguardian.com/world/2010/nov/16/guantanamo-bay-compensation-claim>

Capítulo 10

El capitalista

El capitalismo es un producto del patriarcado burgués por el que una oligarquía principalmente masculina controla el sistema de producción, dominando las vidas de sus trabajadores subordinados a quienes permite diversos grados de libertad personal. En 2008, la estructura de dominación masculinista capitalista se enfrentó a una crisis colosal que, comenzando en los Estados Unidos, tuvo un efecto mundial de una profundidad cataclísmica aún desconocida. Diversas comentaristas feministas han señalado que la raíz de esta crisis es lo que Ciara Cremin llamó «trastorno masculino», argumentando que la masculinidad en sí misma es un «trastorno que nos afecta a todas y cada una de nosotras» (1). Mi opinión es que la crisis no fue causada por la masculinidad en general (obviamente, muchos hombres fueron sus víctimas) sino por uno de los casos más claros de abuso patriarcal clásico por parte de un grupo hegemónico masculino dominante.

Los hombres situados en la cima de la pirámide del poder patriarcal estadounidense manipularon el sistema financiero para su beneficio personal obedeciendo valores promovidos por la rivalidad patriarcal. En las corporaciones «la remuneración y la posición jerárquica son importantes elementos, visibles pero simbólicos, de la construcción social de la masculinidad», en especial la de «la élite de la clase empresarial blanca» (Knights & Tullberg 387). Paradójicamente, la inseguridad reina entre este grupo limitado de hombres en la cima patriarcal «como condición y consecuencia de la búsqueda de la riqueza material y simbólica» (387). Esta inseguridad es uno de los principales factores que desató la competición neoliberal para superar a rivales y pares en el sector financiero estadounidense desde la década de 1980 en adelante. La reafirmación masculina a través de la competición no es siempre negativa, pero dado que «los gestores ejecutivos de las finanzas detentan un poder desproporcionado» (389), el uso indebido egoísta y codicioso de ese poder en un momento de desregulación casi completa (como nuestra época lo es también) tuvo consecuencias catastróficas para todo el mundo.

Para comprender de pleno la crisis de 2008, debemos comprender «la cultura del privilegio, el éxito competitivo y la capacitación masculina que el discurso

financiero contemporáneo ha creado y sostenido» (Griffin 10). Sería ingenuo, no obstante, asumir una posición feminista radical que descarte la participación de las mujeres en el capitalismo y cómo algunas ambicionan unirse al club masculino en la cima. También es de poca utilidad teorizar, usando divisiones de género demasiado amplias, que si el negocio financiero hubiera estado dominado por mujeres, la crisis no habría ocurrido porque «cuando se trata de exceso de confianza, las mujeres difícilmente pueden compararse a los hombres» (Erdem 65). La prudencia, aduce Erdem, es un valor positivo que hace que las mujeres sean en potencia más exitosas que los hombres en los «mercados financieros salvajes» (65) ya que, se supone, las mujeres son menos propensas al «pecado de codicia» que consiste en «la incapacidad de controlar los deseos adquisitivos inapropiados» (67). De hecho, la crisis ocurrió en un momento de la historia del feminismo en el que las mujeres están presentes en el sector financiero, aunque solo sea como minoría, lo que significa que al menos algunas tienen los mismos valores depredadores que sus pares masculinos, a pesar del evidente sexismo que limita su poder. Como ha observado Folbre, «la psicología de la dominación es muy importante para la reproducción de todas las formas de desigualdad» (28) y es crucial recordar, añade, que la dominación no siempre es masculina. Como yo misma he argumentado en mi trabajo sobre la villanía (véase Martín), el patriarcado está siendo transformado por el impacto del feminismo en una construcción menos marcada por el género, revelando en este proceso que su valor hegemónico es el poder. Si el capitalismo ve más ganancias en el empoderamiento de las mujeres interesadas en la dominación, entonces más mujeres entrarán en la jerarquía patriarcal que dirige el sistema. Todavía es pronto, en todo caso, para saber si la dominación patriarcal se desmantelará desde el interior o si seguirá siendo la misma a medida que el patriarcado admita más mujeres en sus filas hegemónicas.

Los dos documentales elegidos para ilustrar los vínculos entre la masculinidad y la crisis de 2008 en Estados Unidos presentan perspectivas muy diferentes. La ganadora de un Oscar *Inside Job* (2010), dirigida por Charles Ferguson, ofrece un análisis exhaustivo de las condiciones que permitieron al desbocado sistema financiero estadounidense causar el colapso de la economía mundial; esta película didáctica y académica funciona sobre la base de muchas entrevistas, vinculadas por la narración en *off* de la estrella hollywoodiense Matt Damon. Ferguson tiene como objetivo denunciar a los hombres responsables del colapso y examinar las brechas legales, políticas y sociales que les permitieron empoderarse mientras hundían a

millones de personas en la ruina. El otro documental, mucho más modesto, es *Abacus: Small Enough to Jail* (2016) dirigido por Steve James, conocido por su innovador documental deportivo *Hoop Dreams* (1994). *Abacus* narra la odisea del banquero de origen chino Thomas Sung y sus hijas para defender su inocencia tras ser acusados de fraude. Su pequeño banco fue la única institución de su tipo llevada ante la justicia después de la crisis de 2008, a pesar de que la mala praxis de la que los propios Sung informaron no tenía nada que ver con la práctica del fraude a gran escala de los magnates de Wall Street. La postura digna de Sung y su posición como hombre que trabaja para ayudar a su comunidad contrastan con la masculinidad depredadora desenfrenada del sector financiero, por lo que es trágico e irónico que haya sido chivo expiatorio de sus fechorías. La película de James también es de gran interés por su defensa del exitoso emigrante asiático y por cómo desmantela las ideas tradicionales de la severa paternidad patriarcal china al resaltar la enorme complicidad y el amor entre Sung y sus hijas.

Inside Job: el capitalismo como villanía patriarcal

En su análisis de ocho de las principales películas centradas en la crisis de 2008 — las películas de ficción *Wall Street: Money Never Sleeps* [*Wall Street: el dinero nunca duerme*] (2010), *Margin Call* (2011), *Too Big to Fail* [*Malas noticias*] (2011), *The Big Short* [*La gran apuesta*] (2015) y los documentales *Capitalism, A Love Story* [*Capitalismo: una historia de amor*] (2009), *Global Financial Meltdown* (2010), *Inside Job* (2010) y *Overdose, the Next Financial Crisis* (2010)— Feyel y Fourton se quejan de que estas películas «reutilizan y expanden el personaje estereotipado del malvado banquero inversionista» (4), usando en especial a Dick Fuld, el CEO de Lehman Brothers, «como el epítome de los negociantes despiadados y codiciosos» (4). Alsford ha definido al villano como un hombre que carece de empatía y que «utiliza el mundo y las personas en él desde la distancia, como recurso puro» (121). Yo misma he seguido a Alsford para afirmar que el villano, lejos de ser un personaje malvado estereotipado, es una figura fundamental en el patriarcado: un hombre que excede su poder personal de manera tan amenazadora que debe ser eliminado por el héroe. Como expliqué en relación con el ascenso de Adolf Hitler, cuando las sociedades avanzadas no implementan los mecanismos habituales de moderación que evitan una acumulación indebida de poder, se produce una tragedia. Esto sucedió en la Alemania nazi y volvió a suceder en la América democrática del siglo XXI, con la crisis de 2008. Se podría

argumentar que hay una diferencia conceptual sustancial entre el nazismo y el capitalismo de Wall Street, pero si observamos el inmenso sufrimiento en todo el mundo causado por sus acciones, está claro que ambas son ideologías criminales dirigidas por villanos patriarcales. La diferencia es que mientras Hitler cayó (aunque el nazismo sobrevive como ideología política marginal), ninguno de los villanos que causaron el desastre de 2008 ha sido castigado y el sistema corrupto que construyeron continúa en funcionamiento a la vanguardia del capitalismo.

La controvertida novela de Brett Easton Ellis *American Psycho* (1990) podría ser una extraña compañera de viaje para una película tan rigurosa y precisa en su retórica como *Inside Job* de Ferguson, pero se puede aducir que ambos textos desarrollan la misma tesis: hay algo inherentemente psicopatológico en una élite financiera masculina incapaz de entender las consecuencias de sus acciones y que opera sin prudencia alguna. En el libro homónimo que Ferguson publicó dos años después del estreno de su película porque «los malvados se salieron con la suya, y ha habido muy poco debate público sobre este hecho» (8), argumenta que hay una diferencia fundamental entre los nuevos billonarios creados por empresas como Oracle, Apple, Google, eBay, Amazon y otras y los financieros, que se han hecho ricos solo por «estar bien relacionados y ser unos criminales» (11):

En ninguna otra actividad la amoralidad, la destructividad y la codicia de la nueva élite han estado tan desnudas. Gran parte de la nueva riqueza del sector financiero estadounidense se adquirió a la antigua usanza: robándola. Con cada paso en el proceso de desregulación y consolidación, las finanzas estadounidenses se convirtieron gradualmente en una industria cuasi criminal, cuyo comportamiento al fin produjo una gigantesca estafa piramidal: la burbuja financiera que causó la crisis de 2008. Fue, literalmente, el crimen del siglo, uno cuyos efectos continuarán desbordando al mundo durante muchos años a través del estancamiento económico de Estados Unidos y la crisis de la deuda de Europa. (20)

Lo menos comprensible es que fuera un crimen perpetrado por un círculo de hombres que, si bien fueron muy astutos en su manipulación del mercado financiero, nunca fueron lo bastante inteligentes como para ver que la burbuja creada —basada en la sobrevaloración de productos basura vendidos como inversión sólida y en préstamos masivos para crear mercados sin una base

comercial real— destruiría sus empresas¹ y gran parte de la economía globalizada. El Secretario del Tesoro del Presidente Obama, Timothy Geithner, observó que no era una crisis causada por una actividad criminal planificada, sino, como «Ocurre en muchas crisis financieras» por «una mezcla de estupidez y codicia, e imprudencia, y riesgos, y esperanza». La ley, agregó, no puede evitar esta mezcla y tan solo puede ayudar a que «cuando suceda no cause demasiado daño» (en Reuters).

La tesis de Ferguson en su documental y su libro es que esta perspectiva es inaceptable: la desregulación constante, de Reagan a Obama, ayudó a los banqueros inversionistas a actuar con imprudencia mientras que la inacción de la ley cuando ocurrieron las diversas crisis menores generó la impresión de que eran invulnerables, como en la práctica lo eran. La crisis de 2008 fue, en ese sentido, la culminación de una transición en la mentalidad patriarcal de quienes dirigen el sector financiero. Linda McDowell, autora de *Capital Culture: Gender at Work in the City* (1997), escribió en un artículo comentando su propio trabajo que lo que a menudo se ha llamado ‘capitalismo de casino’ culminó la transformación del tradicional «pez gordo» capitalista en un hombre de acción de nuevo cuño. Hombres como Dick Fuld de Lehman Brothers, Stan O’Neal de Merrill Lynch y otros «Se presentaron en público como hombres juveniles, activos y viriles, que abrazaban de todo corazón la cultura del riesgo dominante en su mundo, así como las embriagadoras recompensas asociadas con las enormes bonificaciones que recibían» (654). Sus fortunas «permitieron a muchos de ellos vivir una especie de vida de ensueño estilo *playboy*» (654) en lo que Ferguson llama en su libro «pequeños universos surrealistas» (105).

La pregunta que surge en relación a *Inside Job* es si la postura pro-capitalista de Ferguson es lo bastante crítica con el círculo patriarcal financiero de élite que causó la catástrofe de 2008. Ferguson, un antiguo consultor en diversas compañías tecnológicas, le dijo al periodista Peter Lattman, quien lo había descrito como «un empresario rico», que «no creo que sea anti-capitalista o anti-empresarial en absoluto. Sin embargo, estoy en contra de la criminalidad a gran escala y si estar en contra de fraudes gigantescos me hace de izquierdas, que así sea». Baum no ve *Inside Job* como una película de izquierdas, sino como un texto que defiende que, pese a las manzanas podridas, «el buen capitalismo, un capitalismo centrado en las personas que fomenta la innovación, la eficiencia, la integridad y el progreso material, es la norma» (604). El documental de Ferguson es, por lo tanto, una

protesta contra la desregulación y una llamada a imponer «parámetros obligatorios» (607) en lugar de un llamamiento a acabar con el capitalismo.

Baum se refiere a parámetros legales pero la observación se puede extender al género. Brassett y Heine llaman la atención sobre cómo las películas de ficción y los documentales sobre la crisis de 2008 «despliegan nuevas representaciones de la masculinidad que invitan al escrutinio crítico». *Inside Job*, afirman, «cuestiona la moralidad de los propios banqueros, sugiriendo un nivel de crítica heteronormativa» y critica también «a los tipos académicos *geeks* que han sido corrompidos por la estructura de incentivos profesionales». Ferguson, sin embargo, aún supone que las finanzas globales son «gobernables a través de la razón» y que las masculinidades involucradas son «en cierto sentido, manejables». Acepto que Ferguson es consciente de las cuestiones de género involucradas en la crisis de 2008, pero subrayo que no está interesado en explorarlas más a fondo. En la película, Willem Buiter, economista jefe de Citigroup, admite que «la banca se convirtió en una competición —ya sabes, la mía es más grande que la tuya, ese tipo de cosas. Quienes la dirigían eran todos hombres, por cierto». A pesar del peso obvio de este factor, Ferguson no incluye comentarios sobre género por parte de ninguna mujer de alto rango en Wall Street. Él afirma que la única mujer con la que habló sobre el tema no quiso ser entrevistada, aunque «hizo comentarios muy interesantes sobre cómo ese tipo de naturaleza machista y competitiva había jugado un papel en todo esto» (en Crowds 44). En cambio, Ferguson hace que el terapeuta Jonathan Alpert explique que sus clientes de Wall Street son «hombres que asumen riesgos», que disfrutan de su comportamiento impulsivo y sienten «un desprecio flagrante por el impacto que sus acciones podrían tener en la sociedad, en la familia. No tienen ningún problema en usar una prostituta y luego irse a casa con su esposa». Como era de esperar, la mujer que tiene mayor presencia en la película de Ferguson es la *madame* de Manhattan Kristine Davis. Aun así, su participación no incide en la crítica de género, sino que su papel es denunciar que sus clientes gastaban dinero corporativo para pagar sus servicios y que, según agrega Ferguson, «este patrón de comportamiento» se extendió a la alta gerencia. Ferguson no le pregunta a la mujer más poderosa que entrevista, la Ministra de Economía de Francia y posterior Presidenta del Fondo Monetario Internacional, Christine Lagarde, su opinión sobre la masculinidad patriarcal exhibida por los villanos de Wall Street.

Que la película de Ferguson se centra en la masculinidad y presenta un punto de vista masculino es más que obvio si tenemos en cuenta que setenta y cinco hombres aparecen entrevistados frente a solo ocho mujeres, vistas en segmentos mucho más cortos. Crowds observa que los muchos hombres entrevistados para *Inside Job* están divididos entre «denunciantes ‘buenos’ y cómplices ‘malvados’». Los principales villanos, por cierto, se negaron a ser entrevistados y solo aparecen en imágenes de archivo. De los setenta y cinco hombres, todos son blancos, excepto unos pocos hombres ‘buenos’ (en su mayoría extranjeros), mientras que solo hay un afro-americano del lado de los ‘malvados’. El tema racial, con todo, no se plantea a pesar de la abrumadora blancura del círculo patriarcal culpable de la calamidad de 2008. La emigrante mexicana de habla hispana Columba Ramos representa a todas las víctimas en una emotiva escena en la que narra cómo ella y su esposo fueron engañados para firmar el tipo de hipoteca *subprime* nociva en la base de la estafa piramidal que originó la crisis.² Esta táctica es sentimental y simplista en el contexto de la impresionante investigación de Ferguson ya que muchas víctimas eran personas pobres blancas pero es, en cualquier caso, un comentario valioso sobre quiénes eran las personas vulnerables perjudicadas por el desastre de 2008.

La invulnerabilidad de los banqueros villanos se debió a cómo «las actividades políticas del sector financiero (a través del *lobbying* o cabildeo, las contribuciones de campaña y la contratación por puertas giratorias)» resultaron en «la desregulación, la renuncia a aplicar la ley en entornos de cuello blanco, los recortes de impuestos para los ricos, los enormes déficits presupuestarios y otras políticas tóxicas» (Ferguson 23). Entre los muchos casos que Ferguson cita en su película destaca uno: el nombramiento por el Presidente Bush Jr. en 2006 como Secretario del Tesoro de Henry Paulson, el CEO de Goldman Sachs y el ejecutivo mejor pagado de Wall Street. El hombre encargado de detener la crisis de 2008 había sido el principal defensor de las medidas de desregularización que la causaron. Recordando una cena organizada por él en 2009, el jefe por entonces del FMI, Dominique Strauss-Kahn, le dice a Ferguson que los banqueros asistentes le pidieron a Paulson que «regulara más, porque somos demasiado codiciosos, no podemos evitarlo». Cuando Ferguson muestra su sorpresa al oír que los banqueros de alto rango estaban dispuestos a que se redujera su compensación, Strauss-Kahn bromea diciendo que esto pasó «cuando aún tenían miedo»; más tarde, cuando se

hizo evidente que el Tesoro de los Estados Unidos rescataría a la mayoría de los bancos, «probablemente cambiaron de opinión», agrega.

El desastre de 2008 fue, en conclusión, un raro caso en el que la villanía patriarcal fue apoyada en lugar de atajada por los gobiernos que se supone que deben desempeñar el papel de héroe y defender a los débiles y desprotegidos. La crisis financiera demuestra, Ferguson insiste, que ya no hay héroes sino solo secuaces aduladores y esbirros cómplices: es por esta razón que la masculinidad patriarcal todavía gobierna el mundo a través de Wall Street.

Abacus: Small Enough to Jail: *contra el inmigrante exitoso*

El título *Abacus: Small Enough to Jail* alude a la doctrina económica conocida como ‘*too big to fail*’ (‘demasiado grande para quebrar’) aplicada al rescate de las empresas bancarias y financieras que causaron la crisis de 2008, con el argumento de que su colapso tendría consecuencias negativas impredecibles dado su enorme tamaño. El libro de Andrew Ross Sorkin *Too Big to Fail: The Inside Story of How Wall Street and Washington Fought to Save the Financial System – and Themselves* (2009) describe cómo funcionó este dogma. El documental de Steve James narra, en cambio, un caso de daños colaterales en esta crisis que afectó a un pequeño banco de Chinatown en Nueva York, fundado en 1984 por el abogado estadounidense de origen chino Thomas Sung. Los problemas comenzaron en 2009 cuando el servicial empleado de Abacus, Ken Yu, resultó ser un criminal que dirigía una operación de lavado de dinero sin que el banco lo supiera. Los gerentes iniciaron una investigación que destapó como estafadores a otros dos encargados de préstamos. Los propios gerentes denunciaron a los delincuentes a las autoridades pero en el curso de la investigación de la oficina del Fiscal de Distrito todo el banco se convirtió en sospechoso de corrupción general, pese a que los préstamos fraudulentos eran inferiores al 1%. En 2012 el Fiscal Cyrus Vance Jr. anunció las imputaciones contra diecinueve personas relacionadas con Abacus, así como contra el propio banco por fraude hipotecario, fraude de valores y conspiración para defraudar a la Asociación Federal Nacional de Hipotecas (FNMA), conocida como Fannie Mae. Afirmando tener pruebas incontestables, Vance presentó a Abacus como una entidad corresponsable de la crisis de 2008, acusación que Thomas Sung encontró «casi ridícula». La imputación sumió a su familia en una larga pesadilla que les costó 10 millones de dólares en abogados.

El problema del caso Abacus, y en consecuencia del documental de James, es que es imposible determinar si la imputación se debió al flagrante racismo de Vance o fue un ejemplo de malentendido (o choque) cultural entre la comunidad migrante china y el sistema legal estadounidense. Dalton elogia a James por entrevistar a varios testigos de la defensa y la fiscalía, incluido Vance, concluyendo que «parece más probable que la familia Sung fuera señalada porque eran un blanco fácil en lugar de por sus orígenes étnicos»; este crítico describe el documental como «una afirmación y una recusación del sueño americano». Esta postura me parece hipócrita. Aun suponiendo que el Fiscal Vance no es un racista intolerante, la película de James insiste en que el racismo de los bancos estadounidenses al negar préstamos a los emigrantes asiáticos mientras negociaba con sus depósitos fue lo que llevó a Sung a fundar Abacus. Además, solo Abacus se enfrentó a un juicio por fraude hipotecario relacionado con el escándalo *subprime* detrás de la burbuja de 2008. Como subraya Austin, «*Abacus* expone la incompetencia de un enjuiciamiento que, al no comprender el contexto cultural de un banco de minorías étnicas y sus clientes, termina explotando y reforzando los estereotipos económicos y los prejuicios sobre ellos». La película de James también «ilustra la importancia de la práctica de hacer préstamos informales y flexibles para atraer a los miembros no bancarizados y sub-bancarizados de las minorías raciales y étnicas al mercado formal de servicios financieros y de crédito, una noción conocida como ‘la democratización del crédito’» (Austin). La informalidad ocasional de las prácticas del banco no era criminal *per se* y Abacus denunció a sus empleados deshonestos, pero Vance tergiversó sus actividades como fraude masivo, malinterpretando el propósito del banco desde una perspectiva desinformada y sutilmente racista.

Más allá de los tecnicismos del caso me interesa aquí el ángulo tan digno que James utiliza para presentar la masculinidad serena del emigrante Thomas Sung, un enfoque todavía inusual en la producción cultural estadounidense. La ola de migrantes varones chinos que llegaron a los Estados Unidos entre 1850 y 1882, cuando se firmó la primera Ley de Exclusión China (la última fue derogada en 1943), dio lugar a representaciones estereotipadas en los medios de comunicación de este grupo de la diáspora en su mayoría masculino, «como indistintamente extranjero, afeminado, impotente y, en última instancia, no ‘americano’» (Lee & Matsumoto). El estereotipo fue la base de la «emasculación masculina asiático-americana» (Lee & Matsumoto) que persiste en su representación a pesar del éxito

de estrellas como Bruce Lee o Jackie Chan. Balaji argumenta que «las representaciones de la masculinidad asiática, moldeadas en gran medida por las construcciones orientalistas y los intereses de las compañías de medios de comunicación dominadas por los anglosajones, son pocas y distantes entre sí» (186). Aún peor, la masculinidad asiática «Se ha representado principalmente en extremos opuestos de la unidimensionalidad: ya sea como afeminada y débil o como hipersexual» (188), y siempre como la del Otro, una situación que todavía se «mantiene porque no hay suficientes consumidores que rechacen estos extremos» (198). En este sentido, la presentación positiva que James ofrece de Sung como pilar de su comunidad en Chinatown, respetado hombre de negocios y padre amoroso de sus cuatro hijas rompe muchos estereotipos. A pesar de esto, cuando Lybarger entrevistó al productor Mark Mitten, no sacó el tema a colación. El periodista hizo en cambio una pregunta sobre cómo la película «destruye el estereotipo de las mujeres asiáticas sumisas» en referencia a las mujeres de la familia Sung. Miller minimizó esta supuesta subversión y su origen emigrante, enfatizando que «Sean una familia étnica o una familia tradicional, son una familia. (...) Creo que lo importante es que en verdad se unieron y se apoyaron mutuamente a lo largo de este juicio» (35). El «gran tema», subrayó, es la propia posición de Sung como «alcalde *de facto* de Chinatown», su «estatus multigeneracional», y que fundó el banco no para ganar dinero sino «para ayudar a su comunidad» (en Lybarger 37).

Muchos estudios han abordado la transformación de los emigrantes chinos varones en intermediarios que actúan como bisagras entre la comunidad de origen y las de acogida, reforzando así la identidad y la solidaridad grupal como defensas contra la discriminación. Una parte esencial de esta dinámica es el emprendedor que acapara un sector del comercio local, ya sea abriendo una cadena de restaurantes o de puntos de venta de ropa. Los empresarios inmigrantes intermediarios, Zhang *et al.* explican, «dependen en gran medida de las redes étnicas para hacer negocios y se dirigen a los clientes coétnicos como su nicho de mercado» (9), aunque, naturalmente, se expanden más allá. El concepto de *guanxi*, traducible como ‘solidaridad’, desempeña un papel importante, lo que significa que «los préstamos privados prevalecen entre los empresarios chinos en el extranjero, ya que a menudo es difícil obtener préstamos de los bancos de los países receptores» (10). El banco Abacus de Sung es, por tanto, una consecuencia del *guanxi* pero también su oponente ya que su objetivo era integrar a su comunidad en

el sistema bancario tradicional estadounidense. Curiosamente, Sung afirma haberse inspirado en George Bailey, el héroe de *It's a Wonderful Life* [*¡Qué bello es vivir!*] (1946) de Frank Capra. Bailey, un banquero de un pequeño pueblo que intenta ayudar a sus vecinos a obtener mejores viviendas, vincula de este modo a Sung con los valores fundamentales de la cultura estadounidense.

Thomas Sung, sin embargo, no nació en Estados Unidos. Su experiencia como emigrante incluye incluso una estancia forzosa de tres meses en Ellis Island porque el Servicio de Inmigración consideró que su visado de estudiante era dudoso. En la larga entrevista para los Houston Asian American Archives donde narra su vida, Sung responde a una pregunta de su hija menor sobre si él y su madre creen en el sueño americano. Evitando responder con franqueza, Sung enfatiza su propia rebelión contra su padre cuando decidió continuar sus estudios de Derecho en Nueva York al margen de los recursos de su familia. Añade que «Se cumpla o no el sueño, no me arrepiento de nada»; claramente, en lo que a él respecta, «Se puede creer y se puede decir que he hecho todo lo posible» (32) porque ha compartido su éxito con la comunidad china. Su postura es, por lo tanto, radicalmente diferente de la codicia egoísta de la élite empresarial blanca en Wall Street. En cuanto a su masculinidad, esta se basa en cuidar de otros en lugar de explotarlos.

Thomas Sung y su esposa Hwei Lin Sung tienen cuatro hijas: Jill (abogada, Presidenta y Directora Ejecutiva de Abacus), Vera (también abogada y Directora de Abacus), Heather (una médico) y Chanterelle (una fiscal empleada en la oficina del Fiscal Vance hasta la imputación, tras la cual se unió al banco). La familia no vive en Chinatown, donde se encuentran las oficinas de Abacus, sino en los acomodados suburbios de Greenwich en Connecticut. La madre recuerda que su esposo Tom estaba demasiado ocupado durante la infancia de las niñas para ser un padre entregado. La Sra. Sung nunca apoyó el proyecto de fundar Abacus ni la participación de Jill y Vera, tal vez por celos, ya que señala que sus hijas son «leales a Tom con fiereza». James, en cualquier caso, ofrece un retrato limitado de las hermanas: se menciona a un yerno «extranjero», pero no se ve a ningún otro miembro de la familia, y no se dice si Sung es abuelo. El enfoque recae en la capacidad del núcleo familiar central para permanecer unido durante la crisis judicial pese a la tensión palpable entre la madre y las hijas. Vera sostiene que su padre «es capaz de manejar el estrés de una manera increíble» y lo cierto es que parece tranquilo, aunque nunca impasible. En cambio, la susceptible Sra. Sung advierte que su esposo no se encuentra bien y teme que su rápido envejecimiento

debido al estrés del caso tenga un resultado trágico. «¡El caso te está matando!», protesta airada. Sung nunca valora su sufrimiento personal, tan solo observa que «Su experiencia debería hacer a mis hijas más fuertes, hacerlas mejores personas».

Tradicionalmente, las familias chinas han seguido los principios patriarcales confucianos por los cuales se espera que los hijos varones cuiden de sus padres ancianos. Las hijas son poco valoradas porque deben casarse y contribuir al bienestar de las familias de sus maridos. Lejos de China, los emigrantes varones han adaptado en su mayoría sus ideas a las de su comunidad de acogida aunque, como argumentan Chuang y Su en su estudio de los inmigrantes chinos varones en Canadá y los Estados Unidos, las nuevas percepciones sobre la paternidad «Son una indicación de un cambio cultural general en la mentalidad social de los asiáticos, en lugar de influencia de una cultura más ‘occidentalizada’» (147). James da escasa información sobre los antecedentes de Sung más allá de su fecha y lugar de nacimiento (Shanghái, 1935) y que emigró a los dieciséis años a los Estados Unidos.³ No se sabe si provenía de una familia patriarcal tradicional o si alguna vez tuvo ideas sexistas pero el hecho es que, según su esposa, invitó a sus hijas a unirse a él en el banco después de proporcionarles una educación universitaria. Sung tiene hijas, y no hijos, y es difícil decir cómo se habría comportado siendo padre de varones pero es obvio que ve a sus hijas como sus iguales. Al mismo tiempo, el hecho de que tres de sus hijas sean abogadas como él y que Jill y Vera ocupen puestos clave en el banco sugiere que ha influido en ellas para que sigan sus pasos tanto en su profesión como en su compromiso de trabajar para la comunidad.

Lógicamente, Sung ve el caso contra Abacus como un caso contra toda la comunidad china de Nueva York. Su principal preocupación es que los testigos poco fiables puedan dar la impresión de que los «chinos no respetan la ley» y le preocupa además que «incluso si gana el caso, el daño contra la comunidad esté hecho». Descrito como «un luchador» por otro miembro prominente de Chinatown y alguien a quien «no es fácil mandonear» por su esposa, Sung ve su honorabilidad como banquero siempre en relación con su grupo étnico y nunca en el contexto más amplio de los Estados Unidos, aunque cumpla con códigos híbridos de conducta chino-estadounidenses. Como he señalado, su ídolo principal es el George Bailey de Capra y Sung está en especial orgulloso de un episodio acaecido en 2003, cuando el pánico de los clientes puso al banco al borde del precipicio después de que un gerente malversara un millón de dólares. Como Bailey hace en la ficción,

Sung convenció a sus asustados clientes de que su dinero estaba a salvo ofreciéndose como garante personal.

Al fundar el banco Sung asumió que era un honor que se le confiaran los fondos de su comunidad y su fiabilidad es para él un valor esencial. Al mismo tiempo, tanto la crisis de 2003 como el juicio de 2015 sugieren que Sung es mejor abogado y activista comunitario que banquero, ya que carece de las habilidades gestoras que permiten cribar a empleados y clientes deshonestos. Ken Yu pudo cometer fraude porque los clientes mintieron sobre sus ingresos reales y sus supervisores no verificaron los préstamos concedidos pero el hecho es que Sung y sus hijas no prestaron la atención debida a este problema. Cuando Sung afirma que «Se podría decir que nuestra responsabilidad era dar crédito a la comunidad, no hacer de policía», no parece un hombre de principios orgulloso de su condición de benefactor comunitario sino un hombre incapaz de controlar su propio negocio. En la lucha contra Vance, así pues, falta una autocrítica más profunda del propio Sung y un comentario más extenso por parte del director Steve James sobre las áreas grises en el discurso del banquero sobre la comunidad y la lealtad.

Abacus termina de modo ambiguo al dudar James sobre cómo presentar el veredicto de no culpabilidad. Un miembro del jurado informa que pasaron diez largos días deliberando, indecisos sobre si hacer un ejemplo del banco. Ella opina que sí hubo alguna actividad ilegal, aunque no tan grave como para llegar a un veredicto condenatorio. La Oficina del Fiscal insiste por su parte en que *Abacus* no fue exonerado. El documental muestra a un Sung feliz saludando a la gente en las calles y diciéndole a los periodistas que Vance ha perdido pero los créditos finales anuncian que «*Abacus* ha estado bajo supervisión federal y ahora obedece normas de cumplimiento más sólidas». Esto arroja dudas sobre si la honorabilidad de Sung ha sido restaurada de pleno y socava su presentación como una víctima digna de la (in)justicia estadounidense. Su retrato queda, en definitiva, limitado por algunas de las decisiones que toman el productor y el director. Mittens comenta que «no pusimos en la película que el Sr. Sung no recibía un salario del banco. Era un signo de los valores del Sr. Sung que sentía que no debería ganar dinero» (en Lybarger 37). Debilitando estos elogios, el documental retrata a Sung como el jefe de un banco que necesita supervisión federal para mantenerse dentro de la ley. Irónicamente, un correo electrónico de los gerentes de Fannie Mae a Jill confirma que jamás hubo un caso firme contra *Abacus* ya que, como he comentado, solo un pequeño porcentaje de los préstamos no fueron devueltos. En cambio, Charles

Ferguson señala en su libro que la financiera federal Fannie Mae era en sí misma corrupta, habiendo «presuntamente participado en fraudes contables masivos durante años hasta su descubrimiento en 2003-2004» (169). Los defraudadores no fueron objeto de procesos penales ya que recibieron «solo sanciones civiles leves» (169).

En conclusión, *Abacus* no se involucra muy a fondo en su defensa de Thomas Sung, si bien el notable documental de James es fascinante por su retrato del exitoso emigrante chino como icono de su comunidad (similar al icono estadounidense que es el George Bailey de Capra) y como padre amoroso y amado. James contribuye positivamente al debate en torno a la masculinidad estadounidense y el capitalismo con el argumento de que si los hombres trabajaran por el bien de la comunidad y no para satisfacer sus egos la economía podría funcionar mejor, sobre todo si además contara con una participación mayor de las mujeres. La lección no proviene de la élite empresarial hegemónica blanca depredadora sino de la aún marginal comunidad asiático-americana, y de uno de sus más valiosos y valientes líderes.

Notas

1. «Dominaban esta actividad», informa Matt Damon en la película de Ferguson, «cinco bancos de inversión [Goldman Sachs, Morgan Stanley, Merrill Lynch, Lehman Brothers, Bear Stearns]; dos conglomerados financieros [Citigroup, JP Morgan]; tres compañías de seguros de valores [AIG, MBIA, Ambac]; y tres agencias de calificación [Moody, Standard & Poor's, Fitch]. Y uniéndolos a todos estaba la cadena alimentaria de titularización, un nuevo sistema que conectaba miles de millones de dólares en hipotecas y otros préstamos con inversores de todo el mundo».
2. Como enseña *Inside Job*, a diferencia de lo que sucede en el sistema tradicional en el que los prestamistas locales verifican si los clientes pueden pagar sus hipotecas, desde principios de la década de 2000 en adelante, los prestamistas vendieron hipotecas de alto riesgo a los bancos de inversión, que las combinaron con otros préstamos (para automóviles, estudiantiles y deuda de tarjetas de crédito) en los derivados complejos conocidos como obligaciones de deuda garantizada (*collateralized debt obligation* o CDO, ODG en castellano). Estos fueron vendidos a inversionistas nacionales e internacionales como productos calificados AAA por las agencias pagadas por los mismos bancos, atrayendo a fondos de pensiones y otros inversionistas. El proceso se convirtió en una bola de nieve hasta que los prestamistas se quedaron sin prestatarios fiables y comenzaron los incumplimientos de pagos. Los bancos de inversión ganaron dinero de todos modos con los sobrevalorados ODGs porque los cortocircuitaron (apostaron en bolsa que caerían). Cuando las empresas que aseguraban los ODG anunciaron que ya no podían respaldarlos, dado que los préstamos no se devolvían, el castillo de naipes se vino abajo.
3. Thomas Sung, nacido en Shanghái en 1935, se mudó a Hong Kong en 1948, y emigró con su familia de clase media a los Estados Unidos en 1952. En 1959 obtuvo un máster en Economía Agrícola y trabajó administrando el rancho de su familia en Florida mientras continuaba sus estudios hasta 1961. Se mudó entonces a Nueva York, graduándose en la Facultad de Derecho de

Brooklyn en 1965. Sung ejerció como abogado, a menudo trabajando *pro bono* para la comunidad china, hasta 1984, cuando fundó el Banco Federal de Ahorros Abacus (resumido de la nota biográfica de Li y Ginter).

Obras citadas

- Alsford, Mike. *Heroes and Villains*. Baylor UP, 2006.
- Austin, Regina. *Abacus: Small Enough to Jail: A Minority Bank, Racial Bias, and the Democratization of Credit. Docs & the Law Blog* 26 febrero 2017, <https://www.law.upenn.edu/live/news/6864-abacus-small-enough-to-jail-a-minority-bank-racial/news/documentaries-news>
- Balaji, Murali. Beyond Jackie Chan. *Global Masculinities and Manhood*, Ronald L. Jackson & Murali Balaji, eds. University of Illinois Press, 2011. 186-201.
- Baum, Bruce. Hollywood's Crisis of Capitalism 2011: *Inside Job*, *The Company Men*, and the Myth of a Good Capitalism. *New Political Science* 33.4 (2011): 603-612.
- Brassett, James & Frederic Heine. Men Behaving Badly? Representations of Masculinity in Post-global Financial Crisis Cinema. *International Feminist Journal of Politics* 27 octubre 2020, <https://doi.org/10.1080/14616742.2020.1808502>
- Chuang, Susan & Yanjie Su. Transcending Confucian Teachings on Fathering: A Sign of the Times or Acculturation? *On New Shores: Understanding Immigrant Fathers in North America*, Susan Chuang & Robert P. Moreno, eds. Lexington Books, 2008. 129-150.
- Cremin, Ciara. *The Future is Feminine: Capitalism and the Masculine Disorder*. Bloomsbury, 2021.
- Crowdus, Gary. First Thing We Do, Let's Jail All the Wall Street Bankers!: An Interview with Charles Ferguson. *Cineaste* 36.1 (2010): 41-45.
- Dalton, Stephen. *Abacus: Small Enough to Jail*: Film Review. *The Hollywood Reporter* 12 septiembre 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/abacus-small-jail-review-928175/>
- Erdem, Orhan. *After the Crash: Understanding the Social, Economic and Technological Consequences of the 2008 Crisis*. Palgrave Macmillan 2020.
- Ferguson, Charles. *Inside Job: The Financiers Who Pulled Off the Heist of the Century*. Onworld, 2012.
- Feyel, Juliette & Clémence Fourton. Neoliberalism in the Anglophone World: Post-2008 Films: The Financial Crisis in Fictions and Documentaries. *Angles* 8 (2019), <http://journals.openedition.org/angles/640>
- Folbre, Nancy. *The Rise and Decline of Patriarchal Systems: An Intersectional Political Economy*. Verso, 2021.
- Griffin, Penny. Gendering Global Finance: Crisis, Masculinity, and Responsibility. *Men and Masculinities* 16.1 (abril 2013): 9-34.
- Knights, David & Maria Tullberg. Managing Masculinity/Mismanaging the Corporation. *Organization* 19.4 (2012): 385-404.
- Lattman, Peter. The Filmmaker Who Does a Job on Wall Street. *The New York Times* 1 octubre 2010, <https://dealbook.blogs.nytimes.com/2010/10/01/the-filmmaker-who-does-a-job-on-wall-street/>
- Lee, Albert J. & Valerie Matsumoto. A Legacy of Deviance: Historical Constructions of Chinese Immigrant Masculinity. *UCLA: Center for the Study of Women* 2010, <https://escholarship.org/uc/item/9ss5w4gg>
- Li, Priscilla & Taylor Ginter (transcripción); Anne Chao and Patricia Wong (entrevista). Thomas Sung. *Houston Asian American Archives Oral History Interviews*, MS 573. Woodson Research Center, Fondren Library, Rice University. 11 octubre 2018, <https://hdl.handle.net/1911/105132>.
- Lybarger, Dan. *Abacus: Small Enough to Jail*: An Interview with Steve James and Mark Mitten. *Cineaste* 42.3 (verano 2017): 34-37.

- Martín, Sara. *Masculinity and Patriarchal Villainy in British Fiction: From Hitler to Voldemort*. Routledge, 2020.
- McDowell, Linda. *Capital Culture Revisited: Sex, Testosterone and the City*. *International Journal of Urban and Regional Research* 34.3 (septiembre 2010): 652-658.
- _____. *Capital Culture: Gender at Work in the City*. Blackwell, 1997.
- Reuters Staff. Financial Crises Caused by Stupidity and Greed: Geithner. *Reuters* 26 Abril 2012, <https://www.reuters.com/article/us-usa-economy-geithner/financial-crises-caused-by-stupidity-and-greed-geithner-idUSBRE83P01P20120426>
- Sorkin, Andrew Ross. *Too Big to Fail: The Inside Story of How Wall Street and Washington Fought to Save the Financial System – and Themselves*. Viking, 2009.
- Zhang, Tenghao; Pi-Shen Seet, Janice Redmond, Jalleh Sharafizad, & Wee-Liang Tan. Chapter 1: Chinese Immigrant Entrepreneurs. *World Encyclopedia of Entrepreneurship*, Léo-Paul Dana, ed. Edward Elgar Publishing, 2021. 1-22.

Capítulo 11

El aventurero

La aventura y sus narrativas «están orientadas a los hombres» y mantienen «en gran medida, marginadas a las mujeres» (Beames, Mackie & Atencio 3), pero también a los hombres mayores, no blancos o que sufren discapacidad. Definir la aventura en el siglo XXI, cuando a menudo se vende como parte de un paquete turístico o vinculada a un deporte, es complicado. Para estos autores, las aventuras son «*experiencias planificadas pero exigentes que presentan un grado de imprevisibilidad y que requieren ciertas habilidades físicas y mentales para ser emprendidas*» (6, cursiva original). La aventura, por supuesto, puede sucederles por accidente a personas que carecen de las habilidades necesarias y puede llevar a una experiencia trágica en lugar de estimulante, es decir, a una desventura. Por esta razón Beames, Mackie y Atencio distinguen dos conceptos clave: peligro y riesgo. El peligro, según explican, «puede perjudicarnos, mientras que el *riesgo* se refiere a la probabilidad y la gravedad de ser perjudicados por el *peligro*» (47, cursiva original). En la desventura los riesgos asumidos no tienen en cuenta la gravedad del peligro, que no se supera. En una aventura exitosa el riesgo está bien gestionado y el peligro se maneja con recursos que, si bien nunca lo eliminan, evitan el desastre. Los dos documentales elegidos para ilustrar la figura del aventurero, *In the Shadow of the Moon* [*En la sombra de la luna*] y *Grizzly Man*, tratan sobre el peligro y el riesgo, la aventura feliz y la desventura desde ángulos opuestos pero complementarios. Ambos definen la masculinidad aventurera como aquella que disfruta asumiendo riesgos a pesar de los graves peligros.

El documental del director británico David Singleton *In the Shadow of the Moon* (2007) presenta un retrato de los astronautas del programa Apollo (o Apolo) condicionado por su mortalidad como hombres ya en la vejez. Solo doce seres humanos —todos hombres estadounidenses blancos, cisgénero y heterosexuales en su mejor momento físico— han pisado la Luna. Muchos de ellos son entrevistados en el nostálgico documental de Singleton —Edwin ‘Buzz’ Aldrin, Alan Bean, Edgar D. Mitchell, David R. Scott, John W. Young, Charles M. Duke, Eugene Cernan y Harrison H. Schmitt— junto con dos más que viajaron hasta allí pero no aterrizaron

(Jim Lovell, Michael Collins).¹ De los diez entrevistados, cuatro (Mitchell, Cernan, Bean y Young) murieron entre 2016 y 2018, lo cual hace que la película de Singleton sea conmovedora como homenaje al crepúsculo del astronauta estadounidense clásico.

Mientras que *In the Shadow of the Moon* narra la mayor aventura humana desde que Colón cruzó el Océano Atlántico, *Grizzly Man* (2005) de Werner Herzog, presenta la aventura como un desafío personal que acabó en tragedia. Timothy Treadwell era un alcohólico y drogadicto rehabilitado que encontró en los trece veranos que pasó en Alaska el estímulo necesario para sobrevivir. Herzog convirtió las imágenes que el propio Treadwell filmó en sus últimos cinco años en la salvaje Alaska en un documental sobre la incongruente visión actual de la naturaleza como universo mucho más amable de lo que es. Treadwell, quien asumió un riesgo mortal al acercarse con gran imprudencia a los osos pardos de Alaska que tanto amaba, fue atacado y devorado por uno junto con su novia Amie Huguenard. Herzog usa su muerte para desatar una dura crítica contra el sentimentalismo romántico de la aventura de Treadwell y su masculinidad frágil, a pesar de afirmar que lo admira como cineasta.²

La notable ausencia de mujeres en la película de Singleton, en la que ni siquiera aparecen en el papel habitual de esposas devotas, es un comentario significativo sobre el género. Los espectadores solo necesitan imaginar un documental alternativo con diez mujeres astronautas como las primeras personas en pisar la Luna para comprender lo profundamente sexista que fue la carrera espacial entre Estados Unidos y la extinta U.R.S.S. Tal vez por ello tras *In the Shadow of the Moon* Singleton codirigió con Heather Walsh *Mercury 13* (2018), un documental sobre las jóvenes entrenadas para los vuelos espaciales que la NASA rechazó en 1961 por razones sexistas.³ Por otro lado, mientras que las mujeres estadounidenses vieron frustradas sus muchas ganas de unirse a la emocionante aventura de ir a la Luna, el documental de Herzog sugiere que ninguna mujer arriesgaría su vida de la peregrina manera en que lo hizo Timothy Treadwell. Amie Huguenard murió porque apoyó su absurdo sentido de la aventura hasta el amargo final. *Grizzly Man* funciona como fábula admonitoria contra los aventureros imprudentes pero también como denuncia del coste que su imprudencia significa para las mujeres que los apoyan, tal vez con demasiada lealtad.

In the Shadow of the Moon: *el mito nostálgico y el astronauta anciano*

«Varios de mis documentales televisivos más satisfactorios», declaró David Sington, «se han centrado en las aportaciones de hombres mayores que repasan las grandes hazañas de su juventud» (en White). El antiguo astronauta Dave Scott, consultor en la película *Apollo 13* [*Apolo 13*] (1995) de Ron Howard, le ofreció a Sington un encuentro con los otros hombres del programa Apolo; esta oferta, junto con el hallazgo de imágenes inéditas en los archivos de la NASA, llevó a Howard a producir el documental que Sington dirigió. «No es muy frecuente que uno tenga la oportunidad de decir algo nuevo sobre un momento tan crucial en la historia», comentó Sington, aunque hacer que «las entrevistas fueran frescas y genuinamente sinceras» se convirtió en un gran reto (en White). El director decidió no usar una narración suplementaria, haciendo que el relato recayera «únicamente en las propias palabras de los astronautas» (en White). Esta estrategia funciona muy bien ya que los astronautas son hombres elocuentes dotados de un notable sentido del humor.

Los primeros planos que Sington ofrece de sus rostros arrugados, resplandecientes de emoción, refuerzan la impresión de que nada justifica el final del programa espacial a pesar del alto coste de las misiones lunares. La aventura, Sington insinúa, está muriendo con estos hombres. Hay, en cualquier caso, una ausencia significativa: la de Neil Armstrong. Bradshaw se pregunta si la retirada de Armstrong «del centro de atención» se debió solo a su aversión a la fama o a «algo sobre la experiencia que es difícil de manejar». Buzz Aldrin comenta en el documental que la misión a la Luna fue para todos los astronautas un evento que les cambió la vida. Una vez de vuelta en la Tierra, «eres otra persona, no solo un piloto de combate común, que hizo esto y aquello bastante bien, sino, ‘Este tipo que caminó sobre la Luna’. Y toca mantener esa imagen el resto de mi vida, sin importar lo que uno haga». Soportar esa presión durante décadas tiene que haber sido difícil para todos estos hombres corrientes llamados a ser héroes.

In the Shadow of the Moon asume que los espectadores están familiarizados con la figura del astronauta heroico construida durante la Guerra Fría, si bien para los espectadores más jóvenes el astronauta del programa Apolo puede parecer una reliquia desconcertante de una época antigua. Con su comparación constante de los ancianos entrevistados y sus imágenes de juventud, vistas en fotos y películas de archivo, el documental de Sington es un estudio conmovedor sobre el

envejecimiento. La larga supervivencia de los astronautas es motivo de celebración, pero sus rostros arrugados caracterizan el programa Apolo como parte de una aventura espacial tal vez ya sin futuro. La emoción nostálgica depende de aceptar que, en palabras de Charlie Duke, se ha dilapidado «la sensación de maravilla» y la «impresión, ya sabes, de emoción y asombro» que producía el paisaje lunar. La película de Singleton critica esta pérdida pero también revela el impacto efímero de toda aventura espacial. La mayoría de los espectadores podrían nombrar a Collins, Armstrong y Aldrin como la tripulación del Apolo 11 que aterrizó por primera vez en la Luna. Sin embargo, a pesar de la evidencia que confirma su celebridad, los nombres y rostros de los otros astronautas del programa Apolo son mucho menos populares (al menos fuera de los Estados Unidos). Incluso lleva un tiempo recordar quién es quién mientras se ve la película. Tal vez este anonimato se deba al hecho de que, como observó Norman Mailer en su relato clásico de la misión Apolo 11, *Of a Fire on the Moon*, los astronautas son «técnicos y héroes, robots y santos, aventureros y engranajes de la maquinaria» (263), parte de un inmenso esfuerzo colectivo en lugar de exploradores en la tradición individual heroica.

La construcción mediática del astronauta como héroe estadounidense fue narrada en el famoso volumen de no-ficción de Tom Wolfe *The Right Stuff* [*Elegidos para la gloria: Lo que hay que tener*] (1979). Los siete astronautas del programa Mercury «definieron el mito del astronauta» (Launius 5), mito que alcanzó su punto máximo cuando el programa Apolo terminó después del quinto y último alunizaje en 1972. Según el relato algo irónico de Wolfe, el astronauta como guerrero nació el 9 de abril de 1959, cuando la NASA presentó a los siete hombres del programa Mercury a la prensa: Scott Carpenter, Gordon Cooper, John H. Glenn Jr., Gus Grissom, Walter M. Schirra Jr., Al Shepard Jr. y Deke Slayton. Las inteligentes respuestas de Glenn a las preguntas personales de los periodistas transformaron a los broncos pilotos de pruebas militares que estos hombres eran en héroes nacionales higienizados, patrióticos, amantes de la familia y religiosos, un papel que desempeñarían en adelante. Una serie de artículos de la revista *Life* a principios de la década de 1960 consolidó esa imagen, transformando además a la esposa militar en «la esposa del astronauta en apariencia alentadora pero también recatada, pasiva, domesticada y bastante abyecta» (Sage 148).

Wolfe argumentó que el astronauta tomó prestado de la escuela militar de vuelo, ya fuera de la Fuerza Aérea o la Marina, un sentido de la fraternidad más allá del

rango, moldeado por lo que él llamó «el material adecuado» (o *right stuff*). Lo definió de diversas maneras como «la voluntad acrítica de enfrentarse al peligro» (32), «ese aura justa y esa fuerza primaria, el poder del coraje físico y el honor varonil» (201) y «nada menos que la hombría misma» (23). En el documental de Sington, el astronauta Harrison Schmitt explica que Wolfe se refiere a «una especie de creencia inquebrantable en tu propia infalibilidad. (...) Que eres inmortal, que puedes hacer cualquier cosa que se te antoje». Al Bean bromea diciendo que cuando Wolfe publicó su *best-seller* pensó: «¡Chico! Eso suena bien. ¡La gente va a pensar que tengo ‘el material adecuado’! Soy el mismo tipo que siempre fui, pero ahora, ¡tengo lo que se necesita!». Su comentario humorístico revela que los astronautas se veían a sí mismos como hombres mucho más comunes de cómo eran retratados en los medios de comunicación y que el sutil tono satírico de Wolfe emerge de la distancia entre la imagen pública y la realidad privada.

El relato de Wolfe e *In the Shadow of the Moon* participan de lo que Llinares llama retrotopía, cualquier «artefacto nostálgico en el que una visión utópica del pasado se enlaza con el tejido social como memoria cultural» («Idealized Heroes» 168). Llinares comenta *Apollo 13*, una película en la que el astronauta se presenta como «un héroe masculino idealizado y no amenazante» (172) que expresa «una masculinidad empática y mutuamente dependiente nacida de una homosocialidad progresiva» (171). Del mismo modo, el legendario astronauta de Wolfe es, a pesar de toda su bravuconería, un hombre que exhibe las mejores cualidades masculinas, desde la destreza tecnológica avanzada hasta la camaradería altruista que facilita el trabajo en equipo. En ese sentido, cualquier acercamiento al astronauta estadounidense clásico es, a pesar del sexismo y el racismo que protegían sus privilegios, nostálgico de valores masculinos idealizados ahora perdidos.

Los astronautas de los programas Mercury, Gemini y Apolo corrían el riesgo de perder la vida en su esfuerzo por mejorar la posición de Estados Unidos en la carrera espacial contra los soviéticos, pero una vez que se mejoró la seguridad de las naves espaciales y la U.R.S.S. se hundió, los astronautas de la NASA perdieron su aura varonil. Cuando Wolfe publicó su volumen la NASA ya había reclutado científicos civiles para entrenarse como astronautas (1965-1967). En 1978, bajo presión de la prensa y de los activistas de género y raza, la NASA abrió sus filas a mujeres y hombres no blancos para el programa Shuttle, iniciado en 1981. La agencia, observan Shayler y Burgess,

no solo estaba interesada en enfatizar que el transbordador espacial marcaría el comienzo de una nueva era con personas cualificadas que trabajarían y probarían nuevos métodos científicos en el espacio, en lugar de capacitar a los pilotos para llevarlos a cabo, sino también en recuperar apoyo público perdido para el programa espacial al involucrar a una porción mucho más amplia de la población de Estados Unidos. (7)

El mundo «hipermasculino» del astronauta clásico, «que subrayaba la capacidad de manejar el peligro y la incomodidad sin una verbalización excesiva o una emoción visible» (Hersch 76), ya no era necesario en el nuevo entorno domesticado del transbordador, o Shuttle y, más tarde, de la Estación Espacial Internacional (ISS). Sin embargo, las mujeres, como la primera mujer astronauta estadounidense Sally Rider, o los hombres negros, como el afro-americano Guy Bluford, no se incorporaron al imaginario popular de los astronautas. Este siguió anclado en la nostalgia del clásico mito masculino del astronauta del Apolo.

En su volumen *Right Stuff, Wrong Sex: America's First Women in Space Program* Margaret Weitekamp destaca la misoginia de la NASA. A la larga se hizo evidente que la «frase legendaria» de Neil Armstrong al pisar la Luna, «Este es un pequeño paso para el hombre, un salto gigante para la humanidad», era «parte de un discurso subyacente dentro de la historia espacial en el que el ‘hombre’ implícitamente significa hombres» (Llinares *The Astronaut* 5). Además, el exitoso libro *Hidden Figures [Figuras ocultas]* de Margot Lee Shetterley (2016) recordó que el equipo que coordinó las aventuras de los astronautas incluía a muchas mujeres ninguneadas, en su mayoría afro-americanas que trabajaron en un ambiente racista. El fin del programa Shuttle en 2011 y el desinterés general en la Estación Espacial Internacional (lanzada en 1998) ha complicado la necesaria renovación de la figura clásica del astronauta masculino, en especial en los documentales sobre la exploración espacial actual, que ahora es menos sexista (véase Martín). Dean argumenta que «ya no podemos permitirnos la simple adoración heroica» porque hoy «los astronautas son más como nosotros» (259); los vuelos espaciales, agrega, ahora son «retratados en la imaginación popular como más seguros y rutinarios (a pesar de [las catástrofes] del Challenger y el Columbia)» (259). Sin embargo, el interés constante en el testimonio de los pocos hombres que caminaron sobre la Luna indica que el público todavía necesita creer

en el astronauta como héroe. Tal vez todo este heroísmo perdido se revitalizará cuando se seleccione la tripulación para el primer vuelo a Marte; con suerte, le tocará a una mujer (seguramente no blanca) la fortuna de ser el primer ser humano en caminar sobre el planeta rojo.

In the Shadow of the Moon también funciona como homenaje al «heroísmo masculino» del Presidente Kennedy (Baker 147). El 25 de mayo de 1961, después de los primeros vuelos espaciales del ruso Yuri Gagarin y el estadounidense Alan Shepard, Kennedy anunció ante el Congreso en un discurso épico que había llegado «el momento de una gran nueva empresa estadounidense, el momento de que esta nación asuma un papel claro de liderazgo en los logros espaciales», llevando un hombre a la Luna antes de que terminara la década de 1960. Como declara Gene Cernan en la película de Sington, Kennedy —a quien llama visionario, soñador y políticamente astuto— «nos retó a hacer lo que creo que la mayoría de la gente pensaba que era imposible, incluyéndome a mí». Sin aludir a la rivalidad con la Unión Soviética, Kennedy afirmó que los Estados Unidos llegarían a la Luna porque «sea lo que sea que la Humanidad deba emprender, debe ser plenamente compartido por los hombres libres»; en su visión, no serían algunos hombres sino «una nación entera» la que viajaría al espacio. Su chovinismo, no obstante, resultó ser irrelevante para las multitudes que aclamaron a la tripulación del Apolo 11 en su gira mundial. Como Collins recuerda en el documental de Sington, «allí donde fuimos, la gente, en lugar de decir: ‘Bueno, ustedes los estadounidenses lo hicieron’, en todas partes, dijeron: ‘Lo hicimos. Nosotros, la Humanidad, nosotros la Raza Humana, nosotros, las personas, lo hicimos’». Esta celebración fue «efímera, pero maravillosa», añade, y le dio además al astronauta, idealizado como icono masculino estadounidense, una proyección internacional en las fantasías de los niños (y niñas) de todo el mundo.

Demostrando la tesis de Wolfe, los diez hombres de la película de Sington se presentan como una fraternidad a pesar de sus muchas diferencias de perspectiva y personalidad. Todavía participan del ‘espíritu de cuerpo’ que Collins asocia a ser un piloto de pruebas militar. Cuando toda su clase en la escuela de vuelo solicitó en 1963 unirse al programa Apolo, Scott comenta, «Fue simplemente una cosa entre compañeros». Aldrin concurre: «Ciertamente era todo un desafío» y «Si otras personas querían ser parte de esto y era un noble esfuerzo nacional, pues bien, quería formar parte». Lamentablemente, Collins estropea su elogio «del mejor grupo con el que había estado asociado» con el comentario sexista de que «no

había de hecho ‘hermanas débiles’ en el grupo. Eran solo un conjunto de personas increíblemente competentes, trabajadoras y realmente buenas» (él y Aldrin siempre usan ‘personas’ en lugar de ‘hombres’, excluyendo doblemente a las mujeres).

Sin duda el vínculo fraternal se vio reforzado por la dependencia de los astronautas de las decisiones tomadas por otros. Los alunizajes no fueron una aventura que emprendieron por iniciativa propia sino resultado del vasto esfuerzo de una compleja red de brillantes cerebros, en la que los astronautas eran engranajes importantes pero reemplazables. Curiosamente, la fraternidad triunfó sobre la rivalidad y no hubo celos (o se ocultan muy bien). Los hombres incluso están completamente de acuerdo en que Neil Armstrong era la mejor opción para ser el primer hombre en la Luna. «A pesar de que es algo solitario, eso ayuda a preservar la imagen» del «papel complicado» que asumió Armstrong, comenta Bean. Duke llama a su antiguo colega «probablemente el hombre más sereno bajo presión de todos con los que he tenido el privilegio de volar». Scott se maravilla de que Armstrong pronunciara su famosa primera frase en la Luna de manera tan imperturbable, porque «yo no habría tenido el autocontrol para hacerlo».

Esta autocomplacencia se resquebraja un tanto al final de la película cuando se les pregunta a los antiguos astronautas sobre las teorías conspirativas según las cuales los alunizajes se rodaron en la Tierra. Gene Cernan afirma con orgullo que «la verdad no necesita defensa. Nadie, nadie puede quitarme nunca esos pasos que di en la superficie de la Luna». Sington refuerza de esta manera la mística del astronauta del Apolo. En este punto debo mencionar el documental de Mark Craig *The Last Man on the Moon* (2016), basado en las memorias de Cernan, en relación a algunos temas del mundo de los astronautas que *In the Shadow of the Moon* deja de lado. Centrada en el propio Cernan (ya con ochenta años, dos años antes de su fallecimiento), la película narra su aventura personal con la participación de su primera esposa Barbara Cernan Butler y (brevemente) su hija Tracy. En la película de Craig, la «pequeña banda de hermanos», como Jim Lovell llama a los hombres, se presenta desde un ángulo menos favorecedor. Cernan confiesa que «nunca aprecié realmente lo que pasaba en casa» y reconoce que las esposas se hicieron cargo de todo: «Éramos injustos, éramos egoístas». Alan Bean, también presente en la película, admite que «no éramos muy buenos maridos, tampoco éramos muy buenos padres» porque el trabajo siempre tenía prioridad. En 1961, cuando los hombres se unieron al programa Apolo, el divorcio todavía era un tema tabú, pero Cernan comenta que el 60% de los astronautas del programa Apolo se divorciaron,

incluido él mismo. Su exesposa Barbara bromea diciendo que «Si crees que ir a la Luna es difícil, deberías intentar quedarte en casa». Ni ella ni su hija se sentían cómodas con el agitado estilo de vida de Cernan una vez alcanzada la celebridad y, buscando «una vida normal», Barbara se divorció de él. El segmento final de la película muestra a Cernan disfrutando de un feliz segundo matrimonio pero incurriendo de nuevo en la misma autopromoción agotadora entre las generaciones más jóvenes, arriesgando una vez más la felicidad doméstica para satisfacer su ego.

Muchas mujeres querían, y quieren, ser astronautas pero la lección aprendida de las vidas de los hombres del programa Apolo es que si bien ellos lograron impresionar al público con sus aventuras (y admirarse mutuamente) tuvieron menos éxito en el frente doméstico, donde se los necesitaba como esposos y padres y no como héroes. Este dilema persiste entre las nuevas generaciones de astronautas. Ya sean hombres o mujeres, las personas que deseen unirse a la próxima gran aventura espacial de la humanidad difícilmente pueden ser del tipo doméstico, ya que la vida en familia es incompatible con la aventura a menos que se asuma un alto coste personal. En cualquier caso, si alguna vez se estrena un documental llamado *In the Shadow of Mars* seguramente será mucho más inclusivo en su representación de género y raza que *In the Shadow of the Moon*, ya que es hoy inconcebible que solo hombres blancos estadounidenses viajen al planeta rojo como viajaron a la Luna.

Grizzly Man: el hombre como presa

Reducido a sus elementos básicos, *Grizzly Man* es un documental morboso, de hecho, espeluznante, sobre un hombre imprudente que murió devorado por un oso en Alaska. El hombre convertido en presa era Timothy Treadwell (1957-2003), víctima de una depresión para la que solo sentía alivio observando la vida animal en el Parque Nacional de Katmai. El hombre que transformó las 100 horas de video que Treadwell filmó en sus últimos cinco veranos en Alaska en un asombroso comentario meta-ficcional sobre su terrible muerte es el renombrado cineasta alemán Werner Herzog. Treadwell no tenía formación como zoólogo y sus observaciones de los osos y otros animales (principalmente zorros) carecen de valor científico; era tan solo un naturalista amateur que se convirtió en una celebridad menor por el entusiasmo que sentía y comunicaba, en especial en sus charlas escolares.⁴ Herzog no está interesado en la vida de Treadwell ni en su

legado sino en su desconcertante muerte. Schantz objeta que aunque Herzog logra que los fantasmas que habitan su película hablen, «una escucha más tranquila y una mirada más gentil podría decirnos algo más sobre la vida, de los osos *grizzly* y de otro tipo, que el hecho de que termina» (613). Herzog, no obstante, elude interesarse por Treadwell porque se erige en defensor de la heroína periclitada con él en su desventura: su novia Amie Huguenard.

Cuando Herzog examinó el material de Treadwell, después de que básicamente el cineasta alemán usurpara el proyecto del productor Erik Nelson para Discovery Channel, se sorprendió al notar que Amie solo aparecía en un par de escenas breves, pese a haber compartido con Treadwell sus últimos dos veranos. La cinta con el sonido del ataque fatal del oso contra la pareja (Treadwell encendió la cámara pero no tuvo tiempo de destapar la lente), que Herzog escucha en una escena clave de la película, reveló que lejos de huir, Amie intentó durante seis minutos y medio defender al novio que iba a abandonar. «Hay algo profundamente heroico y profundamente trágico en ella», le dijo Herzog a la entrevistadora Cynthia Fuchs. Dado que la familia de Amie se negó a colaborar con la película, Herzog asumió el papel de su campeón póstumo. A Herzog le importa poco si Treadwell monetizó sus aventuras en Alaska, puso en peligro a los osos o desobedeció las normas del parque de Katmai, pero «explora con cierta sensibilidad la cuestión de si Treadwell cometió una irresponsabilidad al llevar a su compañera» (Praeger 87) a un lugar peligroso. Su opinión de que sí fue irresponsable queda confirmada por una escena que ningún crítico comenta en la que después de describir en insoportable detalle el estado de los cuerpos de Treadwell y Amie, la muerte del oso y los contenidos de su estómago, el piloto de helicóptero Sam Egli concluye que Treadwell «tuvo su merecido, en mi opinión. La tragedia fue llevarse a la chica con él». Esta es la tesis que Herzog defiende.

En opinión de Egli, Treadwell «duró tanto en su juego» porque «los osos probablemente pensaron que algo no funcionaba. Como si tuviera un retraso mental o algo así». Aufderheide llama a Treadwell «documentalista desquiciado» y argumenta que Herzog «combina el narcisismo de Treadwell con el suyo y logra que los osos parezcan más dignos que cualquiera de las personas en la película» (122). Todos los análisis de *Grizzly Man* tratan básicamente de las diferencias y similitudes que unen a los dos cineastas.⁵ Los críticos y estudiosos prestan una atención exagerada a la presencia de Herzog en la película, aunque su rostro nunca se ve y sus comentarios son escasos. El productor Erik Nelson declaró que

Treadwell «me parecía una especie de Werner Herzog. (...) Un artista lunático que lucha contra demonios artísticos y un corazón en tinieblas» (en Rosen). Herzog reconoció ante el mismo entrevistador que Treadwell tenía «algo glorioso en él, [era] un artista maravilloso que tenía sus éxtasis y sus euforias. (...) Y al mismo tiempo, había un lado oscuro: muy extraño, peligroso, perturbado, y batallando con demonios» (en Rosen). Herzog arrinconó la mayor parte de las 100 horas de grabación de Treadwell, que «habrían constituido un buen documental sobre la naturaleza», convirtiendo su propio documental en un estudio de la «naturaleza humana» (en Rosen). A Herzog le gusta el hombre que surge de su montaje de las imágenes de Treadwell pero odia su «enfoque romántico estilo *New Age*» (en Rosen), de ahí la manifiesta tensión entre su admiración por su difunto compañero cineasta y su desprecio por el hombre imprudente que causó la muerte de Amie.

Treadwell, Lulka aduce, «fue víctima de su propio proceso de producción videográfico, por el cual se enamoró de la imagen que había creado, produciendo inadvertidamente una caricatura de sí mismo en medio de la descripción de sus propias hazañas» (75). Él y otros comentaristas describen cómo Herzog se presenta a sí mismo como la voz de la racionalidad, insistiendo en que Treadwell, según la voz en *off* del director, «parecía ignorar el hecho de que en la naturaleza hay depredadores. Creo que el denominador común del universo no es la armonía, sino el caos, la hostilidad y el asesinato». Herzog contrasta el material filmado por Treadwell con las opiniones de otros hombres que conocen Alaska y sus osos a fondo, desde los dos pilotos (Fulton y Egli) hasta el biólogo Larry Van Daele, pasando por el gestor del Museo Alutiiq de Kodiak, Sven Haakanson. Estos hombres validan la opinión de Herzog de que, como protesta Haakanson, la historia de Treadwell evidencia «el colmo de la falta de respeto al oso y lo que representa» al haber cruzado «una barrera con la que hemos vivido durante 7.000 años». Este argumento también es invocado por Korteweg y Oakley, quienes se preguntan por qué durante el tiempo en que vivió su fantasía neo-colonialista de hombre blanco dispuesto a conquistar la salvaje Alaska, Treadwell nunca «se comunicó con el pueblo Alutiiq ni reconoció su territorio tradicional y su conocimiento del oso de Kodiak» (136). Herzog no está, sin embargo, interesado en la alienación del hombre blanco ni en los derechos de los pueblos y animales indígenas de Alaska. Lo que le interesa es cómo la «interpretación hiperbólica de la autosuficiencia masculina» de Treadwell (Austin 59) entró en contradicción con «su afán de destrucción», según expresión de Amie recogida en el diario de su novio.

Una estrategia que Herzog sigue para socavar la autopresentación de Treadwell como superviviente solitario, robusto y viril en el bosque salvaje consiste en enfatizar el papel que desempeñaron las mujeres en su mala aventura. Amie «Sigue siendo una presencia sin voz y periférica en las imágenes de Treadwell» (Austin 59) y en las de Herzog pero este incluye entrevistas con las amigas de Treadwell Marnie Gaede y Kathleen Parker. Su antigua novia y colaboradora principal Jewel Palovak juega un papel importante en la descripción de la personalidad de Treadwell y como guardiana de su legado (es coautora con Treadwell de *Among Grizzlies: Living with Wild Bears in Alaska* y productora ejecutiva de la película). La otra estrategia principal que sigue Herzog es dejar que Treadwell hable por sí mismo en una serie de largas escenas confesionales. Ames ha descrito *Grizzly Man* como «experimento radical en autobiografía fílmica» que «amplía los límites de la personificación y la referencialidad en la performatividad del yo» (241), aunque cegado por su interés en Herzog, solo ve a Treadwell como un hombre que «a la vez encarna y emprende la búsqueda de sí mismo en nombre de Herzog» (241). Como tal, Treadwell parece ser la antítesis del superviviente ultramasculino encarnado por hombres como el famoso domesticador de osos americano John ‘Grizzly’ Adams (1812-1860)⁶ o el aventurero británico Edward Michael ‘Bear’ Grylls (n. 1974). Abbott y Bell han caracterizado el sentimentalismo de Treadwell como rasgo central de su masculinidad frágil, argumentando que incluso Herzog lo adopta. Prueba de ello es la edulcorada imagen final que muestra a Treadwell caminando seguido de dos osos al parecer amistosos. Abbott cree que Herzog se muestra «Sentimental sobre la humanidad», procurando que los seres humanos aparezcan «separados de la animalidad, metafísicamente distintos de ella» (142). Bell, por el contrario, encuentra ambiguo el supuesto sentimentalismo de Herzog, producto de su «escepticismo sobre la posibilidad real de llegar a conocer a otro animal» (20).

Encuentro mucho más relevante y adecuada la lectura de Carman del sentimentalismo romántico de Treadwell como «deseo sacrificial y masoquista queer de morir en última instancia por las fantasías de su cultura sobre la naturaleza masculina (encarnada en el oso totémico)» (510). Carman aclara que Treadwell no era necesariamente un hombre gay atrapado en el armario, pero argumenta que su «devoción al oso (...) no es incongruente con el estatus sexual e icónico del oso entre los *homo sapiens* hirsutos que se identifican como homosexuales» (522). Treadwell «comparte con muchos hombres homosexuales una fascinación por el

oso como signo de poder masculino» (522), de ahí la autopresentación post-SIDA de un sector de la comunidad gay como ‘osos’. Lo que llama la atención es cómo Treadwell intentó combinar el discurso patriarcal sobre el guerrero varonil en territorio salvaje con su percepción de sí mismo como un hombre frágil (y en ese sentido alternativo, queer). En una escena confesional clave Treadwell revela su confusión sobre por qué «las chicas no quieren estar conmigo durante mucho tiempo, ya que tengo una personalidad realmente agradable»; también se jacta de que es buen amante. Treadwell, quien se define como «pasivo» y «un poco pringado», llega a exclamar «¡Siempre quise ser gay!» porque, según afirma, ser gay consiste en tener encuentros sexuales aleatorios, mientras que las chicas requieren «atención y cuidado, y eso no me gusta mucho». Todavía tiene una confesión importante que hacer. Treadwell se presenta como un alcohólico que descubrió que los osos «necesitaban un cuidador» pero no una «persona desordenada». Los osos, por supuesto, no necesitaban a Treadwell (Katmai es una reserva federal protegida) pero él sí necesitaba interpretar el papel de protector caballeresco para poder disfrutar de nuevo de la vida. Si no podía ser un caballero con las mujeres, lo sería con los osos.

Esta re-conexión romántica con la naturaleza, imitando a Henry David Thoreau y otros, no fue nunca contemplada como una aventura sencilla en tanto que Treadwell era consciente del riesgo que corría entre los osos. En la escena inicial de la película él mismo describe cómo podría morir, anticipando lo que sucedió. Treadwell se presenta como un «guerrero amable» que se transformará en «el dominador» si es desafiado o atacado. Lo que lo convierte en un personaje lamentable y patético no es su sentimentalismo sobre los osos (ya que sabe que cualquier oso puede matarlo) sino cómo «Su transformación en el guardián solitario de los *grizzlies*», en palabras de Herzog, choca con la verdad obvia de que es un hombre vulnerable que necesita ayuda. Treadwell pierde al fin su (falsa) hombría cuando, como narra el forense Franc Fallico después de escuchar la cinta, es Amie quien golpea al oso atacante en la cabeza con una sartén mientras Treadwell yace indefenso, siendo asesinado. A pesar de su profundo miedo a los osos, Amie se mantuvo leal, tratando de salvar a Treadwell antes de pensar en salvarse a sí misma, demostrando así que era ella quien entendía el peligro de la naturaleza. Su coraje se ganó la admiración de Herzog como sin duda se ha ganado la de muchos espectadores.

Peligro y riesgo son palabras que Treadwell pronuncia en la película de Herzog once veces. En cambio, les dice «Te amo» a zorros y osos veintiséis veces. El tono infantil que usa subraya aún más la voz aguda de Treadwell; a veces, como cuando un cachorro de zorro le roba su gorra de béisbol, Treadwell gimotea. Cuando exclama «Estoy enamorado de mis amigos animales» tres veces, seguido de «Estoy fatal», para a continuación extasiarse con los excrementos de una osa, es evidente que Treadwell tiene un serio problema mental más allá de, en palabras de Herzog, «su visión sentimentalizada de que todo lo que hay ahí fuera es bueno, y el universo está en equilibrio y en armonía». En la escena en la que despotrica contra los furtivos (aunque no hay ninguno desde hace años), contra unos cazadores que son de hecho turistas y contra los esfuerzos del Servicio de Parques para que se mantenga a la distancia obligatoria de los osos, el autoengaño de Treadwell se vuelve inquietante. Mattesich asocia la ira que Treadwell proyecta contra los hombres que ve como intrusos en su territorio con «las mismas frustraciones sexuales y ansiedades de castración» (68) expresadas previamente en el documental, especulando que el «espíritu desafiante» (68) que hizo que Treadwell permaneciera en Katmai en plena temporada otoñal dejó a Amie «cada vez más atrapada en su pulsión autodestructiva», convertida en «el verdadero objeto y la verdadera víctima» de su ira (68).

Hay dos formas de leer la triste aventura de Treadwell. Él es, en palabras de Herzog, el «joven totalmente americano, apuesto, atlético, lleno de promesa» arruinado por el alcohol, el mal actor cuyo único papel principal fue en su propia película y que como no pudo interpretar al Príncipe Valiente tal como quería murió brutalmente. Por otro lado, Treadwell es desde el punto de vista del oso 141, el que aparece en su última cinta, justo la presa que el animal necesitaba consumir antes de la hibernación. «Y lo que me atormenta», comenta Herzog, «es que en todos los rostros de todos los osos que Treadwell filmó, no descubro ningún parentesco, ningún entendimiento, ninguna misericordia. Solo veo la abrumadora indiferencia de la naturaleza». Lo que debería atormentarnos es haber olvidado lo que somos: al convertirse en presa Treadwell demostró una vez más que los humanos somos animales parte de la cadena trófica natural. Al devorarlo, el oso 141 puso a Treadwell en su lugar: podría ser, como creía, un guerrero amable pero para el oso no era sino un animal apetecible, una presa como todas las demás. La desgracia, insiste Herzog una y otra vez, es que Amie Huguenard también se convirtió en presa debido a un sentido exagerado de la lealtad que su novio no merecía. La

aventura se convirtió en desventura, en suma, cuando la imprudencia del hombre rebasó la prudencia de la mujer ante el peligro que la naturaleza salvaje siempre es para los humanos.

Notas

1. Neil Armstrong aún vivía cuando Sington rodó su documental; murió en 2012. Charles ‘Pete’ Conrad, Alan B. Shepard Jr. y James B. Irwin ya habían fallecido.
2. Los programas espaciales se han cobrado víctimas en diversos accidentes. Entre ellos, la muerte el 27 de enero de 1967 de los astronautas del Apolo 1 Roger Chaffee, Virgil Grissom y Edward White, como consecuencia de un incendio dentro de la cabina de la nave espacial durante un entrenamiento, fue muy impactante. A pesar de los esfuerzos de la NASA por minimizar los riesgos, la desintegración del transbordador espacial *Columbia* el 1 de febrero de 2003, que se cobró siete vidas, puso fin a los vuelos espaciales tripulados de la agencia, a excepción de las estancias a bordo de la Estación Espacial Internacional (a la que se accede gracias a los cohetes rusos lanzados desde Baikonur en Kazajistán).
3. Una de ellas, Wally Funk, se convirtió a la edad de ochenta y dos años en el ser humano más longevo en viajar al espacio, acompañando al multimillonario Jeff Bezos a bordo del Blue Origin el 1 de julio de 2021, cincuenta y dos años después de que los hombres pisaran por primera vez la Luna. Su récord fue roto tres meses después por el actor de noventa y un años William Shatner, quien interpretó al Capitán Kirk en la serie original *Star Trek*.
4. Su legado continúa hoy con la ONG Grizzly People (véase <http://grizzlypeople.com/>).
5. Treadwell es oficialmente un cineasta porque la International Documentary Association había incluido su propuesta para un documental en su Programa de Patrocinio Fiscal.
6. Coleman comenta que Adams, de profesión zapatero, se convirtió en «un amaestrador y *showman* notablemente profético. (...) Adams supo manipular a los osos con ‘amabilidad’ décadas antes de que la práctica se convirtiera en algo común. También popularizó una masculinidad de clase media en el entorno fronterizo décadas antes de que Buffalo Bill Cody llevara el concepto al estrellato internacional» (598).

Obras citadas

- Abbott, Mathew. The Problem of Wild Minds: Knowing Animals in *Grizzly Man* and *Ming of Harlem*. *SubStance* 45.3 (2016): 137-154.
- Ames, Eric. *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. University of Minnesota Press, 2012.
- Austin, Thomas. ...To Leave the Confinements of His Humanness: Authorial Voice, Death and Constructions of Nature in Werner Herzog’s *Grizzly Man*. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Thomas Austin & Wilma de Jong, eds. Open UP, 2008. 51-66.
- Baker, Brian. The Twilight Frontier. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. Continuum, 2008 (2006). 144-157.
- Beames, Simon; Chris Mackie & Matthew Atencio. *Adventure and Society*. Palgrave, 2019.
- Bell, Macalester. *Grizzly Man*, Sentimentality, and Our Relationships With Other Animals. *Understanding Love: Philosophy, Film, and Fiction*, Susan Wolf & Christopher Grau, eds. Oxford UP, 2014. 15-36.
- Bradshaw, Peter. *In the Shadow of the Moon*. *The Guardian* 2 noviembre 2007, <https://www.theguardian.com/film/2007/nov/02/documentary>
- Cernan, Eugene & Don Davis. *The Last Man on the Moon: Astronaut Eugene Cernan and America’s Race in Space*. St. Martin’s Press, 1999.

- Coleman, Jon T. The Shoemaker's Circus: Grizzly Adams and Nineteenth-Century Animal Entertainment. *Environmental History* 20.4 (octubre 2015): 593-618.
- Dean, Margaret Lazarus. Warriors and Worriers: Risk, Masculinity, and the Anxiety of Individuality in the Literature of American Spaceflight. *Spacefarers: Images of Astronauts and Cosmonauts in the Heroic Era of Spaceflight*, Michael J. Neufeld, ed. Smithsonian Institution, 2013. 238-263. Epub.
- Fuchs, Cynthia. A More Athletic Approach: An Interview with Werner Herzog on *Grizzly Man*. *Werner Herzog: Interviews*, Eric Ames, ed. UP of Mississippi, 2014. 160-163.
- Hersch, Matthew H. Return of the Lost Spaceman: America's Astronauts in Popular Culture, 1959-2006. *The Journal of Popular Culture* 44.1 (2011): 73-92.
- Korteweg, Lisa & Jan Oakley. Eco-heroes Out of Place and Relations: Decolonizing the Narratives of *Into the Wild* and *Grizzly Man* through Land Education. *Land Education: Rethinking Pedagogies of Place from Indigenous, Postcolonial and Decolonizing Experiences*, Kate McCoy, Eve Tuck, & Marcia McKenzie, eds. Routledge, 2016. 131-144.
- Launius, Roger D. Heroes in a Vacuum: The Apollo Astronaut as Cultural Icon. *43rd AIAA Aerospace Sciences Meeting and Exhibit, Reno (Nevada)* 10-13 enero 2005, http://klabs.org/history/roger/launius_2005.pdf
- Llinares, Dario. *The Astronaut: Cultural Mythology and Idealised Masculinity*. Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- . Idealized Heroes of Retrotopia: History, Identity and the Postmodern in *Apollo 13*. *The Sociological Review* 57.9 (mayo 2009): 164-177.
- Lulka, David. Consuming Timothy Treadwell: Redefining Non-Human Agency in Light of Werner Herzog's *Grizzly Man*. *Animals and Agency: An Interdisciplinary Exploration*, Sarah E. McFarland & Ryan Hediger, eds. Brill, 2009. 67-88.
- Mailer, Norman. *Of a Fire on the Moon*. Random House, 2014 (1970). Epub.
- Martín, Sara. Rewriting the American Astronaut from a Cross-cultural Perspective: Michael Lopez-Alegria in Manuel Huerga's Documentary Film *Son and Moon*. *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*. Cambridge Scholars Publishing, 2020. 161-185.
- Mattessich, Stefan. An Anguished Self-Subjection: Man and Animal in Werner Herzog's *Grizzly Man*. *English Studies in Canada* 39.1 (marzo 2013): 51-70.
- Praeger, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Wallflower, 2011 (2007).
- Rosen, Steven, Bear Witness: Werner Herzog's *Grizzly Doc* on Man and Nature. *Documentary Magazine* 31 mayo 2005, <https://www.documentary.org/feature/bear-witness-werner-herzogs-grizzly-doc-man-and-nature>
- Sage, Daniel. Giant Leaps and Forgotten Steps: NASA and the Performance of Gender. *The Sociological Review* 57.9 (mayo 2009): 146-163.
- Schantz, Ned. Melodramatic Reenactment and the Ghosts of *Grizzly Man*. *Criticism* 55.4 (otoño 2013): 593-615.
- Shayler, David J. & Colin Burguess. *NASA's First Space Shuttle Astronaut Selection: Redefining the Right Stuff*. Springer, 2020.
- Shetterley, Margot Lee. *Hidden Figures: The American Dream and the Untold Story of the Black Women Who Helped Win the Space Race*. William Morrow, 2016. [*Figuras ocultas*, trad. Carlos Ramos Malawe, HarperCollins Ibérica, 2018]
- Treadwell, Timothy & Jewel Palovak. *Among Grizzlies: Living with Wild Bears in Alaska*. Harper Collins, 1997.
- Weitekamp, Margaret. *Right Stuff, Wrong Sex: America's First Women in Space Program*. Johns Hopkins UP, 2004.
- White, Tom. Meet the DocuWeek Filmmakers: David Sington – *In the Shadow of the Moon*. *Documentary Magazine* agosto 2007, <https://www.documentary.org/online-feature/meet-docuweek-filmmakers-david-sington-shadow-moon>
- Wolfe, Tom. *The Right Stuff*. Picador 2008 (1979). [*Elegidos para la gloria: Lo que hay que tener*, trad. José Manuel Álvarez Flores, Anagrama, 2009]

Capítulo 12

El deportista

La representación de la masculinidad en el documental deportivo ha ocupado las secciones sobre *Undeclared* (Capítulo 1), *At the Heart of Gold* y *Athlete A* (Capítulo 6) y *Gleason* (Capítulo 8) desde ángulos que enfatizan el impacto del deporte más allá de su práctica. Los dos documentales analizados en este capítulo tampoco son documentales deportivos ‘puros’ (como, por ejemplo, la exhilarante película de Curt Morgan sobre el *snowboard* *The Art of Flight* de 2011), sino profundos estudios de la personalidad de sus protagonistas deportistas. Los deportes alternativos han inspirado un nuevo estilo de documental, basado en retratos exhaustivos de la masculinidad del deportista distintos de la imagen machista de las películas deportivas más convencionales. *Free Solo* (2018), documental ganador de un Oscar dirigido por Jimmy Chin y Elizabeth Chai Vasarhelyi, retrata al carismático escalador profesional Alex Honnold y narra su prodigioso ascenso libre integral (sin cuerdas) de la cumbre El Capitan en Yosemite (California) el 3 de junio de 2017. Los directores están tan interesados en esta hazaña como en las dificultades de Honnold para combinar el compromiso romántico con su nueva novia Sanni McCandless y sus arriesgadas escaladas. La película nominada al Oscar de Bing Liu, *Minding the Gap* [*Tablas rotas: Minding the Gap*] (2018), es en apariencia un documental sobre el *skateboarding* como deporte recreativo, pero es en realidad un rico retrato de unos angustiados jóvenes estadounidenses que se enfrentan a la edad adulta. Los amigos Zack Mulligan, Keire Johnson y el propio Bing Liu, comparten su amor por el *skateboarding* pero, en última instancia, la rigurosa filmación de Liu proporciona el espacio íntimo que permite a los tres revelar cómo la masculinidad y la violencia se entrecruzan en el hogar.

Los deportes alternativos, de aventura y extremos se agrupan hoy en los Estudios de Deporte y Ocio bajo la etiqueta de ‘deportes de estilo de vida’ (*lifestyle sports*), ya que «los atletas que practican estos deportes a menudo parecían estar extraordinariamente comprometidos con ellos, más que los atletas tradicionales, y el término ‘estilo de vida’ capturaba muy bien este compromiso» (Poulson 24). La

escalada y el *skateboarding* pasaron en la década de 1980 de ser deportes marginales a ser deportes profesionales. La incursión en ellos de los fabricantes de equipación a través del patrocinio, la aparición de medios especializados, y la «intrusión de valores de mercado en áreas en las que algunos preferirían mantener una mentalidad más comunitaria» (Poulson 3), han complicado estos deportes, inicialmente constituidos como expresión de autenticidad masculina por hombres jóvenes que deseaban evitar la competitividad organizada de los deportes tradicionales. La voracidad capitalista del mercado deportivo ha dado lugar a una «rápida expansión» y a una «fragmentación cultural» a medida que se han abierto «nuevos nichos rentables de mercado» (Wheaton 4) atractivos para otros grupos demográficos además de los hombres jóvenes.

La mercantilización intensiva de los deportes de estilo de vida se dirige ahora a todos los individuos, con independencia de su género y edad, pero lo que Varda Burstyn llama el nexo deportivo —«una entidad que consiste en el deporte y en sus vínculos con los medios de comunicación, los patrocinadores corporativos, los gobiernos, la medicina y la biotecnología» (17)— todavía está dominado por «un relato elitista y masculinista del poder y el orden social» (4), con el atleta en su centro. Burstyn cree que la exaltación masculinista del atleta hipermasculino como guerrero constituye el núcleo del nexo deportivo; este se mantiene representando a los deportistas como «figuras extraordinarias» (45) en la publicidad deportiva y el periodismo, que para ella son ramas de la misma institución.

Este enfoque parece confirmado por la declaración de Honnold a Chin y Vasarhelyi de que «la mentalidad del escalador libre integral está próxima a la cultura guerrera, donde te concentras al 100% porque tu vida depende de ello». Los amigos de *Minding the Gap* son un tipo de hombre muy diferente, aunque la popularidad del *skateboarding* se basa en la admiración generada por los tipos ‘guerreros’ pioneros que lo convirtieron en un arte en California. Las dos películas, en cualquier caso, problematizan el discurso masculinista que describe Burstyn. *Free Solo* celebra el logro de Honnold pero cuestiona a través de la presencia de Sanni el significado de su hazaña, presentando la escalada sin cuerdas como un esfuerzo magnífico pero incomprensible. *Minding the Gap*, título que alude a la brecha entre las habilidades que los patinadores creen poseer y sus talentos reales, expone con franqueza la incapacidad de la sociedad estadounidense de cerrar la brecha entre padres e hijos y transmitir a la próxima generación las claves para una renovada masculinidad.

Free Solo: entre la intimidad y la independencia

El ascenso de Alex Honnold de los 2.308 metros de El Capitan a través de la ruta Freerider es la escalada solitaria integral de mayor altura hasta la fecha y la más peligrosa. Hubo un claro riesgo a lo largo del rodaje de *Free Solo* de que Honnold no sobreviviera y en una breve pieza llamada «What If He Falls?» [«¿Y si se cae?»] los directores Vasarhelyi y Chin abordan la «ristra de preguntas éticas» que este riesgo supone.¹ Los directores estaban «obsesionados por la posibilidad de que nuestra presencia pudiera suponer un riesgo aún mayor», o por si un miembro de su equipo de rodaje pudiera resultar herido o aún peor. Ambos delegan en el público la decisión final sobre «Si valió la pena asumir la carga y la responsabilidad de contar la historia del Sr. Honnold». Benson-Allott se muestra indignada por la sugerencia implícita de los directores de que «habrían terminado la película, y National Geographic la habría distribuido, incluso si Honnold hubiera muerto a media escalada» (68). Esta autora esperaba encontrar en su documental las habituales «convenciones de género: mareantes tomas de peñascos desde un ángulo alto, hazañas ridículas de fuerza y resistencia humanas, *un poco de postureo masculino* y, en última instancia, la victoria del hombre sobre la naturaleza» (68, cursivas añadidas). En cambio, encontró una «masculinidad autodestructiva» (72), que surge de «ignorar o denigrar a las mujeres y codificar el riesgo como masculino» (72). Benson-Allott se siente en especial ofendida por cómo mientras que la «angustia visible y visual» del co-director de fotografía Mikey Schaefer es «crucial» en *Free Solo*, «nunca se anima» al espectador «a identificarse con Sanni McCandless, la novia de Honnold, cuya feminidad se representa como un lastre a lo largo de la película» (72).

Mi lectura difiere de las cuestiones éticas y de género que plantea Benson-Allott. Armstrong y Aldrin podrían haber muerto en la Luna pero nadie ha acusado a la NASA de filmar el histórico aterrizaje como una potencial *snuff movie*. Benson-Allott protesta que Chin es visto con frecuencia en *Free Solo* mientras que Vasarhelyi permanece invisible pero su discurso femenino no está en absoluto subordinado al discurso masculino de él. Chin y Vasarhelyi, un matrimonio en su segunda colaboración después de *Meru* (2015), fundamentan *Free Solo* en una tensión productiva: él (un experimentado montañero y cineasta deportivo) filmó las imágenes que cubren la escalada de Honnold, mientras que ella fue responsable de las entrevistas y del tono íntimo de las escenas entre el escalador y su novia. El ascenso solo ocupa unos quince minutos en la película (resumiendo las 3h 56' de la

odisea de Honnold), mientras que la mayoría de las escenas exploran la personalidad del escalador. Bruzzi afirma que hay un estilo específico en el cine masculino, lleno de «Imágenes vertiginosas de las hazañas en apariencia imposibles de los héroes (...), expresadas dentro de secuencias técnicamente audaces y visualmente complejas, compuestas por una rica gama de imágenes, ángulos, y tiempos de edición que, sin duda, muchos espectadores miran solo con los ojos medio cerrados» (1-2). Esto describe con precisión el estilo de Chin aunque, a diferencia de lo que es habitual en las películas de acción que analiza Bruzzi, le da al segmento sobre la escalada de Honnold una profunda emoción personal. Burstyn comenta que «cuando los momentos de intensidad física primaria se comparten en comunidad a través de la realización de rituales físicos, el placer intrínseco del rendimiento corporal del atleta y su dolor sacrificial, si es que ha habido dolor, quedan coronados y embellecidos por un sentido de pertenencia» (24), al que el público responde. Ver a Honnold escalar *El Capitan*, sabiendo que la suya es una hazaña humana única, produce ese «sentido de pertenencia» (como lo hicieron los alunizajes), aunque esta impresión es sin duda generada por la película en su conjunto y no solo por los segmentos rodados por Chin.

El problema es que la evaluación crítica de esta experiencia comunitaria ha subestimado el lado femenino del discurso de la película. Sanni y Honnold se conocieron en una firma de libros en 2015, en plena filmación² y Chin reconoce que su presencia fue recibida con preocupación. Sanni, sin embargo, hace que *Free Solo* sea un documental mucho más perspicaz porque, según explica Chin, Honnold «no tiene el lenguaje para hablar de emociones, o relaciones. Y aparece esta mujer que es totalmente comunicativa sobre el paisaje emocional, y ayuda a darle el lenguaje para conectar» (en Salisbury). Sanni, con todo, no siempre es bien tratada ni por Honnold ni por los directores y, debido a su desprecio, puede llegar a ser percibida injustamente como un obstáculo en lugar de una ayuda en el mundo tan masculino del escalador. Recordando su experiencia de la película en un artículo, Sanni describe su profunda angustia. Habiendo asumido que el documental ocuparía solo «unos días de entrevistas y algunos de discreto rodaje», descubrió, en cambio, que «muchos de nuestros momentos más íntimos y dolorosos sucedían frente al equipo», que filmó a Honnold durante 700 horas. Tras el estreno, Sanni recibió muchos ataques en las redes sociales, sobre todo relacionados con la escena en la que Honnold se lesiona al escalar con ella y los momentos cuando ella intenta que él exprese su compromiso con la relación. *Free*

Solo se convirtió, concluye Sanni, en la prueba más difícil que cualquier nueva relación podría pasar y la mejor preparación posible para su boda con Honnold (en septiembre de 2020). «Lo más importante es que debido a *Free Solo*», concluye Sanni, «en cuanto a la danza entre la intimidad y la independencia, finalmente puedo preguntar: ‘¿por qué no ambas?’». Este es, en última instancia, el discurso de género que la película respalda.

Este discurso ha sido mayormente rechazado. Hale observa que «desafortunadamente, una estética de telerrealidad semi-escenificada se cuela en las partes de la película que tratan de la relación de la pareja, con sus despedidas en la víspera de la gran escalada discordando con el enfoque más observacional de otros momentos» (102). Comparando *Free Solo* con *The Dawn Wall* (2017) de Josh Lowell y Peter Mortimer, el documental sobre el ascenso libre (con cuerdas) de Tommy Caldwell y Kevin Jorgeson de El Capitan, el crítico que firma como Ascension determina que esta última es superior. Mientras que el ascenso de Caldwell «era su forma de sanar, de aceptar la realidad y el dolor reprimido durante tanto tiempo» después de un episodio trágico,³ la relación de Honnold con Sanni parece ser parte de un problema recurrente en su vida, de modo que «*cualquier* escalada podría ser su éxito o su fracaso» (cursiva original). Hay parte de razón en esta objeción. Dado que Honnold no ve, en sus propias palabras, ninguna «obligación de maximizar mi esperanza de vida» para contentar a Sanni, la expresión preocupada de la joven al final de la película, cuando él anuncia alegremente su intención de encontrar otros objetivos, la presenta como un serio obstáculo en su carrera profesional. Sigo manteniendo, sin embargo, que *Free Solo* es un testimonio no solo de cómo Alex Honnold logró conquistar El Capitan sino también de cómo se transformó en un hombre adulto capaz de un compromiso romántico duradero.

Free Solo no tiene espacio para comentar la historia de la escalada libre integral y su estrecha asociación con la masculinidad marginal. Entre otros, Martínez García ofrece un análisis fascinante de cómo el Parque Nacional Yosemite, en California, se convirtió en un lugar fundamental para las comunidades marginales dominadas por hombres desde la década de 1950 en adelante. Los tres grupos (u olas) contraculturales que describe, los Beats, los Stone Masters y los Stone Monkeys, transformaron el parque con sus prácticas de escalada en un lugar donde podían ser hegemónicos, aunque cada uno fue posteriormente marginado por un grupo más joven. El «crepúsculo» (59) de los Stone Masters en la década de 1980

fue causado por la profesionalización entre otros del héroe de Honnold, Dean Potter, la primera gran estrella. Su patrocinio por parte de la marca Patagonia y su interés en que sus hazañas se documentaran en fotografías y películas se convirtieron en «una bofetada en la cara a un establecimiento montañero que había tratado de utilizarlo como símbolo de una masculinidad hegemónica alpinista con la que claramente no estaba de acuerdo» (63). Potter y otros profesionales de la escalada libre integral como John Bachar, Henry Barber o Peter Croft, encarnaron una nueva masculinidad deportiva alternativa y fueron modelos a seguir para adolescentes como Honnold. Su imagen se difundió a través de las revistas que Honnold devoraba en su adolescencia, como *Climbing* y *Rock and Ice*, y los vídeos, como la serie *Masters of Stone*. Al igual que muchos chicos de las décadas de 1980 y 1990, Honnold estaba fascinado por la icónica foto de 1982 que Phil Bard tomó de John Bachar, posando a media escalada sin cuerdas «completamente relajado y despreocupado, con más de un toque de arrogancia en su expresión. (...) Una imagen de un hombre sin cadenas» (Synnott 37).

En ese sentido, el fantasma que persigue a Honnold como «hombre sin cadenas» es su padre Charlie, que murió con solo cincuenta y cinco años poco después de separarse de su esposa Deirdre. Criado en los suburbios de Sacramento, en California, Honnold se autodescribe en la película como un adolescente «melancólico» y «un solitario torpe», que se dedicó a escalar a solas porque tenía «demasiado miedo de hablar con extraños». La repentina muerte del padre cambió la percepción de Honnold de la mortalidad y lo liberó de cualquier expectativa sobre su propia masculinidad de clase media. En 2004, Honnold, entonces de diecinueve años, dejó la Universidad de Berkeley, tomó prestada la camioneta familiar y comenzó una vida nómada como escalador financiada por el dinero del seguro de su padre fallecido.⁴ Charlie, posiblemente un caso de Asperger no diagnosticado (el propio Honnold fue diagnosticado en 2019), apoyaba la afición de su hijo, tal vez viendo su pasión como una imagen especular de su propio interés obsesivo en viajar. «Es realmente una lástima que no pueda ver cómo ha ido todo, porque puso mucho esfuerzo en apoyar mis actividades», comenta Honnold en la película. Deirdre, sin embargo, fue la verdadera fuerza impulsora. Honnold dice de su exigente madre que «no importa lo bien que me vaya lo que sea, nunca basta. El pozo sin fondo del autodesprecio. Quiero decir, esa fue definitivamente la motivación para algunos ascensos».

Podría decirse que Honnold es más atractivo que otros deportistas extremos porque, señala David Robert, es «sin duda un tipo motivado y competitivo. Sin embargo, su modestia, nacida de una timidez innata, toma la forma de una subestimación radical de sus logros, que roza (...) el autodesprecio» (Honnold & Roberts 12). La fama de Honnold comenzó en 2008, cuando conquistó en solitario las rutas del Moonlight Buttress (Utah) y el Half Dome de Yosemite. Un perfil de 2011 en el programa de la CBS *60 Minutes* y la icónica foto de 2018 tomada por Jimmy Chin para la portada de *National Geographic*, que muestra a Honnold en la cornisa Thank God del Half Dome, consolidaron su fama. Las memorias *Alone on the Wall* [*Solo en la pared*] (2015, co-escritas con Roberts) proporcionan información fundamental sobre la personalidad de Honnold, también reflejada en *Free Solo*. Una charla en una escuela secundaria sirve para presentar la fundación medioambiental de Honnold,⁵ establecida después de un viaje iluminador a Chad. En su libro, Honnold responde a las críticas de que el alpinismo es «egoísta», argumentando que:

Sin embargo, hay una especie de paradoja, como yo lo veo, en el hecho de que el entusiasmo del público por los tipos de escalada que he hecho desde 2008 ha llevado al patrocinio, los anuncios y la cobertura de los medios, lo que a su vez me ha permitido invertir dinero y motivación en tratar de mejorar las vidas de algunas de las personas menos afortunadas de la Tierra, aquellos que viven vidas marginadas en África o en reservas de nativos americanos en este país.
(187)

Es una opinión honesta pero algo falsa, ya que en la charla de la escuela reconoce que «lo mejor de la vida es poder tomar lo que más te gusta y llegar a la conclusión de que puedes ganarte la vida de esa manera». Honnold afirma que gana el mismo dinero que «un dentista moderadamente exitoso», pero su éxito profesional deportivo es único y él mismo es un modelo para muchos niños y hombres como un dentista jamás puede ser.

Robinson aclara que no existe una masculinidad genérica que se adapte a todos los escaladores. Dependiendo de la práctica preferida, «se construyen y realizan diferentes tipos de masculinidad» (49). Al mismo tiempo, cada escalador «puede expresar diferentes masculinidades» (49), según los «diversos tipos de montaña» o si cada ascenso ocurre «en diferentes etapas de su carrera, o en diferentes épocas

del año, o incluso en diferentes viajes» (49). Según Synnott, Honnold es un escalador bien dotado para la resistencia, no para la potencia, lo que explica por qué rechazó la oferta de su amigo Tommy Caldwell de ser su compañero en la escalada libre de la cara Dawn Wall de El Capitan (Honnold & Roberts 235). Honnold es muy consciente de sus fortalezas y debilidades y nunca se presenta como un superhombre. En conversación con la superestrella de la escalada, el checo Adam Ondra, Honnold muestra con franqueza su admiración, declarando que mientras Ondra está dispuesto a sacrificarse al 100%, «Solo me gusta dar el 75%». Según muestra *Free Solo* Honnold no es un adicto a la adrenalina, ni un hombre que se esfuerce por superar sus límites sino un hombre que trabaja para ampliar su zona de confort y así disminuir su sensación de riesgo. De hecho, se ajusta a la descripción que Brymer y Schweitzer ofrecen de los participantes de deportes extremos como individuos que disfrutan de su «comprensión de que el miedo puede ser trascendido» (870). Como explican, los deportes extremos atraen a personas que encuentran placer en combinar una comprensión profunda del riesgo con la aceptación de que «tienen poco control durante la actividad» (869). Honnold no es un hombre que arriesgue su vida sin prudencia, sino un hombre que establece con precaución un equilibrio entre el riesgo y la seguridad. En la película insiste en que «trato de expandir mi zona de confort practicando los movimientos una y otra vez. Trabajo a través del miedo, hasta que ya no da miedo».

Free Solo juega igualmente con la idea de que solo un hombre intrépido puede hacer lo que Honnold hizo. No importa cuán seguro se sienta Honnold, las personas que lo rodean no pueden soportar la tensión del peligro mortal constante. Sanni, Schaeffer y Chin expresan su preocupación de que Honnold pueda morir e incluso a Caldwell le preocupa que esté arriesgando demasiado. Éste le dice muy serio a Honnold que «todos los que han hecho de la escalada libre integral una gran parte de su vida, están muertos», pensando en los cuarenta amigos que ha perdido. Sanni declara que si estuviera casada y tuviera hijos con Honnold, «me sentiría mucho más dispuesta a decir lo que pienso sobre qué riesgo es aceptable o no». Robinson informa que aunque cada escalador se enfrenta a su «pérdida potencial o real de autonomía deportiva» (124) de manera diferente, algunos «aceptan a regañadientes la necesidad de modificar sus actividades de escalada extrema para poder comprometerse con lo mundano en términos que satisficieran a sus parejas femeninas» (124). Caldwell, visto con su (segunda) esposa y sus hijos, ha negociado con éxito la transición a la domesticidad pero el intento de Honnold de

romper con Sanni cuando se lesiona escalando indica que todavía no está dispuesto a cambiar.⁶ Él admira en particular a Peter Croft, un gran alpinista canadiense todavía activo pese a tener ya más de sesenta años. Mirando El Capitan, Honnold declara que no quiere morir «pero hay una satisfacción en retarse uno mismo y hacer algo bien». A punto de comenzar la escalada, le insiste a Chin que el reto tiene que ver con la «excelencia y la perfección» y con «hacer algo por primera vez en la historia de la humanidad». El problema es que «para Sanni el sentido de la vida es algo así como la felicidad» pero, según argumenta Honnold, «nadie logra nada grande porque sean felices y se sientan cómodos».

Más allá de los diferentes valores de la pareja, el documental destaca que los logros que pueden ser esenciales para el sentido de la masculinidad de un deportista son siempre efímeros. *Free Solo* termina con Honnold satisfecho pero dispuesto a aceptar que «algún chaval» que tenga noticias sobre su ascenso de El Capitan (o vea *Free Solo*) sin duda pensará en una aventura aún más asombrosa. Con todo, él no piensa en retirarse. En *Alone on the Wall* Honnold escribe que la edad no tiene por qué ser una barrera para lograr nuevas hazañas básicamente porque se niega a convertirse del todo en un adulto: «Un loquero podría acusarme de aferrarme a mi niñez, de negarme a crecer. Pero la infancia, en el mejor sentido, está ligada a la aventura. Escalar tan bien como puedas durante todo el tiempo que puedas es un sueño de la infancia, incluso si estás a punto de cumplir treinta años» (191). O más, aunque Honnold no explica cómo un hombre adulto puede conseguir un perfecto equilibrio entre la intimidad con su pareja y familia y su independencia personal, además de preservar los valores aventureros de la infancia. Solo el tiempo puede decirlo.

Minding the Gap: *cómo alejarse de la paternidad disfuncional*

Minding the Gap, «una película sobre *skateboarding* que no es realmente una película sobre *skateboarding*» (Gamerman), es también un documental sobre la amistad de tres jóvenes que no eran amigos. El director novel Bing Liu concibió su película a los veinte años, bajo la tutela de la productora Kartemquin. Como *skateboarder*, Liu quería «analizar las relaciones de los *skaters* con sus padres» (en Gamerman), para lo cual comenzó a entrevistar a otros *skaters*, como solía hacer cuando era adolescente, y a explorar las imágenes que había filmado entonces. La

primera entrevista con Zack Mulligan y Keire Johnson, sobre el tema de sus padres, marcó la pauta del documental. Aunque Liu había grabado las acrobacias de Mulligan los dos jóvenes no eran amigos, mientras que conoció a Johnson cuando ya llevaba un año rodando el documental. La presentación de su «amistad» fue «ingeniería inversa» (Liu en Gamerman) desarrollada utilizando imágenes de archivo.

Minding the Gap no es un documental totalmente centrado en el *skateboarding*, si bien ha sido realizado por un director familiarizado con los códigos de las películas sobre este deporte. Habiendo recibido su primera cámara a los catorce años (para celebrar su nueva ciudadanía estadounidense), Bing Liu creció viendo vídeos de *skate*, tanto los amateurs hechos para YouTube como los sofisticados vídeos profesionales de Spike Jonze y otros. Destaca entre ellos *First Love* (2005)⁷ de Jon Holland y Jason Hernández para la revista *TransWorld Skateboarding*, que descubrió a los quince años. Admirando sus entrevistas con patinadores, Liu comenzó a filmar sus propias películas mientras aprendía a hacer cine participando en comunidades *online* con otros videógrafos aficionados al *skate*; era, según afirma, «como una escuela de cine *ad hoc*» (en Wilkinson). El contacto con estas comunidades de aficionados era, según afirma, más gratificante que el contacto con la comunidad *skater*. Como explica Liu, «creo que el *skateboarding* puede ser de hecho, paradójicamente, una excusa para que los hombres jóvenes no conecten», ya que al hablar de su deporte favorito los chavales evitan los asuntos personales. Esto es «genial al principio», pero «a medida que te haces mayor, comienza a tener un rendimiento decreciente» (en Wilkinson). Por esta razón, en *Minding the Gap* «no hay conversaciones normales sobre patinaje» (en Wilkinson). En cambio, Liu usa hábilmente la cámara para permitir que Keire, Zack y él mismo revelen su vulnerable masculinidad juvenil.

Minding the Gap participa de lo que Jeffries, Messer y Swords llaman el régimen escópico dominante del *skateboarding* (o su cultura audiovisual). Como observan, la cada vez más barata tecnología digital ha democratizado la documentación fotográfica y audiovisual del *skateboarding*, convirtiéndola en parte integral de su práctica (59). Esta situación es similar en otros deportes (como el alpinismo), pero debe tenerse en cuenta que el *skateboarding* es además un deporte asequible. Gracias a su equipamiento relativamente barato, el *skateboarding* «a menudo trasciende la clase, la religión y el origen étnico» (Borden 26). Dado que la práctica del monopatín solo requiere un espacio urbano

adecuado o un parque, a menudo atrae a individuos de clase obrera que no podrían permitirse otros deportes. Keire, un lavaplatos más tarde empleado como camarero, y Zack, un constructor de tejados, son ejemplos típicos del tipo de joven interesado en el *skateboarding*.

Los orígenes tanto del deporte como de su régimen escópico se remontan a la clase obrera del sur de California de la década de 1970, tal como narra el documental de Stacy Peralta *Dogtown and Z-boys* (2001). Peralta, una estrella pionera del monopatín, también fue pionero en la creación de vídeos comerciales cuando a los diecinueve años dejó de competir «para asociarse con un fabricante de *skateboarding*» (Holden). Los vídeos de Peralta imitaban el trabajo del fotoperiodista Craig Stecyk para la revista *Skateboarder*, la publicación que convirtió esta afición marginal adolescente en una locura que barrió los Estados Unidos. Peralta y Stecyk escribieron el guion de *Dogtown* (basado en el libro de Stecyk con Friedman) y Holden caracteriza su película como «un astuto ejercicio empresarial de automitificación», aunque reconoce que el documental «captura bien la exuberante estética de ‘chico malo’ de este deporte y le da un glamour místico». Por otra parte, Reft critica este documental «demasiado celebratorio» por usar temas de clase para ignorar cuestiones étnicas y de género, ya que los cineastas prestan muy poca atención a los variados orígenes de los miembros del equipo Zephyr de Dogtown o a la contribución de su único miembro femenina. Las observaciones del narrador, el actor Sean Penn, sobre la «devoción al estilo» de los patinadores y sus esfuerzos por «verse bien» en las fotos de Stecyk resaltan el lado exhibicionista de los Z-boys. Curiosamente, las fotos de sus esbeltos cuerpos descamisados y sus melenas los hacen parecer andróginos de un modo marcadamente setentero que parece hoy poco normativo.

Aunque el mundo del *skateboarding* sigue siendo notablemente misógino y homofóbico, y está muy centrado en la construcción de una «masculinidad callejera» incluso en los círculos de clase media (Atencio, Beal & Wilson 10), los vídeos a menudo muestran a los practicantes fracasando en sus acrobacias y, por ello, en posiciones vulnerables. Los «placeres evocados por los vídeos» pueden chocar con los «códigos hipermasculinos» (10) que asocian el *skateboarding* con el impulso masculino de asumir riesgos innecesarios; al mismo tiempo, los vídeos confirman que se han asumido estos riesgos (aunque sean leves en comparación con, por ejemplo, la escalada sin cuerdas). Los vídeos de cineastas aficionados en su mayoría autodidactas «homenajan la destreza física de la masculinidad

hegemónica», pero a menudo «muestran la incomodidad de los *skaters* con las exigencias hegemónicas de la masculinidad adulta suburbana, así como su adhesión a las normas de identidad que sirven para mantener el poder masculino blanco» (Yochim 158), precisamente el tema que interesa a Liu. De hecho, en *Minding the Gap*, Keire (y Bing) logran adaptarse a las expectativas puestas en los jóvenes pero Zack fracasa.

El *skateboarding* es hoy muy diferente del período de la década de 1980 en el que «una vez las culturas punk-rock y el *skateboarding* se fusionaron», el estilo ‘Master of Disaster’ de Duane Peters y su masculinidad descarada «llegó a ejemplificar la cultura del *skate*» (Atencio, Beal, Wright & McClain 13), excluyendo a las mujeres y cualquier hombre mayor de treinta años. Sin embargo, la estridente masculinidad del *skateboarding* masculinista blanco, promovida por Jake Phelp (editor de la revista *Thrasher*, 1993-2018) y «especialmente relacionada con el consumo de cerveza, la música *hardcore*, el consumo de marihuana, las fiestas y el alboroto general» (Borden 30), sigue presente en *Minding the Gap* a través de Zack Mulligan. El *skate*, afirma Zack, es una «cuestión de control» porque «tienes que controlar los detalles más minuciosos para hacerte sentir normal en un mundo que no es normal». Sus declaraciones articulan el discurso de la película sobre la masculinidad blanca con dolorosa claridad. «Toda tu vida la sociedad te dice: ‘Oh, sé un hombre, y sé fuerte, y sé duro, y beber margaritas es gay’», declara Zack. Y sigue: «¿Sabes?, no creces pensando si es así como eres. Cuando eres un niño, simplemente haces las cosas, simplemente actúas, y luego, en algún punto a lo largo de la línea, todos pierden ese modo de ser». Al final de la película, un Zack vulnerable admite que «nunca he podido lidiar conmigo mismo porque estoy tan jodidamente ocupado, no convenciendo a otras personas sino convenciéndome a mí mismo de que soy una buena persona. Me siento como un payaso, casi, ya sabes, pintándote la cara y actuando, ante todo el mundo y dejas que esa actuación se convierta en ti». La máscara que el patriarcado impone (como he explicado en el capítulo introductorio) está anclada con tal firmeza que Zack no puede adaptarse a ser ni un buen novio ni el joven padre del bebé Eliot. Angustia oír a Zack decir, después de que su novia Nina le confiese a Liu que la maltrata, que «no se puede golpear a las mujeres. Pero algunas perras necesitan que les den bofetadas a veces, ¿tiene sentido esto?».

Independiente desde la edad de dieciséis años, cuando dejó atrás una familia regida por un padre autoritario y violento, Zack es el *skater* clásico que siente que «los valores esenciales del *skateboarding* (el control de los participantes y la falta de interés en la competición) desafiaban directamente el *status quo*» (Beal & Weidman 343). Liu muestra imágenes del adolescente Zack en su mejor momento como patinador, pero socava de raíz la mística masculina y anti-sistema del *skateboarding* al retratar a Mulligan como un hombre que ha gestionado mal su vida y que se está convirtiendo en una influencia negativa para su hijo Eliot. El «compromiso constante con las normas subculturales, identificadas como un estilo de vida específico», que es «una indicación de autenticidad para los *skaters*» (340) contrasta con la incapacidad de este patinador específico para comprometerse con su novia o hijo porque se resiste a aceptar la edad adulta. Liu es muy consciente de cómo Zack, a pesar de su carisma personal, encarna la crisis de la masculinidad blanca estadounidense, que atribuye a «guiones masculinos que fallan» (en Jung) y a cómo la máscara que usan los hombres blancos les impide expresar sus emociones. El consumo excesivo de alcohol de Zack, expresión de la tensión en su «vida dual» como señala Liu (en Jung), hace que sea muy difícil para él experimentar «vulnerabilidad y compasión, gentileza y delicadeza y empatía» (en Jung) y abrazar la vida que Nina ofrece; por ello abusa de la joven. Saber que Nina era objeto de malos tratos hizo que Liu sufriera «una crisis moral, no solo como cineasta, sino como persona» (en Rizov) cuando entendió que revelar el abuso por parte de su pareja podría poner en peligro la vida de la chica. Con todo, Liu decidió contar su historia y pedirle explicaciones a Zack después de seguir un curso sobre violencia doméstica, a pesar de que conocía de primera mano cómo funciona.

Al obligar a Zack a reconocer su misoginia y agresividad, Liu estaba procesando la violencia de su propio padrastro. El director no había proyectado incluirse en *Minding the Gap*, pero después de la conmovedora entrevista con su madre, Mengyue, y siguiendo las sugerencias del editor Josh Altman, Liu entendió que esta también era su historia. Las similitudes entre Nina y Mengyue son obvias a pesar de su diferente edad y etnia y Liu las hace explícitas al hacerles a las dos mujeres la misma pregunta: ¿por qué aceptaron estar en una relación abusiva? Cada una responde que, a pesar de la evidencia de que sus compañeros eran violentos, aún creían que había algo bueno en su interior. Las dos mujeres terminaron la relación tóxica, aunque Mengyue tardó diecisiete largos años en divorciarse de su esposo Dennis, un tiempo durante el cual maltrató a Bing. La conversación de la

madre con el hijo es aterradora y lastimera. Mengyue conocía el maltrato que su hijo sufría pero no lo impidió, ya sea porque ella misma estaba siendo maltratada o porque se negaba a creer que su esposo fuera tan violento. Mengyeu aparece afligida en pantalla pero insiste en que lo que sucedió «ya ha pasado» y Bing necesita seguir adelante. Su actitud choca con el recuerdo del hermanastro de Liu, Kent, quien dice haber escuchado claramente golpes y gritos «viniendo de tu habitación, y eran como gritos desconcertantes casi de angustia». La imagen final de la madre caminando hacia el altar acompañada por Bing y Kent para casarse con otro hombre indica que se ha iniciado un nuevo ciclo doméstico sin violencia; es difícil, sin embargo, empatizar con ella.

La violencia contra los hijastros por parte de padrastrós que los identifican por celos con el esposo al que están reemplazando es común. En el caso de Liu había, además, un componente racial que él prefiere ignorar: Dennis, que era blanco, usaba a menudo insultos racistas contra su propia familia. En cambio, los problemas raciales en *Minding the Gap* se centran en Keire Johnson. Su subtrama narra los conflictos con su difunto padre, sobre todo en la etapa en que el chico convivió con él tras el divorcio de su madre. El padre, el carpintero que construyó y dirigió el primer parque de *skate* de Rockford (el mismo que Zack pretende explotar), quería que Keire, el más joven de sus hijos, heredara su oficio. Después de una pelea monumental, Keire, que prefería patinar a trabajar durante el fin de semana con su padre, regresó a la casa de su madre Roberta. Cuando el padre falleció repentinamente aún no se habían reconciliado, lo cual le dejó una profunda herida emocional que Keire sana al final de la película visitando al fin de nuevo la tumba de su padre después de una larga ausencia.

El eslogan del monopatín de Keire, «Este dispositivo cura la pena», explica la función de este deporte en el proceso de perder a su padre y de tratar de adaptarse al entorno doméstico de su madre, compuesto también por sus hermanos y sus sobrinos. Roberta comenta que Keire es «bastante diferente de los demás» en alusión oblicua a las actividades criminales de su hermano mayor. En cuanto a la masculinidad afro-americana, la de Keire está por lo tanto entre dos tipos: su padre, el trabajador autoritario cuyo tratamiento de su hijo menor se llamaría «ahora abuso infantil», le dice Keire a Liu, y su hermano, quien le acaba robando los escasos ahorros de su trabajo como camarero, robo que lleva a Keire a abandonar el hogar. Lo bastante maduro como para darse cuenta a los dieciocho años de que debe superar sus traumas ahora que se está «convirtiendo en un hombre» y

entiende que «mi infancia fue en verdad una época aterradora» que además lo hizo agresivo en el parque de *skate*, Keire crece ante la cámara. El muchacho gestiona con éxito su nuevo entendimiento de que la vida se mueve muy rápido al obtener su certificado de educación, encontrar empleo para ser independiente y abandonar su deprimida localidad natal por Denver. El documental termina con Keire en la autopista entrando en la ciudad, tras lo cual los créditos anuncian que en seguida encontró trabajo y más tarde se convirtió en *skater* profesional. La suya es una historia de éxito en la que Bing Liu participa como catalizador de su curación emocional. Cuando le pregunta a Keire qué sacó de hacer la película, él responde con su encantadora gran sonrisa «terapia gratuita».

Las imágenes de Zack, Keire y Bing patinando los muestran felices y relajados, disfrutando de la vida juntos. Algunas tensiones, sin embargo, son visibles. A mitad de la película, Liu le dice a Keire que está haciendo el documental porque fue maltratado por su padrastro y «me vi reflejado en tu propia historia», lo que aturde a Keire ya que desconocía la situación. Sexton se queja de que Liu explota a Keire como su propia «musa creativa y terapéutica» sin apreciar su sufrimiento, lo cual es en parte correcto. Sin embargo, Liu solo le confesó a Keire su propio maltrato una vez el rodaje estaba bastante avanzado (como he señalado se conocieron entonces), lo que significa que él mismo no era plenamente consciente del papel del abuso en *Minding the Gap*. Sexton también critica cómo la «custodia protectora» original que Zack ejerce sobre Keire como su hermano *skater* «está entrecruzada por su propia hostilidad racista, que es fascinación y repulsión a partes iguales». Según Sexton esta hostilidad es muy visible en la escena en que Zack describe la ‘Keire Box’ del parque para *skaters* que tiene la intención de reabrir (plan que su socio frustra al fugarse con el dinero). Zack describe la atracción como algo «realmente extraño y largo y loco» y se refiere a los brazos de Keire como «una cosa de dos metros frente a ti en todo momento», palabras que Sexton critica como una «objetivación grotesca del cuerpo de Keire» con sus alusiones racistas y simiescas. En mi opinión, tiene mayor relevancia el distanciamiento gradual de Keire y Zack a medida que el segundo sigue su camino autodestructivo. En cualquier caso, Bing Liu refleja las dificultades de ser negro en una comunidad mayoritariamente blanca, especialmente en la larga escena en la que Keire escucha a sus nuevos amigos blancos *skaters* hablar de racismo con poca sensibilidad.

Keire relata cómo su padre solía decirle que ser negro es mejor que ser blanco porque te hace más resistente. Este es un mensaje que Liu respalda en *Minding the Gap*, en relación con Keire y con él mismo como asiático-americano, aunque plantea la pregunta de por qué la problemática masculinidad blanca de Zack domina la película. Podría decirse en todo caso que las imágenes que lo muestran patinando con el pequeño Eliot en sus brazos describen mejor que cualquier otra escena del documental las dificultades de cerrar la brecha entre padres e hijos, ofreciendo al mismo tiempo la esperanza de que se rompa pronto el ciclo de violencia intergeneracional.

Notas

1. La película fue concebida como una colaboración, iniciada cuando Honnold decidió trabajar de nuevo con Chin y por primera vez con Vasarhelyi. Las decisiones éticas fueron, por lo tanto, compartidas con el escalador (véase Gwin).
2. Sanni comenta que no sabía quién era Honnold cuando asistió a su charla, apremiada por una amiga. La joven le dio a Honnold su número como una «especie de broma». «Simplemente pensé que era realmente lindo», agrega, «y también brutalmente honesto, pero me siento realmente atraída por esa mezcla. (...) también es un tipo divertido, raro». Los grandes ojos pardos de Honnold y su profunda voz de barítono también forman parte de su especial atractivo.
3. Caldwell, junto a otros tres escaladores, permaneció secuestrado en Kirguistán durante seis días en agosto de 2000, en manos de rebeldes. Él y sus compañeros lograron escapar cuando Caldwell empujó al vacío a uno de los captores, creyendo erróneamente que lo había matado.
4. Este nomadismo duró trece años, hasta que compró su primera casa con Sanni, en 2017, como *Free Solo* narra.
5. Véase la web de la Honnold Foundation (<https://www.honnoldfoundation.org/>), que se anuncia con el eslogan «Promoviendo la energía solar para un mundo más equitativo».
6. La pareja, como he señalado, se casó en 2020 y dio la bienvenida a su hija June en febrero de 2022. Sería interesante verlos en una secuela y saber cómo está lidiando Honnold con la paternidad.
7. Liu también elogia *Waking Life*, *Kids* y *Gummo*: «Quería hacer películas independientes ásperas que exploraran los mismos temas que las películas que admiraba cuando era adolescente: la mayoría de edad, el trauma, lo que significaba vivir en situaciones realmente confusas» (en Rizov). Durante su aprendizaje en Kartemquin, Liu se dio cuenta de que sus películas amateur eran similares al cine *vérité* y, en particular, al enfoque interactivo de Ross McElwee en *Sherman's March* (1985). Este documental resolvió sus dudas sobre si debería estar presente en *Minding the Gap*.

Obras citadas

Adam Ondra & Alex Honnold Talk: Sport Climbing and Big Walls Climbing. *Adam Ondra Channel* 22 marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=3DcEhqMWPdM>
 Ascension. *Free Solo Versus The Dawn Wall*. *Medium.com* 9 abril 2019, https://medium.com/@ascension_/free-solo-versus-the-dawn-wall-aced96aa8333

- Atencio, Matthew; Becky Beal, E. Missy Wright & ZāNean McClain. *Moving Boarders: Skateboarders and the Changing Landscape of Urban Youth Sports*. University of Arkansas Press, 2018.
- _____.; Becky Beal & Charlene Wilson. The Distinction of Risk: Urban Skateboarding, Street Habitus and the Construction of Hierarchical Gender Relations. *Qualitative Research in Sport and Exercise* 1.1 (2009): 3-20.
- Beal, Becky & Lisa Weidman. Authenticity in the Skateboarding World. *To the Extreme: Alternative Sports Inside and Out*, Robert E. Rinehart & Synthia Sydnor, eds. SUNY Press, 2003. 337-352.
- Benson-Allott, Caetlin. On Platforms: Watching without a Rope. *Film Quarterly* 72.4 (verano 2019): 68-73.
- Borden, Iain. *Skateboarding and the City: A Complete History*. Bloomsbury, 2019.
- Bruzzi, Stella. *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-scène in Hollywood*. Edinburgh UP, 2013.
- Brymer, Eric & Robert Schweitzer. The Search for Freedom in Extreme Sports: A Phenomenological Exploration. *Psychology of Sport and Exercise* 14.6 (2013): 865-873.
- Burstyn, Varda. *The Rites of Men: Manhood, Politics, and the Culture of Sport*. University of Toronto Press, 1999.
- Gamerman, Ellen. Filmmaker Bing Liu Makes Waves in His Debut *Minding the Gap*. *The Wall Street Journal* 22 agosto 2018, <https://www.wsj.com/articles/filmmaker-bing-liu-makes-waves-in-his-debut-minding-the-gap-1534962262>
- Gwin, Peter. How Jimmy Chin Filmed Alex Honnold's Death-Defying Free Solo. *National Geographic* noviembre 2018, <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/alex-honnold-jimmy-chin-free-solo-yosemite-el-capitan-explore-through-the-lens>
- Hale, Michael. *Free Solo. Sight and Sound* 29.1-2 (enero-febrero 2019): 102.
- Holden, Stephen. Skating on Top of the World During an Endless Summer. *The New York Times* 26 abril 2002, <https://www.nytimes.com/2002/04/26/movies/film-review-skating-on-top-of-the-world-during-an-endless-summer.html>
- Honnold, Alex con David Roberts. *Alone on the Wall*. Macmillan 2015. Epub. [*Solo en la pared*, trad. Pedro Chapa Huidobro, Ediciones Desnivel, 2016].
- Jeffries, Michael; Sebastian Messer & Jon Swords. He Catches Things in Flight: Scopic Regimes, Visuality, and Skateboarding in Tyneside, England. *Skateboarding: Subcultures, Sites and Shifts*, Kara-Jane Lombard, ed. Routledge, 2016.
- Jung, E. Alex. Oscar-Nominated *Minding the Gap* Director Bing Liu on America's Masculinity Crisis. *Vulture* 19 febrero 2019, <https://www.vulture.com/2019/02/bing-liu-interview-on-oscar-nominated-documentary-minding-the-gap.html>
- Martínez García, Laura. Transgressing Geographical and Gender Borders: A Study of Alternative Manhoods in Yosemite's Climbing History. *Miscelánea* 62 (2020): 49-68.
- McCandless, Sanni. What *Free Solo* Taught Me about Love. *Outside* 5 mayo 2021, <https://www.outsideonline.com/culture/essays-culture/free-solo-sanni-mccandless-essay/>
- Poulson, Stephen C. *Why Would Anyone Do That?: Lifestyle Sport in the Twenty-first Century*. Rutgers UP, 2016.
- Rizov, Vadim. I Had a Moral Crisis: Bing Liu on *Minding the Gap*, Personal Doc Voiceovers and Cycles of Abuse. *Filmmaker* 15 agosto 2018, <https://filmmakermagazine.com/105737-i-had-a-moral-crisis-bing-liu-on-minding-the-gap-personal-doc-voiceovers-and-cycles-of-abuse/#.XG1ok-JKjOQ>
- Robinson, Victoria. *Everyday Masculinities and Extreme Sport: Male Identity and Rock Climbing*. Berg Publishers, 2008.
- Salisbury, Mark. The Story behind Hit Doc *Free Solo*: Success Was Alex Surviving. *ScreenDaily* 7 Febrero 2019, <https://www.screendaily.com/features/the-story-behind-hit-doc-free-solo-success-was-alex-surviving/5136481.article>
- Sexton, Jared. *Black Box. Docalogue* enero 2019, <https://docalogue.com/enero-minding-the-gap/>
- Stecyk, Craig & Glen E. Friedman. *Dogtown: The Legend of the Z-Boys*. Burning Flags Press, 2000.

- Synnott, Mark. *The Impossible Climb: Alex Honnold, El Capitan and the Climbing Life*. Dutton, 2018. Epub.
- Vasarhelyi, Elizabeth Chai & Jimmy Chin. What if He Falls? *The New York Times* 31 octubre 2018 www.nytimes.com/2018/10/31/opinion/what-if-he-falls.html
- Wheaton, Belinda. *The Cultural Politics of Lifestyle Sports*. Routledge, 2013.
- Wilkinson, Alissa. How *Minding the Gap* Went from Skateboard Documentary to a Raw Look at Domestic Abuse. *Vox* 20 agosto 2018, <https://www.vox.com/summer-movies/2018/8/17/17705484/minding-the-gap-interview-bing-liu-domestic-abuse-rockford-hulu>
- Yochim, Emily Chivers. *Skate Life: Re-imagining White Masculinity*. University of Michigan Press, 2010.

PARTE IV

ARTES

Capítulo 13

El arquitecto

My Architect: A Son's Journey [Mi arquitecto: el viaje de un hijo] (2003) de Nathaniel Kahn y *Sketches of Frank Gehry* [Apuntes de Frank Gehry] (2005) de Sydney Pollack rinden homenaje a destacados arquitectos estadounidenses. Kahn documenta la vida y obra de su padre, el célebre arquitecto Louis Kahn (1901-1974), mientras que Pollack homenajea a su amigo Frank Gehry (n. 1929), la principal figura en el campo de la arquitectura internacional aún hoy, cumplidos ya los noventa años. Los dos documentales son proyectos consolidados cuando la curiosidad del cineasta por el hombre que conocían desde hacía muchos años superó sus dudas sobre su propia idoneidad para dirigir un documental sobre él; en el caso de Nathaniel Kahn por los secretos familiares que necesariamente tuvo que revelar y en el caso de Sydney Pollack porque este fue su primer documental en una larga carrera que incluyó cuarenta y cuatro películas de ficción.

Cada director pasó cinco años trabajando en sus películas mientras trabajaban en otros proyectos, progresando de manera irregular. Kahn y Pollack no estaban interesados en aparecer en sus documentales pero el proceso de edición reveló que su presencia (y en el caso de Kahn, su voz narrativa) era indispensable. Su discurso sobre masculinidad y arquitectura es complementario. La vida y la carrera de Kahn preceden a la siguiente generación de arquitectos a la que pertenece Gehry (su admirador), un grupo condicionado por el surgimiento del *starchitect*, o arquitecto estrella. Mientras que Kahn era un arquitecto admirado por otros arquitectos, Gehry es una celebridad mundial que se autocomercializa con gran astucia como marca lucrativa. Ambos documentales celebran los logros de la arquitectura estadounidense a través de las obras de estos dos hombres sobresalientes pero, como hijo, Kahn necesita explorar la compleja masculinidad de su padre con una profundidad que no atañe a Pollack en relación a su amigo. *My Architect* es, debido a su agudo análisis del hombre detrás del genio arquitecto, una película mucho más lograda que *Sketches of Frank Gehry*, aunque el documental de Pollack también ofrece comentarios perspicaces sobre la masculinidad del arquitecto. Pollack utiliza

el mismo discurso de género que Kahn pero estrechamente subordinado a la exploración de la creatividad y del estrellato profesional.

Un punto de inflexión clave puede ayudar a enmarcar estos dos documentales en el contexto del debate actual sobre el sexismo de la profesión arquitectónica. En 2004, entre las películas de Kahn y Pollack, la arquitecta británico-iraquí Zaha Hadid (1950-2016) se convirtió en la primera mujer en ganar el Premio Pritzker, la principal distinción en el campo. Cuando murió Gehry la elogió como «uno de los chicos», aclarando que su comentario no era sexista sino que tenía la intención de explicar que Hadid se mostró «impertérrita ante todas las cosas que estarían en contra de que una mujer entrara en un campo a ese nivel» (en Begly).¹ La autoconfianza, sin embargo, es insuficiente para tener éxito en una profesión absorbente para la cual la vida doméstica es secundaria, como narran Kahn y Pollack. Las largas horas de trabajo explican por qué a pesar de que las mujeres constituyen el 50% del cuerpo estudiantil en las escuelas de arquitectura de los Estados Unidos, el American Institute of Architecture estimó en 2017 que el número de mujeres registradas en su organización era solo del 21% (Nicholson).

En el imaginario popular el mito del arquitecto viril contra el que aún luchan las arquitectas se estableció con la colaboración entre el director King Vidor y la novelista Ayn Rand en *The Fountainhead* [*El manantial*] (1949), película para la que adaptó su propia novela superventas de 1943. En la introducción al primer volumen académico sobre masculinidad y arquitectura, *Stud: Architectures of Masculinity* (1996), el editor Jay Sanders explica cómo la presentación que Rand ofrece de su héroe Howard Roark «como un semental viril en última instancia revela que la arquitectura y la masculinidad son ideologías que se refuerzan mutuamente, cada una invocando a la otra para naturalizar y defender sus afirmaciones e intenciones particulares» (11). Muchos otros arquitectos menos viriles han aparecido en las películas, desde Tom Hanks en *Sleepless in Seattle* [*Algo para recordar*] (1993) hasta Kevin Kline en *Life as a House* [*La casa de mi vida*] (2001), por nombrar solo dos ejemplos, pero el intenso y virulento Roark de Gary Cooper todavía domina la percepción de la masculinidad del arquitecto. Los documentales sobre arquitectos, abrumadoramente dedicados a los hombres, no están tan interesados en presentar al arquitecto como triunfador hipermasculino, pero respaldan la idea de que los arquitectos más destacados son, por definición, genios masculinos triunfantes.²

En 1998, cuando Nathaniel Kahn decidió explorar cómo su padre combinaba su éxito profesional, su matrimonio y las relaciones con otras dos mujeres (Nathaniel es el hijo que Kahn tuvo con su amante Harriet Pattinson), la profesión y el campo académico de la arquitectura habían iniciado un intenso debate sobre el género. El volumen pionero de 1989 editado por Berkely y McQuaid, *Architecture: A Place for Women* fue seguido por una pequeña avalancha a mediados de la década de 1990, con el libro de Betsky *Building Sex: Men, Women, Architecture, and the Construction of Sexuality* (1995), *Architecture and Feminism* (1996, editado por Coleman, Danze, y Henderson), *The Sex of Architecture* (1996, editado por Agrest, Conway, y Weisman) y el volumen de Hughes *The Architect: Reconstructing Her Practice* (1996), al que hay que añadir el ya mencionado volumen de Sanders sobre masculinidad.³ Puede que Kahn no fuera consciente de este nuevo discurso feminista pero sus revelaciones sobre el cuestionable trato que su padre dio a su esposa y a sus amantes deben leerse en el contexto de una nueva consciencia despertada en el siglo XXI sobre el coste personal para las mujeres y los niños del éxito del genio masculino. En contraste, el «documental reverencial» de Pollack (Goldberger 23) apenas tiene espacio para las mujeres en la vida privada y profesional de Gehry y ni alude a sus hijos, presentando un análisis limitado y convencional de la masculinidad del arquitecto que, en todo caso, dista mucho de ser irrelevante.

My Architect: A Son's Journey: en busca del padre perdido

My Architect, afirma Davis, es «probablemente el tributo más completo y estéticamente más placentero a la obra de Louis Kahn jamás producido» (54). No obstante, ella y otros comentaristas están menos satisfechos con el valor de la película de Nathaniel Kahn como crítica de las cuestiones de género planteadas por el director como hijo de su padre. Davis lee *My Architect* como un intento de producir o renovar un mito que concluye con la «ambivalencia del hijo mientras oscila entre la admiración por su padre como artista y la frustración al darse cuenta del tipo de hombre que era Lou» (56), pese a que ninguna de las amantes que aparecen en su película (su madre Harriet Pattinson y Anne Tyng) protestan contra su maltrato emocional. Botz-Bornstein cree, en cambio, que Nathaniel Kahn sigue una «estrategia inaceptable» al mezclar la búsqueda de la verdad sobre un padre

que nunca conoció de cerca (tenía once años cuando falleció) con su investigación sobre los méritos profesionales de Kahn sénior. El crítico se queja de que cada verdad requiere «diferentes métodos de investigación» y que, en última instancia, Nathaniel Kahn sigue un enfoque demasiado emocional que obstaculiza una crítica seria de su padre como arquitecto. Con todo, lo más notable del método del director no es su ambivalencia, o su crítica defectuosa del historial profesional de su padre sino que Nathaniel «dice poco sobre sí mismo, y no aprendemos casi nada sobre su vida privada o profesional» (Quart 25). Aunque su película es «una obra intensamente personal» (25) y el hijo expone con doloroso detalle la vida privada del padre, Nathaniel oculta su propia persona tan a fondo que si rechazó o siguió el modelo de género de su progenitor sigue siendo un enigma.⁴

Porter comenta cómo el peculiar título *My Architect* «afirma que Kahn fue el creador de Nathaniel» (130) al tiempo que invierte «la relación de poder al apropiarse de su padre y tomar posesión *de él*» (130, cursiva original), convirtiendo a Louis Kahn en «la creación del hijo» (130). En opinión de Porter, la amargura inicial del hijo contra el padre que solo vio esporádicamente cuando era niño se transforma en un sentimiento positivo hacia un hombre «real y comprensible, ni inexplicable ni desbordante» (132). En la escena final, Nathaniel declara que «en este viaje, mi padre se volvió real para mí, un hombre, no un mito», concluyendo que aunque desearía «que las cosas hubieran sido diferentes», Louis «eligió la vida que quería». Los comentaristas, con todo, tienden a pasar por alto las últimas palabras de la película: «Es difícil dejarlo ir. Pero después de todos estos años, creo que encontré el momento y el lugar adecuados para decir adiós», poniendo fin a un proceso de duelo que comenzó treinta años antes del estreno de la película.

El niño Nathaniel estaba acostumbrado a las largas ausencias de su padre y como nunca vio su cadáver (Louis murió de un ataque al corazón en la Penn Station de Nueva York en 1974), su muerte le pareció, de alguna manera, falsa. La película no es un testimonio de la relación entre padre e hijo sino del proceso por el cual el hombre a quien Nathaniel no pudo conocer emerge —gracias principalmente a las imágenes de archivo prestadas por el Museum of Modern Arts de Nueva York— como «un fantasma», en palabras del propio Nathaniel (en Site Staff). El padre, añade, es «alguien que aparece y luego se va. Así que durante bastante tiempo ves pequeños destellos de él, que siempre fue la forma en que lo vi. En cierto modo, la película fue como conjurarlo, traerlo de vuelta de entre los muertos durante dos horas» (en Site Staff). *My Architect* tiene una atmósfera

misteriosa y sutilmente gótica aumentada por la naturaleza no menos extraña de algunos de los edificios de Kahn, con sus espacios vacíos y aberturas enigmáticas en las paredes de formas en extremo compactas. Al mismo tiempo el fantasma de Lou Kahn no es el hombre mismo sino una reconstrucción abierta a la interpretación como la de cualquier otro biógrafo.

La versión de Nathaniel choca sutilmente con la biografía de Wendy Lesser *You Say to Brick: The Life of Louis Kahn* (2017), a pesar de que cita *My Architect* con notable frecuencia. La tensión es manifiesta en su revisión de una escena fundamental del documental de Nathaniel, su entrevista con el arquitecto bangladesí Shamsul Wares, colaborador de Kahn en su obra magna: el edificio de la Asamblea Nacional en Dhaka, Pakistán Oriental (hoy Bangladesh) entre 1962 y 1974. La película comienza con Nathaniel leyendo el obituario de su padre publicado por Paul Goldberger (por cierto, el biógrafo de Gehry) para señalar que ni él ni su hermanastra Alexandra, hija de Anne Tyng, son mencionados. Luego visita en el orden cronológico en que se construyeron algunas de las obras maestras de su padre: los laboratorios de investigación médica Richardsen de Filadelfia; el Salk Institute en La Jolla, California; la biblioteca de la academia Phillips Exeter en New Hampshire; el Kimbell Art Museum de Fort Worth, Texas; el Indian Institute of Management en Ahmedabad, India y, finalmente, el Jatiyo Sangshad Bhaban (la Asamblea Nacional) en Dhaka.⁵ Wares, su guía en esta visita, exagera el impacto de Kahn en Bangladesh: «No es un hombre político. Pero de tapadillo nos ha dado la institución para la democracia desde donde podemos elevarnos». Wares convence a Nathaniel con su declaración sincera y sus ojos llorosos de que, aunque el estrés del largo proyecto se cobró la vida de su padre, el sacrificio valió la pena. En su opinión, el «fracaso de Lou Khan a la hora de satisfacer la vida familiar es algo siempre asociado a las grandes personas, pero creo que su hijo entenderá esto y no sentirá ningún rencor o sensación de haber sido descuidado». En su vida privada, continúa Wares, Kahn «era como un niño. No era nada maduro», y era incapaz de «decir no a nada», pero al mismo tiempo su incapacidad para rechazar peticiones lo llevó a aceptar proyectos como el de Dhaka. Khan, argumenta Wares, le dio a su nación mucho cariño porque tenía «una enorme cantidad de amor», aunque «no amaba a todos, a veces no veía a los más cercanos. Y eso es inevitable para los hombres de su estatura». En la biografía de Lesser, sin embargo, el propio Wares declara que Kahn era «un caso mental (...) influenciado por su falo. Tenía ciertos problemas con su sexualidad, una psicología basada en el

fundamento fálico» (297). A diferencia de lo que Nathaniel implica, Wares sentencia que «las conexiones ilícitas con las mujeres no tienen nada que ver con su creatividad» (297).

De hecho, Kahn seleccionó a sus amantes entre sus colaboradoras profesionales. Las dos que aparecen en la película de Nathaniel, Tyng y Pattison (no se menciona a su tercera amante, Marie Kuo) estaban en las primeras etapas de sus carreras cuando comenzó su relación romántica con Kahn; Tyng era diecinueve años más joven y Pattison veintiocho años menor. Kahn no se divorció de su esposa Esther, la madre de su hija Sue Ann (n. 1940), aunque ella estaba al tanto de sus otras relaciones y de la existencia de Alexandra y Nathaniel, a quienes se negó a conocer. Esther murió en 1996 antes de que Nathaniel pudiera acercarse a ella, pero las entrevistas con Tyng y Pattison son piezas centrales en *My Architect*. Hay que destacar que cuando Kahn las dejó embarazadas las madres solteras eran objeto de gran ostracismo social. Tyng se fue a Roma en 1953, donde nació Alexandra, para ocultar su embarazo, mientras que Kahn hizo que Pattison comenzara una nueva carrera como arquitecto paisajista lejos de su estudio en 1962, cuando nació Nathaniel. Sabiendo que Kahn estaba viendo a Kuo y Pattison, Tyng no se hacía ilusiones de que alguna vez se casarían, aunque solo terminó su relación después del nacimiento de Nathaniel. Pattison, por el contrario, estaba convencida de que Kahn había borrado su domicilio de su pasaporte (la razón por la que su cadáver tardó tres días en ser identificado) porque tenía la intención de mudarse con ella y Nathaniel, un mito que condicionó su infancia.

Tyng y Harrison, que permanecieron solteras, nunca dejaron de amar a Kahn. En una tensa escena con Nathaniel, su madre revela que Lou reaccionó molesto exclamando «¡otra vez no!» cuando ella le reveló su embarazo. Horrorizado, Nathaniel espeta «lo que te hizo a ti y a mí es bastante malo, la verdad» y le pregunta si alguna vez está enojada con Louis. Su rotundo «no» es inexplicable para Nathaniel, pese a la insistencia de su madre de que al ser «una especie de fatalista romántica» y «también una solitaria» su vida ha sido feliz. En su volumen de memorias, publicado acompañado de una selección de las cartas románticas de Kahn (como el libro de Tyng de 1997), Pattison concluye que Lou nunca se casó con ella porque estaba «profundamente conectado» con su esposa y «parecía incapaz de cambiar su vida» (86). El indeciso Kahn «casi habría preferido salir de la ecuación por completo y haberse ido a vivir a un monasterio que tomar cualquier

tipo de decisión de la que sería responsable» (86), situación que Pattison solo comprendió años después de que su relación hubiera terminado.

Por su parte Tyng le explica a Nathaniel que se enamoró de Louis Kahn porque «tenía un encanto tremendo. Quiero decir que era carismático, y era muy accesible y muy entrañable para la gente». Las fotos y películas, mayormente en blanco y negro, en las que Kahn aparece disimulan en parte las cicatrices de su rostro y manos causadas por el fuego en un desgraciado accidente cuando solo tenía tres años, ocurrido en su Estonia natal (Kahn emigró a los Estados Unidos en busca de una vida mejor con sus perseguidos padres judíos cuando tenía cinco años). En la película el arquitecto Jack MacAllister, colaborador de Kahn, especula que sus cicatrices faciales pueden haber sido la inspiración para su estilo arquitectónico, en el que los elementos antiestéticos que suelen ocultarse se dejan visibles. En la biografía de Lesser el arquitecto Richard Wurman especula además que tanto en su trabajo como en sus relaciones sexuales Kahn luchaba contra las inseguridades causadas por su apariencia física poco atractiva y por «Su pobre origen, por no ser uno de los chicos importantes» (301). Louis recibió, sin embargo, mucha ayuda de las mujeres en su vida. Esposa, amantes e hijas vieron el carisma, ignorando las cicatrices, y apoyaron a Kahn con una lealtad muy difícil de explicar desde una postura feminista.

El artículo de Tyng «From Muse to Heroine, Towards a Visible Creative Identity», publicado en el volumen pionero *Architecture: A Place for Women*, es particularmente útil para comprender la dinámica de la colaboración profesional intergénero en arquitectura. La pieza contrasta además con el artículo de Denise Scott Brown en el mismo volumen, «‘Room at the Top?’: Sexism and the Star System in Architecture», que escribió en 1975 pero que solo se atrevió a publicar casi quince años después. Mientras que Brown se queja del «ambiente sexista» del «sistema estelar» (242) y de los críticos y clientes «ignorantes y vulgares» (245), incapaces de ver que ella contribuyó tanto como su esposo Robert Venturi a sus diseños conjuntos, Tyng describe (sin nombrar a Kahn) los lazos de dependencia personal y profesional que hacen tan difícil que la musa se convierta en su propia mujer. «El mayor obstáculo que queda para una mujer en la arquitectura de hoy», escribe Tyng, «es el desarrollo psicológico necesario para liberar su potencial creativo (...) sin culpa, disculpa o modestia fuera de lugar» (171). Pocas arquitectas, dice, han completado «los pasos de musa a heroína» (176), y las que se casaron con otros arquitectos (como Brown) «apenas son visibles al lado (o

ligeramente detrás) del héroe» (177). Las solteras (como Julia Morgan) y las viudas (como Ellamae Ellis League) están mejor posicionadas, mientras que otras, quizás hablando de sí misma, «deben experimentar una crisis —generalmente algún tipo de pérdida o muerte— para romper el vínculo musa-héroe y avanzar en el ciclo psíquico» (183). Aun así, Tyng afirma que «Se ha producido un cambio en la percepción de la imagen creativa de las mujeres porque los hombres ya no necesitan ser machos extrovertidos y las mujeres pueden pasar con confianza a ocupar los roles principales» (180), nombrando como ejemplos a Adèle Naudé Santos y Joan Goody. En este proceso, agrego, el reconocimiento de las colaboraciones ocultas es crucial y es por eso que la visita de Nathaniel a la casa de baños de Trenton con Tyng es importante. Al enfatizar que ella co-diseñó este edificio con su padre, Nathaniel está señalando que Louis explotó a las mujeres de su círculo como empleador y como amante.

En una escena reveladora, el antiguo empleado de Kahn Duncan Buell comenta que renunció porque el ritmo frenético del estudio de Louis amenazaba su matrimonio. «Ya no podía trabajar esas horas», declara, señalando que su jefe «siempre fue un tipo del todo honorable, excepto por la forma en que trató a las mujeres en su vida». Todos sus empleados sabían de su falta de respeto hacia ellas pero guardaron silencio e incluso ayudaron a ocultar a Pattinson cuando Esther visitaba el estudio. La pregunta principal, sin embargo, no es si Kahn era un hombre honorable sino la que Nathaniel les plantea a sus hermanas en la escena de la hermosa Fisher House: «¿somos una familia?». La película no explica que fue Alexandra quien se puso en contacto con la hija legítima, Sue Ann, y les dio a sus hermanos un sentido de pertenencia a la misma familia a pesar de las diferentes edades (la mayor es veintitrés años mayor que Nathaniel) y sus circunstancias (Lesser 28). Sue Ann le responde a Nathaniel que «Somos una familia por elección propia. Quiero decir que si nos preocupamos el uno por el otro es porque decidimos hacerlo, no porque estamos relacionados a través de la casualidad que hizo que un padre tuviera estos hijos». La decisión de los hermanos de ser una familia es una rica fuente de felicidad personal que, una vez se cierra el duelo por el padre, proyecta la vida de sus hijos hacia el futuro. Con independencia de sus méritos profesionales y sus defectos personales, Kahn es reconocido con algo de ironía como un hombre que creó una singular familia feliz siendo «padre por chiripa» y a quien Tyng y Pattison exoneran de toda culpa. Bien está lo que bien

termina es la principal conclusión y el mensaje final que Nathaniel Kahn envía sobre su enigmático padre y su extraña familia.

Sketches of Frank Gehry: en honor al amigo famoso

My Architect, subraya Porter, «Se niega deliberadamente a estar en la misma categoría que la serie de televisión *American Masters*, un género documental relativamente ‘objetivo’ que se emite en los canales de radiodifusión pública en Estados Unidos» y el tipo de «película hecha para televisión que cualquiera podría hacer» (134). Se trata de un juicio muy injusto sobre la serie iniciada por Susan Lacy en 1986 que ha ganado veintisiete premios Emmy Primetime, aparte de los premios específicos recibidos por muchos de sus documentales, y que es muy bien valorada por el público. Es cierto, no obstante, que *Sketches of Gehry* de Sydney Pollack, parte de *American Masters*, no es tan brillante como *My Architect*, aunque sea un documental mucho más atractivo, por ejemplo, que *Eames: The Architect & The Painter* (2011) de Jason Cohn y Bill Jersey, también parte de la misma serie.

El documental de Pollack es valioso como singular contribución a su prolífica carrera, que cerró, pero también porque «al centrar la película en sí mismo, Gehry y el acto de filmar, Pollack consolida las ideas de que tanto él como Gehry son estrellas, sus obras inseparables de su visión y ellos mismos personajes singulares, al tiempo que se subraya el papel de los medios en la construcción del estrellato» (Kauffman 244). Hay una cierta ironía en esta visión dado que Gehry aborrece la etiqueta *starchitect* que, aunque usada ya en 1940 (según Merriam Webster), se asoció a él después de la apertura del Museo Guggenheim de Bilbao en 1997.⁶ El propio Gehry le recuerda a Pollack una conversación crucial en el período inicial de su amistad. Quejándose sobre las presiones que el mundo comercial ejerce sobre el arte, Pollack declaró que había «hecho las paces con el primero», informa Gehry, «al encontrar este pequeño porcentaje de espacio donde podía marcar la diferencia. Hombre, eso fue increíble para mí, Sydney. Nunca lo he olvidado. Si escuchas mis charlas posteriores, siempre hablo de esa manera sobre el tema, digo: ‘Hay una pizca de espacio’, ¡casi uso tus palabras!».

Su énfasis en el contraste entre lo comercial y lo artístico, y el enfoque comparativo que Pollock toma prestado de su amigo, dan como resultado «una hermosa evocación de la obra de Gehry» y «una película sobre la creatividad que clava su tema con la energía de un carpintero y la expansividad de un poeta»

(Morgensten), aunque no satisfaga a todos los reseñadores. Con poca amabilidad, Miller escribe que «hay momentos en *Sketches of Frank Gehry* que te hacen pensar en *The Fountainhead* rehecha por [el cómico] Christopher Guest». Miller se resiste a aceptar que Pollack haya sufrido jamás bajo presión comercial y critica su «marca folclórica de iconoclasia», subrayando que solo el crítico de arte Hal Foster disputa, con incomodidad manifiesta, los méritos de Gehry en la película. «En este retrato autorizado no se comenta la evidente ironía», observa Miller, «de que Gehry ha aceptado la convención comercial sobre la arquitectónica ni se hace la pregunta esencial: ¿cómo alcanzó su valor de mercado?». Por su parte, aunque no ve «ninguna fórmula crítica que establezca una analogía entre [la comedia] *Tootsie* [de Pollack] y el Guggenheim de Bilbao», Scott reconoce que «lo que mantiene la película en marcha es la relación entre cineasta y sujeto, quienes se ven a sí mismos como espíritus afines y han sido amigos durante años».

La amistad de Pollack y Gehry no es relevante de la misma manera que el vínculo filial de Nathaniel con Louis Kahn en *My Architect*. Su larga amistad es tan solo la razón por la que Pollack fue elegido para dirigir la película y el factor que facilita la actitud relajada de Gehry. El arquitecto ha comentado a menudo que cuando se le preguntaba quién debía dirigir un documental sobre su vida se negaba a dar un nombre. Sin embargo, cuando le preguntaron quién había tomado las mejores fotos del museo bilbaíno nombró a Pollack (Isenberg 160) y, al parecer, una amiga común (tal vez la productora de *American Masters* Prudence Glass), cerró el trato para sorpresa de Gehry y Pollack. Al no saber nada de arquitectura, Pollack contrató como productor a Ultan Guilfoyle, hombre de amplia experiencia en el campo. El propio Pollack rodó la película, acompañado únicamente por Guilfoyle. Según el director, Guilfoyle malinterpretó (quizás a propósito) su petición de mantener siempre una segunda cámara enfocada en Gehry, filmando en cambio a ambos hombres. «Cuando llegó nuestra muy, muy talentosa montadora», explica Pollack, «comenzó a editar todo ese metraje y [la película] se convirtió en nosotros dos. Seguí resistiéndome porque pensé, ‘no puedes hacer esto, este es el colmo del narcisismo. No puedes contar la historia de un tipo que dices que es un maestro y artista estadounidense y luego ponerte en medio’» (en *American Masters*). Las imágenes de Guilfoyle establecen hábilmente la conexión entre estos dos viejos amigos (Pollack tenía sesenta y nueve años y Gehry setenta y cuatro cuando se emitió la película), mostrados como hombres a gusto consigo mismos y con su éxito profesional.

Pollack y Gehry se conocieron en la década de 1980 y conectaron, explica el director, porque ambos solían quejarse de «las dificultades de trabajar en un ámbito donde dependes tanto de la aprobación de muchas otras personas para alcanzar o no el éxito» (en *American Masters*). La arquitectura, al igual que el cine, es una actividad colectiva que pasa por dificultades parecidas relacionadas con la gestión de equipos y la presión de los críticos. Esta presión es similar para hombres y mujeres pero la presencia en pantalla de los principales colaboradores masculinos de Gehry en ese momento —Craig Webb, Jim Glymph, Edwin Chan— y la ausencia casi total de las mujeres de su vida sugiere que la arquitectura es un mundo de hombres en el que los varones colaboran pero también pugnan por el poder. La biografía de Goldberger revela que la larga vida profesional de Gehry ha sido moldeada en gran medida por los conflictos con sus colaboradores. En un patrón que se repite el afable y flexible Gehry se ha visto obligado a romper sus vínculos con socios que han acumulado demasiada autoridad en su estudio, incluidos Glymph y Chan.

Pollack ignora las tensiones acumuladas en el estudio de Gehry al igual que ignora la presencia de las mujeres. Dos al menos —Michelle Kaufman y, sobre todo, la jefa de gabinete Meaghan Lloyd— son colaboradoras indispensables de Gehry, al igual que su segunda esposa Berta, su jefa de finanzas durante décadas.⁷ Extrañamente, Berta no aparece en la película de Pollack, tal vez porque él decidió que su largo matrimonio con Gehry (se casaron en 1968, y tienen dos hijos, Alejandro y Sami) no era un asunto de interés. El artista Ed Ruscha, en cambio, le dice a Pollack que «también hay que tener en cuenta a su esposa, Berta. Ella también es parte de toda la ecuación. Porque, ya sabes, tenía por una parte toda esa ira. Y luego su vida familiar se estabilizó, y eso probablemente lo mantuvo a flote». El afamado psicoanalista de Gehry, Milton Wexler, concurre, señalando que gracias a Berta el arquitecto se convirtió en «esta persona mucho más suave, mucho más receptora, mucho más amorosa. Menos desafiante, menos insegura, menos enojada».

Al ver al siempre sonriente Gehry en su feliz vejez es difícil imaginar al joven hombre enojado que solía ser, aunque Wexler explica que cuando comenzó a tratarlo —en el período en que su matrimonio con Anita Snyder ya hacía aguas— «carecía de autoconfianza. A menudo hablaba de estar en bancarrota y se refería a algo más que a una bancarrota monetaria. Quería decir arruinado en sus relaciones y en su capacidad de hacer que sus clientes aceptaran lo que estaba haciendo». El

propio Gehry aclara que estaba «enojado pero no quería expresarlo» hasta que el resto del grupo de terapia de Wexler lo obligó a hablar sobre las raíces de su ira. Pollack no las analiza pero la biografía de Goldberger describe en detalle el proceso por el cual el primer matrimonio de Gehry se derrumbó. Anita apoyó con lealtad a Gehry durante los largos años de su noviazgo pero su impaciencia porque él tuviera éxito afectó su posterior matrimonio. A medida que Gehry se alejaba cada vez más de ella y de sus hijas Leslie y Brina, se sentía «desgraciado cuando estaba en casa» pero también «atormentado por la culpa, por pasar tanto tiempo lejos de su familia» (173) debido a su trabajo y su camarilla de amigos artistas. Wexler, básicamente, le dio las herramientas emocionales que necesitaba para divorciarse de Anita y canalizar su ego hacia su creatividad, enseñándole a aceptar los altibajos de cualquier carrera profesional sin ira. Gehry le dice a Pollack que ha aprendido a actuar en momentos difíciles con fingida indiferencia. Cuando Pollack reacciona con escepticismo porque «nadie que se esfuerce por la excelencia deja de ser competitivo de un modo u otro» Gehry reconoce que «tengo este conflicto: quiero hacer ver que paso, quiero ser un buen tipo, no quiero ser agresivo, y sin embargo lo soy. Soy ambicioso pero ya no estoy enojado».

Los sentimientos negativos solo estallan cuando Gehry comenta las razones por las que cambió su nombre, que originalmente era Goldberg. Al igual que Louis Kahn, Gehry, nacido en Canadá, fue víctima en sus primeros años de vida y en las primeras etapas de su carrera del anti-semitismo. Kahn, nacido Itze-Leib Schmuilowsky, recibió su nuevo nombre de niño cuando su padre solicitó que su familia se nacionalizara estadounidense, pero Gehry cambió su apellido siendo ya adulto —después de graduarse en 1954— bajo presión de Anita. En el único comentario sobre su primer matrimonio, Gehry le dice a Pollack (otro judío) que adoptó su nuevo apellido debido a «mi esposa, mi exesposa. Cuando quería algo, simplemente lo conseguía. Así que fui un calzonazos. Y fue duro. Los primeros cinco años me presentaban como Frank Gehry y yo decía que mi nombre era Goldberg». Como no se ofrecen más detalles, la esposa (a quien Gehry no nombra) parece ser una formidable virago, tal vez ella misma anti-semita, cuando en realidad Anita era una mujer judía que intentaba proteger a su esposo y a sus hijos del anti-semitismo con el apoyo de su suegra Thelma. Cuando quedó embarazada por primera vez, Anita, que había crecido «con el apellido más o menos étnicamente neutro de Snyder», se sintió «incómoda con un apellido que la identificaba tan claramente como judía» (Goldberger 110). Aunque Frank

Goldberg era «muy consciente por su propia experiencia de que ser fácilmente identificado como judío dificultaba muchas cosas en la vida» (110), se resistió al cambio hasta que el popular programa de radio y televisión *The Goldbergs*, «protagonizado por Gertrude Berg como una madre judía estereotipada» (100) hizo que Anita se mostrara «decidida» (110) a disociarse a sí misma y a sus hijos de su origen étnico. Anita y Thelma sugirieron Geary como alternativa, y Frank lo transformó en Gehry con una ortografía más atractiva, guardando silencio sobre la rabia que le provocaba el cambio.

La creatividad de Gehry floreció una vez se casó con Berta. El primer edificio que se muestra en la película (su propia residencia en Santa Mónica, Los Ángeles) fue la obra que lo convirtió en un prestigioso arquitecto. Pollack ofrece una galería de los edificios principales de Gehry pero como su obra es tan extensa la película es menos memorable por su presencia que por las explicaciones sobre cómo los ordenadores ayudaron al analfabeto digital Gehry a transformar sus bocetos en los edificios innovadores que ha erigido. Mildred Friedman lo define como «un arquitecto que también es artista» y que, en consecuencia, «asume riesgos». Sus vistosos edificios son prueba de su audacia artística pero también de un sentido muy masculino del derecho al libre albedrío. «Lo que me molesta», le dice Gehry a Pollack, «son estas malditas reglas que tiene mi profesión, en cuanto a lo que encaja y lo que no. Hay un cierto factor amenazante en dar el salto. Pero una vez que lo intentas, una vez que dices ‘Ok, tengo derecho’, no puedes parar». Sus edificios, incluido el Guggenheim de Bilbao, son a la vez asombrosos y absurdos, y aunque pocos pueden llamarse «extremadamente feos», como su colega arquitecto Charles Jenks llama a los menos logrados, hay algo extraño en «la cultura de la afirmación, la cultura del abrazo, que ha rodeado a Gehry», en palabras del crítico Hal Foster en la película. Sin ser tan ofensivo como algunos de los recortes de prensa que muestra Pollack, Foster cuestiona los logros de Gehry, señalando que «ha dado en exceso a sus clientes lo que quieren». El Guggenheim de Bilbao, en concreto, es «un espacio sublime que desborda al espectador y una imagen espectacular que puede circular por los medios de comunicación y por todo el mundo como marca» pero no, según Foster, gran arte. Es revelador que el segundo edificio más importante de Gehry sea el Walt Disney Concert Hall en Los Ángeles, prueba fehaciente de que para él el arte y el atractivo comercial son parte del mismo paquete, con la sospecha de que el segundo prima sobre el primero.

Sketches of Gehry tiene poco que decir sobre el arquitecto que no sea halagüeño. Su triunfo profesional nunca es cuestionado ni su fracaso como marido y padre en el primer período de su vida. La privacidad de Gehry está tan bien protegida que, a pesar de que Wexler lo niega con rotundidad, su feliz creatividad parece ser el producto de la terapia cuando en realidad se debe a su segundo matrimonio y su nueva vida familiar. Como vista panorámica de sus edificios y de su proceso creativo, la película de Pollack es notable pero no ofrece más de lo que se puede encontrar en el volumen de Isenberg *Conversations with Gehry*, que plantea los mismos problemas con mayor profundidad. El retrato más completo se encuentra en la biografía de Goldberger, aunque solo sea porque este volumen tiene espacio para Anita y Berta (aunque muy poco para los cuatro hijos de Gehry). Se podría argumentar que escudriñar la vida privada del artista como hombre es irrelevante para entender su creatividad, pero *My Architect* demuestra todo lo contrario. Si, como argumenta Milton Wexler, al tiempo que Gehry «adquiría más confianza en sus relaciones, se volvió más osado en su voluntad de fantasear con material atrevido», Pollack debería haber tenido en cuenta su evolución personal, tal vez insertando algunas escenas con Berta. La ausencia de su esposa, más socia en sus negocios que musa, deja un vacío en la descripción del éxito profesional de Gehry que Nathaniel Kahn llena de manera más competente al retratar a Anne Tyng y a su madre Harriet Pattison. Por otro lado, dado que *Sketches of Gehry* fue la última película de Pollack, mientras que, casi veinte años después, Gehry sigue vivo, deberíamos leer este documental, siguiendo la reseña de Morgensten, como *Sketches of Sydney Pollack*, es decir, un testimonio de cómo el cineasta creía que los grandes artistas masculinos (posiblemente él mismo incluido) deben ser retratados.

Notas

1. El triunfo de Hadid no pudo curar la profunda herida dejada en 1991 cuando Denise Scott Brown se negó a asistir a la ceremonia de entrega del premio Pritzker otorgado solo a su esposo y socio Robert Venturi. Tras asistir a una conferencia en la que Brown volvió a protestar por el desaire, en 2013 Caroline Amory James y Arielle Assouline-Lichten, estudiantes de la Escuela de Postgrado de Diseño de Harvard, lanzaron una petición en internet para que Brown fuera premiada. La organización Pritzker argumentó que «Solo honraba a arquitectos individuales», aunque en 2001 había premiado a Jacques Herzog y Pierre de Meuron, socios del mismo estudio (Pogrebin). El jurado se negó a aceptar la petición, firmada por miles de arquitectos prominentes, incluido Venturi.

2. Véase, por ejemplo, la lista «Top Architecture Documentaries of All Time» (2020) en <https://architecturever.com/2020/04/27/top-architecture-documentaries-of-all-time/>. Hay, sin embargo, algunas alternativas. El productor y segundo camarógrafo de Sydney Pollack, Ultan Guilfoyle, es el director del notable documental *Making Space: 5 Women Changing the Face of Architecture* (2014).
3. Libros posteriores, como *Gender and Architecture* de Durning y Wrigley (2000); la impresionante antología *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction* (2000) editada por Rendell, Penner, y Borden, y el volumen de Kuhmann *Gender Studies in Architecture: Space, Power and Difference* (2017) ignoran a los hombres y la masculinidad a pesar del uso de la palabra 'género' en sus títulos.
4. Esta opacidad se prolonga en internet, donde no hay información disponible sobre la vida personal de Nathaniel Kahn, una circunstancia bastante peculiar teniendo en cuenta la exposición de todos a las miradas indiscretas y las muchas entrevistas que ha concedido sobre *My Architect*.
5. Nathaniel también visita el barco y sala de conciertos flotante que construyó para el gran aficionado a la música Robert Boudreau, la casa Norman Fisher en Hatboro (Pensilvania), la casa de baños de Trenton y la ciudad de Jerusalén, en este caso para comentar los muchos proyectos que su padre nunca logró construir, como la Sinagoga Hurva.
6. Cuando el museo logró atraer a innumerables visitantes al hasta entonces decadente Bilbao post-industrial, la prensa española comenzó a referirse a la regeneración urbana provocada por una poderosa obra de arquitectura como el 'efecto Guggenheim'. A nivel internacional, la etiqueta preferida es el 'efecto Bilbao'.
7. Meaghan Lloyd se convirtió en la mano derecha de Gehry y su compañera de viaje por sugerencia de su esposa Berta cuando ella perdió interés en su agitada agenda internacional. Gehry le dijo a un entrevistador que «estamos tratando de formar a más mujeres en diseño. El nuestro es un típico estudio de cerdo machista, aunque no pretendemos que sea así, por supuesto. No ha sido fácil retener a las mujeres» (en Isenberg 139), aunque no se explayó sobre las supuestas dificultades.

Obras citadas

- Agrest, Diana I.; Patricia Conway & Leslie K. Weisman, eds. *The Sex of Architecture*. H.N. Abrams, 1996.
- American Masters. *Sketches of Frank Gehry: Filmmaker Interview* – Sydney Pollack. 20 septiembre 2006, <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/frank-gehry-filmmaker-interview/612/>
- Begley, Sarah. Frank Gehry Remembers Zaha Hadid, Who Found Her Niche and Went With It. *Time Magazine* 31 marzo 2016, <https://time.com/4278610/frank-gehry-remembers-zaha-hadid-who-found-her-niche-and-went-with-it/>
- Berkeley, Ellen Perry & Matilda McQuaid, eds. *Architecture: A Place for Women*. Smithsonian Institution Press, 1989.
- Betsky, Aaron. *Building Sex: Men, Women, Architecture, and the Construction of Sexuality*. Morrow, 1995.
- Botz-Bornstein, Thorsten. My vs. Architect: On *My Architect: A Son's Journey*. *Kritikos* febrero 2006, <https://intertheory.org/architect.htm>
- Brown, Denise Scott. 'Room at the Top?': Sexism and the Star System in Architecture. *Architecture: A Place for Women*, Ellen Perry Berkeley & Matilda McQuaid, eds. Smithsonian Institution Press, 1989. 237-246.
- Coleman, Debra; Elizabeth Danze & Carol Henderson, eds. *Architecture and Feminism*. Princeton Architectural Press, 1996.
- Davis, Rocío G. Documentary Constructions of Filial Memory in Nathaniel Kahn's *My Architect* and Nicolás Entel's *My Father*, Pablo Escobar. *Journal of Film and Video* 66.1 (2014): 52-61.
- Durning, Louise & Richard Wrigley. *Gender and Architecture*. J. Wiley & Sons, 2000.
- Famous by Design: Starchitect. *Merriam-Webster Dictionary – Words Were Watching* sin fecha, <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/famous-by-design-starchitect>

- Goldberger, Paul. *Building Art: The Life and Work of Frank Gehry*. Knopf, 2015. Epub.
- Hughes, Francesca. *The Architect: Reconstructing Her Practice*. MIT Press, 1998 (1996).
- Isenberg, Barbara. *Conversations with Frank Gehry*. Knopf, 2013. Epub.
- Kauffman, Jordan. *Sketches of Frank Gehry*. *Journal of the Society of Architectural Historians* 71.2 (2012): 244-245.
- Kuhmann, Dörte. *Gender Studies in Architecture: Space, Power and Difference*. Routledge, 2017.
- Nicholson, Kendall A. Where Are the Women?: Measuring Progress on Gender in Architecture. *Association of Collegiate Schools of Architecture (ACSA)* junio 2020. <https://www.acsa-arch.org/resources/data-resources/where-are-the-women-measuring-progress-on-gender-in-architecture-2/>
- Lesser, Wendy. *You Say to Brick: The Life of Louis Kahn*. Farrar, Strauss and Giroux, 2017. Epub.
- Miller, Henry K. *Sketches of Frank Gehry*. *Sight and Sound* 17.7 (julio 2007): 72.
- Morgenstern, Joe. Sketches of Sydney Pollack: How a Genius of Drama Mastered Comedy and Documentary. *The Wall Street Journal* 2 febrero 2008, <https://www.wsj.com/articles/SB120191168810636715>
- Pattison, Harriet. *Our Days Are Like Full Years: A Memoir with Letters from Louis Kahn*. Yale UP, 2020.
- Pogrebin, Robin. Partner Without the Prize. *The New York Times* 18 abril 2013, <https://www.nytimes.com/2013/04/18/arts/design/bid-for-pritzker-prize-to-acknowledge-denise-scott-brown.html?ref=design>
- Porter, Roger J. *Bureau of Missing Persons: Writing the Secret Lives of Fathers*. Cornell UP, 2011.
- Quart, Leonard. *My Architect: A Son's Journey* (Film). *Cineaste* 29.2 (2004): 24-25.
- Rendell, Jane; Barbara Penner & Iain Borden (eds.). *Gender Space Architecture: A Multidisciplinary Introduction*. Routledge, 2000.
- Sanders, Joel. Introduction. *Stud: Architectures of Masculinity*, Joel Sanders, ed. Princeton Architectural Press, 1996. 11-25.
- Scott, A. O. Design for Living Large, and Its Architect. *The New York Times* 12 mayo 2006, <https://www.nytimes.com/2006/05/12/movies/12gehr.html>
- Site Staff. My Architect, Myself: Web Exclusive. *Metropolis Magazine* 1 junio 2003. <https://metropolismag.com/programs/my-architect-myself-web-exclusive/>
- Tyng, Anne G. *Louis Kahn to Anne Tyng: The Rome Letters 1953-1954*. Rizzoli, 1997.
- _____. From Muse to Heroine, Toward a Visible Creative Identity. *Architecture: A Place for Women*, Ellen Perry Berkeley, ed. Smithsonian Institution Press, 1989. 171-186.

Capítulo 14

El músico

Tupac: Resurrection (2003) de Lauren Lazin y *Cobain: Montage of Heck* (2015) de Brett Morgen son películas documentales elegíacas y hagiográficas sobre dos músicos estadounidenses cuya muerte prematura conmocionó al mundo. Kurt Cobain (1967-1994) se suicidó al parecer abrumado por su repentina fama, mientras que Tupac Shakur (1971-1996) fue asesinado por un asaltante desconocido en un acto de venganza personal relacionado muy probablemente con su vida pseudo-criminal (o *thug life*, un concepto al que volveré). Las películas de Lazin y Morgen son documentales autorizados por las familias de sus respectivos protagonistas, familias que abrieron a los cineastas archivos con múltiples documentos sobre los músicos fallecidos y también de su autoría. En ambos casos una selección interesada de los recuerdos más favorables, junto con un estilo de edición sesgado, da como resultado un retrato acrítico. Lazin ofrece un relato parcial de la vida de Shakur que muestra escaso interés en explorar el lado más violento de esta controvertida estrella. Morgen plantea el tema de la adicción a las drogas de Cobain pero no ofrece ningún comentario sobre su suicidio, aparte de mencionar en una nota final que así murió el líder de Nirvana.

Al describir el extenso documental biográfico de Martin Scorsese *George Harrison: Living in the Material World* (2011), O'Meara y Stevens lo llaman «un palimpsesto» y una «meta-memoria, un texto que funciona como unas memorias, pero que también comenta con lucidez el proceso de construcción de recuerdos a través de los medios de comunicación» (177). Podría decirse que cualquier documental biográfico responde a esta descripción aunque es en especial apta para comprender los métodos de trabajo de Lazin y Morgen. Sus películas no son de hecho documentales musicales, ya que el arte que transformó en estrellas internacionales a Shakur y Cobain no es el tema principal, sino que los directores muestran al público ya familiarizado con estos ídolos quiénes eran como hombres, trascendiendo su personalidad pública. La capacidad de Shakur para transmitir sus ideas a través de un discurso perfectamente articulado, más allá de las controvertidas letras de sus canciones de rap, es ensalzada, mientras que Cobain se

presenta como un artista completo que se expresa a través del dibujo, la pintura y la escritura y no solo la música. Los dos documentales operan como palimpsestos y meta-memorias en sí mismos pero también como parte del gigantesco palimpsesto en el que consiste la imagen pública de Shakur y Cobain, y que incluye sus grabaciones, multitud de libros sobre su vida y trágica muerte, y otras películas tanto ficticias como documentales.

Entre los documentales he excluido del análisis las dos sensacionalistas películas del destacado cineasta británico Nick Broomfield, pese a que vinculan a Shakur y Cobain al presentar sus respectivas muertes como resultado de una conspiración de personas cercanas a ellos. En *Kurt & Courtney* [¿Quién mató a Kurt Cobain?] (1998) Broomfield se une a los muchos misóginos que culparon a la esposa de Cobain, Courtney Love, de su muerte, acusándola de contratar a un conocido criminal para asesinarlo y evitar un divorcio ruinoso. Broomfield contribuye así a la «narrativa cultural persistente de la mujer manipuladora como instigadora demoníaca de la decadencia del valioso héroe masculino» (Hopkins 320). En *Biggie & Tupac* (2008) y *Last Man Standing: Suge Knight and the Murders of Biggie & Tupac* (2021), Broomfield acusa a Knight, el dueño de la compañía discográfica de Shakur, Death Row Records, de organizar su asesinato también por razones financieras cuando, según se alega, la estrella decidió abandonar el sello. El estilo morboso de Broomfield contribuye poco al retrato de Cobain y Shakur y es difamatorio, una táctica que debe evitarse. Tampoco se analiza *Kurt Cobain: About a Son* [Kurt Cobain: sobre un hijo] (2006) de A.J. Schnack. Al igual que la película de Lazin sobre Shakur este documental se basa exclusivamente en entrevistas con el músico protagonista, grabadas para el libro de Michael Azerrad *Come as You Are: The Story of Nirvana*. No obstante, la decisión del cineasta de acompañar la voz de Cobain con imágenes de los lugares donde vivió, en lugar de con imágenes de archivo del hombre y de su banda Nirvana, hace que esta película sea extrañamente incompleta y de poca sustancia.

Shakur y Cobain eran estrellas de la música estadounidense pero eran hombres en posiciones muy diferentes en relación a su origen racial y social, y su comprensión del género. Como intérpretes masculinos ofrecieron potentes modelos basados, observa Marshall, en las características asociadas a la «celebridad en la música popular», entre ellas la «entrega y la singularidad» pero también la «autenticidad» (163). Aunque el discurso sobre la autenticidad «coincide aproximadamente con la aparición de la música rock» (164) y afectó a Cobain más

directamente, también es relevante para el hip-hop y el rap, los territorios de Shakur. Un hombre tímido que se sentía muy incómodo con la adoración incondicional que recibía de sus seguidores, Cobain se sintió abrumado por la «relación cercana e íntima» (164) que su público creía tener con él. En contraste, Shakur disfrutó de esa relación. Él, sin embargo, fue demasiado lejos en su identificación con el núcleo callejero de su público afro-americano masculino, adoptando un estilo de vida peligroso que acabó por cobrarse su vida.

Según parece Cobain y Shakur nunca coincidieron, aunque sus carreras se solaparon en parte y murieron con solo dos años de diferencia. Es difícil saber lo que pensaban el uno del otro. Cobain le dijo a un entrevistador que «escucho rap y tiene un buen tempo y ritmo y todo eso, pero cuando escucho las letras me desaniman mucho porque algunas de ellas son condenadamente sexistas» (en Chng 216). En *Tupac: Resurrection* un enfurecido y desesperado Shakur le dice a un reportero que ha resistido la presión de la ley contra él «y no me maté como Kurt Cobain. Y debería, porque esto es una pura locura», mostrando así una cierta ambigüedad hacia el líder de Nirvana.

Más allá de sus distintas opiniones sobre las mujeres y el sexismo, un tema al que volveré, Shakur y Cobain, como demuestran los documentales de Lazin y Morgen, fueron hombres hermosos y sensibles que contribuyeron trágicamente a su propia destrucción. La desaliñada autopresentación de Cobain, absurdamente reverenciada como la gran declaración anti-moda del *grunge*, revelaba una incomodidad manifiesta con su frágil masculinidad blanca, opuesta a la orgullosa autoconstrucción de Shakur como un icono de la hipermasculinidad negra musculosa y tatuada. Sus carreras musicales fueron alimentadas en esencia por una rabia y una ira similares contra los Estados Unidos que tanto limitaron en la década de 1990 la vida de los jóvenes, sobre todo los hombres, debido a la falta de un horizonte prometedor. Puede ser injusto argumentar que la angustia de Cobain era similar a la de Shakur, dadas las importantes diferencias socio-raciales entre ambos, aunque su *angst* fue su principal inspiración y la razón por la que conectaron, como demuestran Morgen y Lazin, con un público tan extenso en todo el planeta.

Tupac: Resurrection: coqueteando con la muerte

Lauren Lazin llevaba veinte años trabajando para MTV como productora cuando hizo un alto en su camino para dirigir *Tupac: Resurrection*, el primer largometraje documental de su carrera y del canal, en emisión desde 1981 (Cunningham 111). La película nació de una confluencia de intereses entre MTV y la madre de Tupac Shakur, Afeni, quien actuó como productora ejecutiva en este primer documental autorizado sobre su hijo. Lazin sin duda fue seleccionada gracias a su mediometraje documental *Journey of Dr. Dre* (2000) sobre la estrella del rap, aunque no conocía en persona a Shakur. Su motivación fue explorar cómo el público joven que había crecido escuchando su música «Se sentía conectado con él» y «por qué es tan importante para los jóvenes de hoy. No es solo que fuera hermoso y muriera joven. Sabes que hay algo más» (en Smith).

Afeni Shakur ayudó a Lazin dándole acceso no solo a su propia colección de imágenes y películas caseras, y a los archivos de su hijo, sino también proporcionando contactos que sin su apoyo no habrían confiado en la directora (Smith). A pesar de que Lazin hizo «muchas entrevistas a personas que conocían bien a [Shakur] antes de mover el proyecto para tener una idea de quién era en realidad» (en Smith), ella y el equipo de producción, incluida Afeni, ya habían decidido que la película se basaría solo en entrevistas con Shakur. «En su conjunto», explicó Lazin, «es una película documental bastante tradicional aparte de la idea de que él contara su propia historia con sus propias palabras» (en Cunningham 124). Anticipando una premisa que Morgen aplicaría más tarde a Cobain, Lazin insistió en que para entender a Tupac Shakur, «no necesitas un intérprete» (en Smith). A pesar de obtener una nominación al Oscar, hubo voces disidentes entre los críticos con respecto al método de Lazin. Harvey objetó que Lazin debería haber aludido a la conspiranoica película *Biggie & Tupac* (2002) de Broomfield y que el formato elegido «permite al propio Shakur suavizar los aspectos menos gratos de su propia saga y neutralizar su responsabilidad sobre algunas acciones personales». Siendo mucho más despectivo, Bradshaw llamó a *Tupac: Resurrection* una «hagiografía grotesca» en la que «[un] hombre con talento es representado (sin querer) convirtiéndose en una celebridad *gangsta über-paranoica* sin encanto, obsesionada con la falta de respeto, lo que lleva a disputas con otros multimillonarios obsesionados con las armas y a su eventual final violento. ¿Quién cree esta película que era Tupac?»

La película de Lazin se muestra confusa acerca de quién era Tupac Shakur porque era ambas cosas a la vez: un hombre con talento y una «celebridad *gangsta über-paranoica*». Hablando de sí mismo como si hubiera fallecido, Shakur comenta en el documental que «algunas personas dicen que era un rufián y un *gangsta*. Otras personas me recuerdan como un poeta y un líder nato. Pero te estoy diciendo que midas a un hombre por todas sus acciones, a lo largo de toda su vida, desde el principio hasta el final». El problema es que su violento final asesinado a tiros en el centro de Las Vegas puede leerse como corolario de la serie de decisiones erróneas que Shakur tomó al perseguir una credibilidad hipermasculina que terminó cancelando al líder comunitario que podría haber sido. El contraste entre los rasgos faciales suaves de Shakur —los ojos grandes con las pestañas largas, la sonrisa encantadora¹— y el cuerpo duro y musculoso lleno de tatuajes insinúa una discrepancia entre dos masculinidades en guerra dentro del mismo joven: la del lector y poeta educado,² y la del rapero agresivo e incluso abusador.

La inclinación autodidacta y los tres años cruciales que pasó en la Escuela de Artes Escénicas de Baltimore cuando era adolescente indican que otro Shakur podría haber sido posible, tal vez un actor teatral o incluso un bailarín de ballet.³ En cambio, una vez que Shakur se encontró sobreviviendo con diecisiete años en las duras calles del condado de Marin en California —incapaz de aceptar la adicción de su madre al *crack* y careciendo de una figura paterna adecuada— cortó los lazos con su masculinidad más sensible para cultivar su lado más crudo. Su carrera musical en el rap y el hip-hop lo salvó de una carrera criminal relacionada con las drogas pero no lo protegió del atractivo de la masculinidad patriarcal, todo lo contrario. Elogiando a su madre Afeni, Shakur afirma en una escena de la película de Lazin que

«Si te cría una mujer, vas a pensar como una mujer. Pero no soy una mujer. Solo soy un hombre normal. Para mí, soy el hombre más duro que existe, el *nigga* más duro, porque soy real. Pero también soy muy blando. Soy muy sensible, pero por eso soy tan duro, porque soy tan sensible. Y eso es lo que creo que me ha hecho tener éxito y fama».

También es lo que lo hizo acabar muerto a los veinticinco años.

La cinta de Lazin no es un documental sobre la música de Shakur sino sobre su imagen pública, dañada por sus múltiples choques con la ley. «A lo largo de mi carrera, fui arrestado, como doce veces, algunas por error, otras por culpa del

destino y otras injustificadas», recuerda Shakur. Al aceptar e incluso minimizar sus antecedentes penales, Lazin ofrece una lectura ambigua de su masculinidad. El propio Shakur argumenta que

«Sé a ciencia cierta que, si hubiera tenido un padre, habría tenido algo de disciplina, habría tenido más confianza. Tu madre no puede calmarte de la manera en que un hombre puede. Tu madre no puede tranquilizarte de la manera en que un hombre puede. Mi madre no podía mostrarme dónde estaba mi hombría. Necesitas un hombre que te enseñe a ser un hombre».

El padre biológico de Tupac, Billy Garland, nunca estuvo presente en su vida y para cuando se convirtió en adolescente su padrastro Mutulu Shakur ya había dejado el hogar. Al abandonar su casa en el peor período de la adicción de su madre, Shakur convivió en la calle con traficantes de drogas, proxenetas y otros criminales: «Necesitaba una influencia masculina, y ellos eran hombres», explica. Su éxito temprano como rapero lo salvó de caer en la criminalidad pero al descubrir que podía influir en los jóvenes de su público decidió ayudarlos elevando la vida de rufián (*thug life*) a una herramienta de empoderamiento. Shakur aclara en una entrevista, que Lazin reproduce, que por ‘rufián/*thug*’ no se refiere al criminal violento sino al «desvalido». La persona que no tenía nada y tiene éxito es un *thug* porque superó todos los obstáculos y, por tanto, se enorgullece de su éxito. «Soy un rufián y rapeo sobre los oprimidos que luchan. Sí, mis raps están llenos de rabia. Hay que ser lógico». La *thug life*, sostiene Ellis, «proporciona a muchos hombres negros no solo satisfacción emocional, dando significado y placer a sus vidas, sino también un espacio de resistencia desafiante para imaginar lo que una cultura dominante ha hecho inimaginable: la vida de rufián como un sitio de empoderamiento y posibilidad política» (92).

Para Cobb el *gangsta* rap que Shakur practicaba es «un eco de la tradición folclórica de idolatrar al forajido, al atracador de bancos y al ladrón de vidas de hombres, una tradición que comienza en la música negra con el *blues*» (34). El problema con la reputación de Shakur es que las letras tan directas de sus raps lo categorizaron injustamente como una amenaza social. «Todos contra mí. ¿Por qué? ¿Por qué yo? No te he traído la violencia. No he traído la vida de rufián a América. No la creé. Lo diagnosticué», afirma en *Tupac: Resurrección*. Defendiéndolo,

Tucker afirma que Shakur usó el rap y «Su cuerpo para redimir la figura del bruto negro, para rescatar la figura de una escena de victimización» (146), presentando en su lugar «al joven negro criminalizado como una figura revolucionaria, un libertador y un mártir modelado copiando la imagen de un Jesús negro, a quien Tupac veía como un santo para *thugs* y *gangstas*» (147). White, por contra, enfatiza que el *gangsta* rap «reintrodujo rupturas en una comunidad negra ya fracturada por líneas de clase a raíz de la era de los Derechos Civiles cuando los negros con movilidad social ascendente pudieron salir del centro de la ciudad, dejando atrás a los negros más pobres» (69); de ahí su resistencia a ver a Shakur como un posible líder para toda la comunidad negra.

Como concluye McCann la carrera de Shakur «no es un testimonio heroico de las abundantes posibilidades que ofrece una política criminal, sino una historia admonitoria sobre la promesa y las limitaciones de tal proyecto» (114). Lo que terminó con este proyecto fue la incapacidad de Shakur de controlar los límites de su propia vida de rufián, sobre todo su rivalidad con el rapero de la costa este Notorious B.I.G. y con Sean Combs ('Puff Diddy') —propietario del sello Bad Boys— y su participación en la guerra de pandillas entre Bloods y Crips de Los Ángeles. En su biografía crítica Dyson argumenta que «al caer presa de la tentación de ser un gángster, Tupac perdió su control sobre la frustrante pero poderosa ambigüedad moral que hace que la retórica y las representaciones de los raperos *gangsta* sean efectivas. Al huir del arte a lo real, de la apariencia a la realidad, del estudio a las calles, Tupac perdió la vida» (127). Esta es una conclusión apropiada a menos que se asuma, siguiendo a Morrison, que la muerte siempre había estado presente en la carrera de Shakur como «tema que impregnó muchas de sus letras» (196). Para Morrison, la «retórica» o «narrativa» de Shakur es el resultado de una vida nihilista nacida del «profundo vacío oscuro en los campos de exterminio de la comunidad negra, donde la muerte y la destrucción están a la orden del día» (202). En la película de Lazin Shakur habla de la muerte como algo que podría llegar pronto pero que no le preocupa: «Siento que lo único que puede matarme es la muerte e incluso entonces mi música vivirá para siempre». Esta actitud explica por qué bell hooks lamentó que el atractivo *cool* masculino de la generación del hip-hop «trae la muerte en lugar de ensalzar la vida» (145).

En cuanto a la masculinidad de Shakur, Lazin apoya su misoginia en los segmentos sobre la acusación de violación que lo llevaron a prisión durante once meses.⁴ Dyson afirma que aunque Shakur «Se mantuvo firme en su amor por las

mujeres, un sexismo preocupante se apoderó de su micrófono y palpitó en letras odiosas» (130); de modo incongruente, Dyson inventa el neologismo «femifobia» (147) para describir la misoginia de Shakur. La estrella declara en el documental que siento «ultra-respeto por las mujeres» si bien argumenta que «definitivamente hay un tipo de mujer, llámalas perras, cuyo objeto principal es obtener lo que puedan, y que se deleitan en romper el corazón de un *nigga* y coger todo lo que posee». Lazin es, además, muy desconsiderada con la mujer anónima que acusó a Shakur de abusar sexualmente de ella y permitir que dos de sus amigos la sodomizaran. Negándose a aceptar que es un violador —fue absuelto de ese cargo pero condenado por abusos— Shakur le dice a una entrevistadora que «Soy culpable de no ser un hombre inteligente, de no ser un hombre de buen corazón, supongo, o de no ser más considerado», palabras que no muestran arrepentimiento ni empatía. Lazin insulta aún más a la víctima al reproducir un segmento de la entrevista con Arsenio Hall en el que el público se ríe cuando Shakur narra que la conoció cuando ella «se puso a practicar sexo oral en la pista de baile. Muchos chicos podrían decir lo que no harían y lo que harían, pero cuando sucede, ¿sabes?, te dejas hacer».

Tupac: Resurrection está articulada en última instancia no solo por la misoginia de la estrella masculina sino también por las estrategias sexistas de la directora. Lazin ignora a la víctima y respalda la vida de rufián masculinista de Shakur, que él mismo expresó en una narrativa celebratoria moldeada, como advierte Morrison, por «la ausencia de una ética del amor» (202). El hombre que podría haberse convertido en un gran líder se revela así como alguien inadecuado para desempeñar ese papel, no gracias sino a pesar del documental de Lazin.

Cobain: Montage of Heck: *talento desperdiciado*

«Para la cultura juvenil estadounidense», afirma Dettmar olvidando el asesinato de Tupac Shakur, «el fallecimiento de Kurt Cobain fue la muerte central de la década de 1990, al igual que la de John Lennon lo fue para los *boomers* americanos a principios de la década de 1980» (5). Considerado por muchos fans «como una especie de cordero sacrificial» y un «Mesías *grunge*» (5), Cobain parecía ser otro Elvis Presley o Jim Morrison pero con una diferencia importante. Su muerte «fue más difícil de llorar que la mayoría y constituyó un tema más difícil para la elegía, precisamente porque fue un suicidio: desde los primeros días de la tradición

cristiana, no hemos sabido bien cómo lidiar con este tipo de muerte» (6). Esto es en parte falso ya que el mito del suicidio romántico —establecido con la muerte del poeta inglés de diecisiete años Thomas Chatterton (1752-1770)— se ha utilizado con frecuencia para explicar la desaparición del genio infeliz (Koretsky). Los estudios actuales sobre el suicidio, en especial del masculino que es más abundante (véase Cleary), concluyen que el impulso autodestructivo jamás debe tratarse desde este punto de vista mal informado. El título que el novelista inglés Matt Haig eligió para su artículo conmemorativo del trigésimo aniversario de la muerte de Cobain corrige la lectura romántica: «Kurt Cobain no era un ‘genio torturado’, tenía una enfermedad». Los orígenes de la dolencia mental que acabó matando a Cobain son, no obstante, difíciles de precisar. Se han debatido diversas teorías: siempre fue autodestructivo; el divorcio de sus padres cuando tenía nueve años destruyó su equilibrio mental; su dolor de estómago crónico hizo su vida insoportable y, la más popular, fue víctima de «la dicotomía imposible entre los ideales contraculturales y la economía práctica de la industria de la música popular» (Mazullo & Marcus 741), es decir, sucumbió a las presiones de la fama y las giras agotadoras.

El documental para HBO de Brett Morgen, *Cobain: Montage of Heck*, no defiende una teoría específica, aunque ofrece indicios a través de las declaraciones de la hermana de Cobain, Kimberley, y su madre Wendy de que un hombre de genio que no esté preparado para la fama repentina está condenado de antemano. Extrañamente, Morgen no incluyó en su película un comentario del padre de Cobain, Don, reproducido en el libro complementario: «Es un desperdicio. Porque me parecía que tenía el mundo cogido por las pelotas, y luego hace lo que hizo, simplemente renunciar a él. No lo entiendo» (s.p.). Dejando de lado las connotaciones masculinistas de la expresión «tener el mundo cogido por las pelotas», abordo aquí el talento desperdiciado de Cobain y la estupefacción que despierta su auto-obliteración desde un ángulo que caracteriza su suicidio como acto quizás aún más incomprensible. Los diarios publicados por Cobain contienen el fragmento de una carta dirigida a su padre, pero no enviada, que Morgen reproduce en su documental:

Juro que, si alguna vez me encuentro en una situación similar a la que has estado, es decir, el divorcio, lucharé hasta mi muerte para defender el derecho a mantener a mi hija. Haré todo lo posible para recordarle que la amo más de lo que me amo a mí mismo. No porque sea un deber de padre sino porque así lo quiero por amor. (213)

Este es el mismo hombre que, pensando en su hija, escribió en una postdata dirigida a su esposa y agregada a su impersonal nota de suicidio: «por favor, sigue adelante Courtney, por Frances. Por su vida, que será mucho más feliz sin mí» (en Cross 359). Cobain parece haber sido un hombre que pese a creer, según su familia y amigos, en el matrimonio y la familia fue incapaz de mantenerse en vida siendo esposo y padre. En palabras de su hermana Kimberley: «él quería normalidad. Quería a la mamá, al papá, a los niños y todo feliz. Pero luego no lo quiso, porque luchó en contra. Así que luchó contra lo que de verdad quería».

Hago hincapié en esta contradicción fundamental no por culpar a la víctima de su trágico suicidio sino como fundamento de una teoría sobre la masculinidad de Cobain, quien posiblemente se veía como un hombre demasiado frágil, mental y/o físicamente, para seguir viviendo. Wood ha comentado que los intensos textos y los dibujos grotescos de los diarios de Cobain «muestran la importancia del cuerpo devastado en el conjunto de su producción multimedia» (332). En su opinión el «físico enfermizo de Cobain lo marginó en la cultura deportiva *jock* dominante en su escuela secundaria y su ciudad natal, de modo que asoció este tipo de cuerpo con el estatus de forastero *outsider*» (334). Cobain convirtió el «cuerpo enfermo» en «una metáfora central, que tradujo en múltiples formas artísticas y que encapsuló su idea de autenticidad» (347). El problema es que su incurable cuerpo masculino —aquejado del misterioso dolor de estómago psicossomático que, según el propio Cobain, lo llevó a la adicción a la heroína— no pudo seguir funcionando. Sin duda ese mal funcionamiento se agravó por un nihilismo persistente que contradecía el feliz ideal doméstico que Cobain supuestamente apreciaba; la mezcla resultó ser letal.

Teniendo en cuenta la dinámica familiar, la película de Morgen funciona como homenaje al hombre ausente de esposa e hija o, con mayor cinismo, como otro ejemplo de cómo en el caso de Cobain y del músico suicida más célebre de Gran Bretaña, Ian Curtis de Joy Division, «no hay un verdadero escape del comercio y la cultura de masas» cuando ni siquiera la muerte otorga «un descanso permanente del consumismo» (Bickerdike 15). Según Morgen (en Reilly), la viuda de Cobain, Courtney Love, se acercó a él por gustarle su documental *The Kid Stays in the Picture* [*El chico que conquistó Hollywood*] (1994), el *biopic* del productor de cine Robert Evans. Su hija Frances Bean Cobain, en cambio, y no Love, aparece acreditada como productora ejecutiva en la película de Morgen. Se le dio, como he señalado, total acceso al archivo de Cobain, que el director usó para construir gran

parte de la película, tomando además prestado el subtítulo *Montage of Heck* de una *cassette* recopilatoria que el propio Cobain había grabado. Inicialmente, Morgen abordó el documental como «una película en la que Kurt podía contar la historia de su vida a través de su arte, en lugar de sus palabras», creyendo que las entrevistas no eran el «fuerte» de Cobain (Morgen s.p.), pero decidió más tarde incluir entrevistas con su exnovia Tracy, su viuda, los padres y la hermana de Kurt, y el bajista de Nirvana, Krist Novoselic. El baterista, Dave Grohl, quien fue entrevistado muy adelantado el rodaje no aparece en el montaje final. Morgen ha explicado que «no creía que necesitara dos personas de Nirvana. No es ese tipo de película» (en Reilly). Su documental no trata sobre la banda sino que ofrece una «experiencia Kurt Cobain» (Morgen s.p.) y es, aclara Morgen, «una expresión visual del viaje interior de Kurt por la vida. Es impresionista en lugar de basado en hechos» (Morgen s.p.).

El método impresionista funciona bien en las inventivas escenas ilustradas basadas en los dibujos de Cobain pero entra en tensión con las entrevistas, en especial las de las mujeres. La presencia de la madre, Wendy, les puede parecer discordante a los lectores de la biografía de Charles Cross *Heavier Than Heaven* [*Kurt Cobain: la biografía*] en la que es representada como una de las personas que peor trató al adolescente Kurt. Su peinado, tan similar al de Love, tiene además el desafortunado efecto de conectar a madre y viuda como las personas que tienen la última palabra sobre la vida y muerte de Cobain, posición que Love ha sido a menudo acusada de explotar (como sin duda lo hace en el documental). Aunque Love elogia a Cobain, su opinión de que su difunto esposo era «Súper lindo, pero se portaba como alguien que no sabía que lo era. Y eso era parte de su encanto» va acompañada de su visión de él como un hombre dominado por la fantasía de que ganaría tres millones de dólares «y luego ‘voy a ser un yonqui’. (...) Esas son sus palabras». Nadie contradice a Love y Morgen consolida así su autoridad incontestable sobre Cobain.

Las diversas películas domésticas que muestran a Cobain y Love juntos, filmadas por un asistente, presentan a una pareja amorosa con algunos momentos de hermosa intimidad, como la escena del baño el día de Navidad de 1993 en la que Courtney, con Frances en brazos, se declara feliz. Con todo, a sabiendas o no, Morgen destapa la personalidad egoísta de Cobain y su dependencia de las mujeres en su vida adulta como artista. Su generosa exnovia Tracy Marander explica que intentó «alentar quien era él (...). Que hiciera su arte, que hiciera su música y

animarlo a mejorar en lugar de tratar de sofocar su talento». Tracy mantuvo a Cobain durante tres años, después de que él abandonara sus humildes trabajos tras la escuela secundaria como mozo de mantenimiento y conserje; sin embargo, Cobain nunca se lo agradeció. En el documental *Kurt Cobain: About a Son*, Cobain comenta que cada vez que Tracy insinuaba que debería conseguir un trabajo él se ofrecía a mudarse al coche, con lo que conseguía darle pena y que lo siguiera manteniendo. Nunca se le ocurrió a este «punk feminista y pro-queer» (Dettmar 6) que estaba explotando a Tracy, a quien abandonó porque, agrega Cobain en la película de Schnack, buscaba a alguien «con quien pudiera compartir cosas artísticas y era imposible hacerlo con ella». ⁵ Cobain encontró a su compañera ideal en Love, la líder de la banda Hole, pero pese a apoyar su carrera y siempre defender a su esposa de quienes la acusaban de ser una influencia negativa, había una tensa dependencia en su relación. En la película de Morgen, Love explica que el primer intento de suicidio de Cobain —en Roma, de gira por Europa para presentar *In Utero* (1993), un mes antes de su muerte— se produjo en represalia por una infidelidad que ella niega haber cometido. La escena que muestra de manera más inquietante la transición de Cobain de padre amoroso a adicto egoísta es la película casera grabada durante el primer cumpleaños de Frances. Mientras la familia y los amigos lo celebran, Cobain abandona la habitación; una desesperada Love lo observa, incapaz de mantenerlo interesado en su hija y alejado de las drogas.

«De manera frustrante», lamenta Bradshaw, la película de Morgen «nunca analiza adecuadamente el tema más importante: la música de Cobain —la extraordinaria rabia autolesiva y autodramatizante de esa voz áspera que pasaba de modo seductor de un rugido al murmullo quejumbroso de una melodía devastadoramente pegadiza». Las letras de Nirvana nunca fueron del todo inteligibles —Cobain siempre se resistió a explicarlas— pero los fans se sentían atraídos por la «esquizofrenia afectiva» presente en la voz de Cobain, que también «caracterizó a muchas personas de su generación» (Moore 116). El «cantar devastado» de Cobain (Wood 341) captó el estado de ánimo generacional en la década de 1990 pero fue ante todo la expresión personal de ansiedades mal procesadas. Cobain escribió en su diario, como muestra Morgen, «Me siento amenazado por el ridículo», mientras que su madre Wendy señala que su divorcio «lo avergonzó hasta la muerte». Su vida pudo haber estado condicionada quizás por el miedo a la humillación. Cobain señaló en su diario que cuando era

adolescente «en una comunidad que enfatiza las historias sexuales masculinas machistas como un punto culminante de toda conversación, yo era un pequeño tipo subdesarrollado e inmaduro que nunca se acostaba con nadie y era constantemente acosado». Un temprano pero apocado intento de suicidio ocurrió después de un episodio de *bullying* relacionado con su amago de mantener relaciones sexuales con una chica disminuida. Su constante humillación se convirtió en una fuente de ira («Odiaba a todos, porque eran tan falsos»), canalizada a través del descubrimiento de la música punk, estilo que «Expresaba la forma en que me sentía social y políticamente, y era la ira que sentía, la alienación. Y me di cuenta de que eso era lo que siempre había querido hacer» (127).

La música, o más bien la fama que acompaña al éxito, se convirtió en otra fuente de humillación y de ira intensificada pero mal controlada, cuando la vida privada de Cobain y Love fue expuesta en los medios de comunicación. Una cosa era afrontar como líder de Nirvana la repentina fama internacional después del lanzamiento de *Nevermind* (1991) y otra muy distinta asumir las consecuencias de la imprudencia periodística, como narra Morgen. El artículo de Lynn Hirschberg para *Vanity Fair*, «Strange Love» (1992), en el que se afirmaba que Love había consumido heroína durante el embarazo, hizo que la pareja perdiera durante meses la custodia de su bebé recién nacida Frances dado que los servicios sociales de Los Ángeles lo trataron como evidencia de negligencia criminal. Cuando Cobain y Love descubrieron que las periodistas Victoria Clarke y Britt Collins —quienes entonces trabajaban con la banda en un libro que se habría llamado *Nirvana: Flower Sniffin', Kitty Pettin', Baby Kissin' Corporate Rock Whores*— habían estado en contacto con Hirschberg, comenzaron una campaña de acoso contra ellas que rozaba lo criminal.⁶ En una llamada telefónica reproducida en la película de Morgen Cobain insulta y amenaza a Clarke, declarando «Ya no puedo más. Nunca he ido más jodidamente en serio en mi vida». En el segmento previo, un entrevistador le pregunta a Cobain qué siente sobre las mentiras publicadas en la prensa y él responde que «te hace sentir como el niño acosado todo el tiempo en la escuela. (...) Siento que la gente quiere que muera, porque sería la clásica historia de rock'n'roll». Desde esta perspectiva, Cobain no era un hombre que no pudo adaptarse a la vida doméstica, disfrutar de la fama, vivir con enfermedades crónicas o mantener una drogadicción controlada, sino un hombre que sucumbió al acoso mediático al no poder soportar el dolor y la humillación de ser juzgado constantemente por asuntos al margen de su música.

Sin duda el suicidio de Cobain fue resultado de la mezcla de todos estos factores, quizás agravados por un odio contra sí mismo que ni siquiera Courtney Love podía aplacar. El crítico Spencer Kornhaber escribió sobre la película de Morgen que «incluso después de conseguir un retrato tan profundo de su vida y del personaje, la profundidad de la creciente desesperación y desafección de Cobain parece, hacia el final de la película, inexplicable, horrible e inaccesible» (2015). La desesperación y la desafección son tristes pero no del todo indescifrables si se presta atención a cómo este hombre frágil abordó su masculinidad vulnerable, decidiendo finalmente que no podía seguir viviendo, tras tomar muchas decisiones erróneas. Morgen, en cualquier caso, no está interesado en la muerte de Cobain sino en su arte, un legado que ya ha sobrevivido al artista durante décadas y que es poco probable que muera, prolongado así la vida póstuma de su autor.

Notas

1. El uso icónico que Shakur hizo de la bandana lo vincula con la feminidad, ya que su preferencia por atarla en la frente recuerda el uso de pañuelos por parte de las mujeres para proteger su cabello al hacer las tareas domésticas.
2. Shakur publicó un libro de poemas, *The Rose That Grew from Concrete* (1999); el libro publicado para acompañar el documental de Lazin (véase Shakur) también contiene algunos de sus poemas y obras de arte.
3. Shakur hizo algunos pinitos en la danza y podría haber imitado a Arthur Mitchell (1934-2018), el primer bailarín principal de ballet negro. La carrera actoral de Shakur en el cine incluye los éxitos *Juice* (1992) y *Poetic Justice* [*Justicia poética*] (1993).
4. Curiosamente, no se menciona a ninguna novia, aunque Shakur estaba comprometido con la diseñadora Kedida Jones, hija del famoso productor Quincy Jones, cuando fue asesinado. Esta omisión subraya el sexismo de Shakur y debilita su lado afectivo.
5. Ninguna de las dos películas menciona a la mujer que le enseñó a Cobain qué era el feminismo antes de que conociera a Love. Según Cross, la novia que reemplazó a Tracy, la artista musical Tobi Vail (la *riot grrl* original) hizo que el feminismo le fuera «más fácil de tragar; pronto lo abrazó como si fuera una religión recién descubierta» (170).
6. *Kurt & Courtney* de Broomfield conduce a un extraño episodio después de que Love reconozca que las amenazas fueron «una reacción exagerada». El cineasta se cuela en la cena de gala de la Unión Americana de Libertades Civiles del Sur de California en 1997, donde Love debía entregar un premio al director Milos Forman por su película *The People vs. Larry Flint* [*El escándalo Larry Flint*], en la que ella participó. Tras escuchar su discurso sobre cómo todos los medios tienen derecho a la libertad de expresión, Broomfield sube al escenario para denunciar cómo los periodistas son amenazados, engatusados o manipulados, acusando a Love y protestando por su elección como invitada. Ni Love ni Broomfield distinguen entre los usos legítimos e ilegítimos de la libertad de expresión, periodística o personal.

Obras citadas

- Azzerad, Michael. *Come as You Are: The Story of Nirvana*. Three Rivers Press, 1993.
- Bickerdike, Jennifer Otter. *Fandom, Image and Authenticity: Joy Devotion and the Second Lives of Kurt Cobain and Ian Curtis*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Bradshaw, Peter. *Cobain: Montage of Heck* Review – A Poignant Authorised Documentary. *The Guardian* 9 abril 2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/09/kurt-cobain-montage-of-heck-review-nirvana-documentary>
- _____. *Tupac: Resurrection* Review – The Tupac Shakur Industry Takes a Giant Leap Backward. *The Guardian* 2 julio 2004, <https://www.theguardian.com/music/2004/jul/02/2pac.popandrock>
- Chng, Patrick. Thank Heaven for Nirvana (1992). *Cobain on Cobain: Interviews and Encounters*, Nick Soulsby, ed. Chicago Review Press, 2016. 212-216.
- Cleary, Anne. *The Gendered Landscape of Suicide: Masculinities, Emotions, and Culture*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Cobain, Kurt. *Kurt Cobain Journals*. Riverhead Books, 2003.
- Cobb, William Jelani. *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip Hop Aesthetic*. New York UP, 2007.
- Cross, Charles R. *Heavier Than Heaven: A Biography of Kurt Cobain*. Hachette, 2019 (2001). [Kurt Cobain, la biografía: *Heavier than Heaven*, trad. Angeles Leiva Morales, Mondadori, 2005].
- Cunningham, Meagan. The Art of the Documentary: Lauren Lazin on Making Television With a Conscience. *The Art of the Documentary: Fifteen Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers*. New Riders, 2005 (2014). 109-135.
- Dettmar, Kevin J.H. Wunderkindtotenlieder: On Dying Too Young in Rock. *CEA Critic* 66.2-3 (invierno 2004): 1-20.
- Dyson, Michael E. *Holler If You Hear Me: Searching for Tupac Shakur*. Basic Civitas Books, 2006 (2001).
- Ellis, Aimé J. *If We Must Die: From Bigger Thomas to Biggie Smalls*. Wayne State UP, 2011.
- Haig, Matt. Kurt Cobain Was not a Tortured Genius, He Had an Illness. *The Telegraph* 5 abril 2015, <https://www.telegraph.co.uk/men/thinking-man/11515605/Kurt-Cobain-was-not-a-tortured-genius-he-had-an-illness.html>
- Harvey, Denis. *Tupac: Resurrection*. *Variety* 6 noviembre 2003, <https://variety.com/2003/film/awards/tupac-resurrection-2-1200538085/>
- Hirschberg, Lynn. Strange Love: The Story of Kurt Cobain and Courtney Love. *Vanity Fair* 1 septiembre 1992, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/love-story-of-kurt-cobain-courtney-love>
- hooks, bell. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. Routledge, 2004. 138-152.
- Hopkins, Susan. The Monstrous and the Dead? Courtney Love and Feminism in the 1990s and Beyond. *Feminist Media Studies* 18.2 (abril 2018): 318-321.
- Koretsky, Deanna P. *Death Rights: Romantic Suicide, Race, and the Bounds of Liberalism*. State University of New York Press, 2021.
- Kornhaber, Spencer. Embracing the Myth of Kurt Cobain. *The Atlantic* 24 abril 2015, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/montage-of-heck-wont-end-the-mythology-around-kurt-cobain/391311/>
- Marshall, P. David. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. University of Minnesota Press, 2014.
- Mazullo, Mark & Greil Marcus. The Man Whom the World Sold: Kurt Cobain, Rock's Progressive Aesthetic, and the Challenges of Authenticity. *Musical Quarterly* 84.4 (invierno 2000): 713-755.
- McCann, Bryan J. *The Mark of Criminality: Rhetoric, Race, and Gangsta Rap in the War-on-Crime Era*. University of Alabama Press, 2017.
- Moore, Ryan. *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York UP, 2010.
- Morgen, Brett con Richard Bienstock. *Kurt Cobain: A Montage of Heck*. Omnibus Press, 2015.

- Morrison, Carlos D. Death Narratives from the Killing Fields: Narrative Criticism and the Case of Tupac Shakur. *Understanding African American Rhetoric: Classical Origins to Contemporary Innovations*, Ronald Jackson & Elaine B. Richardson, eds. Routledge, 2003. 187-205.
- O'Meara, Radha & Carolyn S. Stevens. While His Guitar Gently Weeps: Memory, Documentary and the Music Biopic. *The Soundtrack* 5.2 (octubre 2012): 173-188.
- Reilly, Phoebe. Sundance 2015: Brett Morgen on Cobain, Courtney and *Montage of Heck*. *Rolling Stone* 28 enero 2015, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/sundance-2015-brett-morgen-on-cobain-courtney-and-montage-of-heck-48933/>
- Shakur, Tupac. *Tupac: Resurrection 1971-1996*. Jacob Hoyer & Carolyn Ali, eds. Simon & Schuster, 2003.
- _____. *The Rose That Grew from Concrete*. MTV Books/Pocket Books, 2009 (1999).
- Smith, Damien. *Tupac: Resurrection*: An Interview with Director Lauren Lazin. *Black Film – Features* noviembre 2003, https://www.blackfilm.com/20031107/features/lauren_lazin.shtml
- Tucker, Linda G. *Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture*. UP of Mississippi, 2007.
- White, Miles. *From Jim Crow to Jay-Z: Race, Rap, and the Performance of Masculinity*. University of Illinois Press, 2011.
- Wood, Jessica L. Pained Expression: Metaphors of Sickness and Signs of Authenticity in Kurt Cobain's *Journals*. *Popular Music* 30.3 (octubre 2011): 331-349.

Capítulo 15

El fotógrafo

James Nachtwey y Bill Cunningham son la prueba de que diferentes tipos de hombres pueden encontrar en el mismo arte un instrumento para expresar impulsos personales similares. Nachtwey (n. 1948), un sobresaliente fotógrafo de conflicto especializado en guerra, y Cunningham (1929-2016), un magnífico fotógrafo callejero especializado en moda, son excelentes fotoperiodistas y documentalistas que han dedicado sus vidas a testimoniar el paso de la historia. Nachtwey ha recorrido el mundo en busca del sufrimiento humano, mientras que Cunningham solo recorrió las calles de Manhattan en busca de la originalidad sartorial, pero el principio es análogo: ambos se ven a sí mismos como observadores de un mundo que no es el suyo, retratado a través de la lente de una cámara que es respetuosa pero inquisitiva. Solteros, austeros y entregados, los dos hombres pueden parecer muy alejados por los temas que prefieren fotografiar pero, como muestran los documentales basados en su trabajo, ambos son artistas admirables en el campo de la fotografía. Nachtwey y Cunningham también son hombres singularmente reservados que usan sus cámaras para producir arte pero también para proteger su privacidad.

Nachtwey es el protagonista de *War Photographer* [Fotógrafo de guerra] (2001), mientras que Cunningham es la estrella de dos documentales muy diferentes, *Bill Cunningham New York* (2010) de Richard Press y *The Times of Bill Cunningham* (2018) de Mark Bozek. Como indica el destacado fotógrafo Arthur Rothstein, en su completo volumen *Documentary Photography*, es importante señalar que en el campo de la fotografía «la palabra *documental* describe el estilo y un enfoque. Se han sugerido muchos sustitutos (realista, fáctica, histórica), pero ninguno transmite el profundo respeto por la verdad y el deseo de crear interpretaciones activas del mundo en el que vivimos que es la tradición documental» (xix, cursiva original). Los tres documentales, y cualquier otra película sobre cualquier notable fotógrafo documental, tienen en común, así pues, el mismo problema: cómo documentar la vida profesional de hombres que son ellos

misimos documentalistas sin ofrecer una impresión constreñida y de segunda mano de su excelente trabajo.

Nachtwey y Cunningham han trabajado como fotoperiodistas para publicaciones específicas; el primero tenía un contrato con la revista *Time*, el segundo con *The New York Times*. Sus fotos están concebidas para provocar una reacción inmediata y no para adquirir una fama artística duradera, aunque cada uno en su estilo es ahora canónico.¹ Sorprende que pese a estar acostumbrados a documentar la vida de los otros (o quizás por eso) ni Nachtwey ni Cunningham permiten que los directores de sus documentales respectivos se acerquen en exceso. Ni siquiera la película de Bozek —una larga entrevista ilustrada por las vibrantes fotos de Cunningham— capta la personalidad del hombre tras la cámara. Podría decirse que ambos hombres usan sus lúcidas cámaras como una máscara que oculta su personalidad real de cualquier mirada indagadora mientras, paradójicamente, se entrometen sin cortapisas en otras vidas. Para otros fotógrafos la cámara puede ser un vehículo con que expresar un ego ilimitado o una herramienta con que acercarse a otras personas pero para Nachtwey y Cunningham, como muestran las películas sobre ellos, la cámara es una barrera muy útil entre una masculinidad secreta y aislada y el resto del mundo. Irónicamente, la asombrosa calidad de las fotos atrae una atención algo molesta hacia el fotógrafo, circunstancia que Nachtwey y Cunningham aceptan con elegancia pero sin colaborar de pleno con los cineastas que documentan su trabajo, a diferencia de lo que esperan de aquellos a quienes retratan.

War Photographer: *el fragor interior del hombre tranquilo*

El documentalista suizo Christian Frei descubrió las fotografías de James Nachtwey «hojeando una revista en un vuelo a Chicago en abril de 1997» (en Chaw), y quedó tan impresionado que decidió en el acto filmar un documental sobre el fotógrafo estadounidense. La propuesta —financiada por la propia compañía de Frei y la televisión nacional suiza en lengua alemana— fue recibida por Nachtwey con reticencia, ya que lógicamente le preocupaba que tener tras sus pasos un equipo de rodaje interfiriera con su trabajo en primera línea del conflicto. Nachtwey aceptó participar cuando Frei se ofreció a equiparlo con una microcámara de video fabricada por Swiss Effects —entonces aún no existía la Go-Pro, lanzada en 2003— que, sujeta a su propia cámara, coloca a los espectadores en

la posición del fotógrafo. El director de fotografía de Frei, Peter Indergand, siguió a Nachtwey con una Beta Digicam y Frei los siguió a ambos, «Solo asegurándome de que todo saliera bien» (en Chaw). Las nuevas tecnologías digitales de principios del siglo XXI hicieron así posible *War Photographer*.

Frei complementó las imágenes de Nachtwey y el equipo con entrevistas que sirven para establecer sus tesis sobre el tipo de hombre que su protagonista es, más allá de ser un fotógrafo de conflicto multipremiado —quizás el más importante hoy— solo superado por Robert Capa y Don McCullin. La periodista Christiane Amanpour, acreditada como corresponsal internacional principal de CNN, observa en el documental que Nachtwey «es un misterio, no sé qué lo hace funcionar del modo en que funciona. Es un gran solitario y creo que a veces tienes que serlo para trabajar tan bien y dar tanto de ti mismo. (...) Creo que hay que ser decidido. Y él lo es». Hans-Herman Klare, editor de la revista *Stern* de Hamburgo, describe a Nachtwey como «una persona notablemente poco cínica, lo cual es aún más notable porque la mayoría de la gente ha visto mucha menos miseria y sufrimiento». Klare caracteriza a Nachtwey como un hombre que, aunque «bastante reservado», necesita «el flujo de adrenalina y el miedo a morir para sentirse vivo», señalando que siempre evita comentar sus peligrosas experiencias: «tienes que arrancarle» cualquier comentario. Su exnovia Christiane Breustedt, editora en jefe de la revista *Geo Saison*, concluye que Nachtwey lleva «Su propia biblioteca de sufrimiento en su cabeza». Su mejor amigo, el guionista Denis O'Neill, explica que Nachtwey ha seguido poniendo en peligro su mente y su cuerpo, después de haber sufrido «terribles traumas físicos a lo largo de la vida», porque «piensa que el bien triunfará sobre el mal».

La admiración con que Frei presenta a este apuesto hombre de mediana edad siempre perfectamente arreglado y el enfoque romántico que da a «Su imperturbabilidad bajo el fuego y su notable sensibilidad hacia quienes retrata» (Koehler 27) son atractivos pero también discutibles. En opinión de Frei lo que hace que Nachtwey sea «diferente y único es su calma» (en Lyden), también proyectada en su dicción pausada. El propio Nachtwey confirma en el documental que mientras se trabaja en situaciones peligrosas, «tienes que mantener la calma, no puedes excitarte demasiado ni entrar en pánico por lo que ocurre, son cosas muy básicas que probablemente ni siquiera debería mencionar». Otros ven en el comportamiento tranquilo del fotógrafo una falta de emoción, agravada por la falta en el documental de «un espacio donde debería aparecer una reflexividad crítica»

(Kinsey 108). La «fatiga agotadora que comparte el espectador después de ver tan solo un poco de lo que Nachtwey ha experimentado» (Kohler 28) es para otro crítico un tipo de «Sinceridad» que parece «teñida de locura» (Pipolo 64). Nachtwey, quien decidió convertirse en fotógrafo de guerra impresionado por las fotos tomadas en la Guerra de Vietnam, explica que le llevó una larga década de autoformación sentirse lo bastante seguro para empezar a trabajar. Motivado por el deseo de presenciar la historia de primera mano y por su sentido de la aventura, reconoce que «también tuve que aprender al hacer fotos cómo desarrollar una visión personal, cómo expresar mis propios sentimientos al respecto». Según añade, «para ello tuve que ponerme en contacto con mis sentimientos», de modo que «la forma en que descubrí el mundo y la forma en la que me descubrí a mí mismo» se superponen. Frei, sin embargo, no explora esta superposición.

El egoísmo tras la decisión altruista de Nachtwey de, en sus palabras, ayudar a otros a hacer «Su propio llamamiento al mundo exterior y a su sentido del bien y del mal» apareciendo en sus fotos, problematiza su postura. Sus fotografías son admirables pero «el problema de la explotación persigue a Nachtwey y, finalmente, al espectador» (Pipolo 64) del documental de Frei, en especial en el segmento sobre la exposición *Testimony* para el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York. Kinsey encuentra ofensiva la visión del público en la inauguración «mirando imágenes que son a la vez repulsivas y tentadoras», algunos «hablando y riendo» (110); la escena recuerda la observación de Susan Sontag de que «parece explotador mirar fotografías desgarradoras sobre el dolor de otras personas en una galería de arte» (*Regarding* 93). Las reacciones de los espectadores a las fotos de Nachtwey no pueden ser controladas ni por el fotógrafo ni por su documentalista pero Kinsey critica cómo Nachtwey complace los paladares hastiados de su público occidental de clase media, construyendo una rentable carrera sobre la base del sufrimiento humano.²

La explotación humana es una cuestión fundamental que sin duda afecta la recepción de *War Photographer*. La presentación romántica del fotógrafo que arriesga su vida³ para, según Nachtwey declara con gran candidez, obtener en el mejor de los casos «la sombría satisfacción de que tal vez he llamado la atención, centrado el interés de la gente en estos problemas», choca con el debate en curso sobre si los fotógrafos de conflicto son depredadores que trabajan para un público en gran medida indiferente a quien ya no se puede conmover. Se trata de un debate iniciado por la propia Sontag quien, de manera un tanto inflexible, argumentó en su

ensayo «In Plato's Cave», del volumen *On Photography* [*Sobre la fotografía*] (1977), que «El límite del conocimiento fotográfico del mundo es que, si bien puede despertar la conciencia, nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento adquirido a través de las fotografías siempre será algún tipo de sentimentalismo, ya sea cínico o humanista» (18). Sontag insistió en que este conocimiento es siempre secundario al conocimiento que la narrativa puede comunicar, idea cuestionada por Judith Butler dado que «para que respondamos a estas imágenes con indignación —para sentirnos perseguidos por la tortura allí representada— también debemos leer la interpretación forzada y promulgada por el marco visual, establecida coercitiva y consensuadamente» (827). En *Regarding the Pain of Others* [*Ante el dolor de los demás*] (2003), Sontag admitió que había contribuido sin querer a la «crítica conservadora de la difusión de tales imágenes» (84) pero aún insistió en que mientras que «las narraciones pueden hacernos entender» (71) las fotografías «nos abruman» (72), provocando una compasión que «se marchita» a menos que se «traduzca en acción» (79). Según Sontag, su poder de evocación «realiza una función vital» (89) al mostrar lo peor que los seres humanos pueden hacer aunque, como he señalado, para ella las imágenes de conflictos no deben tratarse como obras de arte que provoquen emociones estéticas.

El trabajo de Nachtwey es crucial en este debate. El fotógrafo de conflicto Spencer Platt se refiere a él como tal vez «el último fotógrafo de guerra real. Hablo de la tradición de la vieja escuela: la persona que vive en Nueva York o París y coge un avión de un conflicto a otro. Ese fotógrafo básicamente ya no existe» (en Walsh 178). En la película de Frei, realizada antes del ascenso del fotoperiodista aficionado facilitado por las redes sociales, Nachtwey observa que cada vez es más difícil vender sus fotos porque el interés en los conflictos está disminuyendo. La «fatiga de la compasión» observada por muchos, que es «resultado de una inacción que en sí misma causa inacción» (Moeller 52), y el hecho de que «los propios fotógrafos se hayan desilusionado con lo que su profesión puede lograr» (Hermanos 202) están erosionando la figura del fotógrafo de guerra.

Otros factores están en juego. Entre ellos, la digitalización ha reducido drásticamente la capacidad de las revistas y periódicos de generar ingresos publicitarios para financiar el caro fotoperiodismo de calidad; por otro lado, muchas voces han criticado cómo el fotoperiodismo «comúnmente funciona como un medio privilegiado con valores y una visión del mundo ‘occidentales’» (Kennedy & Patrick 1) en detrimento de los fotógrafos locales a quienes se ignora,

tendencia que está cambiando lentamente. Además, más allá de la presencia de brillantes fotografías de conflicto que han socavado la imagen del fotógrafo de guerra macho y machista⁴ (no es que el discreto Nachtwey se ajuste a esa descripción), los propios hombres han cambiado. El fotógrafo estadounidense Benjamin Lowry observa que solo «las personas que no tienen familias, que no tienen tanta responsabilidad, que no están casadas, que no tienen hijos»⁵ sostienen el «fotoperiodismo de conflicto trotamundos» (en Walsh 216), una ocupación al borde de la extinción tanto para hombres como para mujeres. Las publicaciones y las agencias ofrecen hoy pocos contratos, mientras que el trabajo autónomo recibe una pobre remuneración. Solo aquellos que, como Nachtwey, parecen trabajar para obtener ganancias morales en lugar de financieras, no tienen responsabilidades familiares y apenas se preocupan por las recompensas materiales, pueden continuar.

Con sus palabras finales en la película de Frei, pronunciadas mientras lo vemos fotografiar a los trabajadores en una mina de azufre indonesia, Nachtwey confiesa que

«Lo peor es sentir que como fotógrafo me estoy beneficiando de la tragedia de otra persona. Esta idea me atormenta. Es algo con lo que tengo que contar todos los días, porque sé que si alguna vez permito que la compasión genuina sea superada por la ambición personal habré vendido mi alma. La única forma en que puedo justificar mi papel es mostrando respeto por la situación de la otra persona. La medida en que lo hago es la medida en que esta otra persona me acepta. Y en esa medida puedo aceptarme a mí mismo».

War Photographer puede leerse ambiguamente como un retrato que se cierra con esta declaración —Nachtwey se siente satisfecho de que el respeto garantice su integridad moral— o como un ensayo abierto sobre la fotografía de conflicto de Nachtwey en el que el espectador debe decidir si el trabajo intrusivo de este hombre es aceptable. De modo revelador, el capítulo que Susie Linfield dedica a Nachtwey en su excelente libro *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* se titula «James Nachtwey: The Catastrophist». A diferencia de Frei, que se mantiene neutral en su presentación de las conmovedoras fotos de Nachtwey, Linfield protesta que son «imágenes extraordinariamente *difficiles* (...) porque las

atrocidades que tan al desnudo representan están casi del todo divorciadas de la redención religiosa, política o histórica» (205, cursiva original). A ella le preocupa que las imágenes «brutales» (211) «puedan inspirar con mayor facilidad revulsión que empatía» (206) pero advierte que «descartar a Nachtwey como un pornógrafo, un voyeur o un oportunista simplemente evade las perplejidades sobre la violencia contemporánea que plantea su trabajo» (211). Linfield concluye que «necesitamos las fotografías de James Nachtwey: aunque, casi con seguridad, no las queremos» (231).

El matizado análisis proporcionado por Linfield sobre el hombre que transmite sin ambages tanto horror humano se echa de menos en la película de Frei. En la versión halagüeña del documental Nachtwey es caracterizado como un héroe sacrificial dispuesto a renunciar a su vida en beneficio de educar a su público occidental sobre la fea realidad del mundo carente de sus privilegios. Esta visión, no obstante, apenas araña la superficie de la personalidad de este hombre. Cuando, por ejemplo, Nachtwey afirma que «la situación más incomprensible que he presenciado fue Ruanda, simplemente no entiendo cómo la gente puede hacerse eso entre sí», Frei pierde la oportunidad de preguntarle si entiende mejor otras situaciones y cómo espera que su público procese sus impactantes fotos. Frei parece demasiado preocupado por seguir a este hombre serio y riguroso por el Kosovo devastado por la guerra, la Indonesia asolada por la pobreza, la Ruanda genocida o la Palestina destrozada por la ocupación israelí como para hacer preguntas incómodas. El propio discurso de Nachtwey, se supone que en respuesta a las preguntas que Frei hace fuera de cámara, evita cualquier autocrítica o cualquier confesión demasiado profunda más allá de las palabras ya citadas. Tampoco se plantean nunca cuestiones personales. Según su amigo íntimo Denis O'Neill «la posibilidad de una vida normal es el principal conflicto» en la vida de Nachtwey porque, al haberse comprometido con su trabajo, nunca ha podido disfrutar de un «ambiente romántico estable» o tener una familia pero lo cierto es que muchos otros hombres que trabajan como fotógrafos de conflicto son maridos y padres (aunque hay que mencionar la alta tasa de divorcio en la profesión).

El fragor interno de este hombre exteriormente tranquilo queda inexplorado porque a Frei le satisface con creces la idea de que la inaccesibilidad de Nachtwey es parte de su «misterio». En última instancia, el estereotipo del hombre fuerte y silencioso a través del cual Frei ve a Nachtwey arruina en parte su retrato. Las emociones que, según el propio fotógrafo, sus crudas fotografías canalizan no

forman parte del documental de Frei sino de lo que no revela, que es mucho. La impresión final es que Frei más que Nachtwey es reactivo a profundizar en el mito romántico del fotógrafo de conflicto moderno por temor a destruirlo. El hombre detrás de la cámara de vídeo permite, en suma, que el hombre detrás de la cámara fotográfica permanezca oculto, sin peligro de que su privacidad quede comprometida.

**Bill Cunningham Nueva York y The Times of Bill Cunningham:
*el sonriente hombre desclasado***

Hay una brecha peculiar y desconcertante entre *Bill Cunningham New York* de Richard Press y *The Times of Bill Cunningham* de Mark Bozek. Este director había hecho varios intentos fallidos de entrevistar a Cunningham para las cadenas de noticias de Fox TV, donde trabajaba, cuando en 1994 el fotógrafo lo llamó, explicándole que necesitaba una entrevista de diez minutos para el Council of Fashion Designers of America, que le había entregado un premio; aunque él sentía que no lo merecía su empleador, *The New York Times*, insistía en que debía aceptarlo. Para sorpresa de Bozek, la entrevista duró cuatro horas: «En un momento dado, me di cuenta de que debía callarme y dejarlo hablar porque claramente quería hablar (...). De vez en cuando le mencionaba un tema y él se lanzaba» (en Carey). Extrañamente, él y Cunningham no se mantuvieron en contacto y Bozek olvidó las cintas de la entrevista hasta 2016, cuando el fotógrafo falleció. Al reproducir la filmación ante los amigos de Cunningham, «al final todos lloraban porque muchos de ellos ni siquiera habían oído a Bill hablar tanto, ni con ellos, porque era un tipo muy privado» (en Carey). Bozek contactó con la sobrina y albacea de Cunningham, Trish Simonson, quien le dio «acceso al archivo de Cunningham de tres millones de imágenes», de las cuales «más de 500 terminaron en la película» (Cusumano). Cunningham, no obstante, nunca le mencionó la entrevista de Bozek a Richard Press durante el tiempo en que fue su asistente editorial en *The New York Times* ni durante los ocho años posteriores que él y el productor Philip Gefken (un editor del *Times*) pasaron tratando de convencer al fotógrafo para que se hiciera el documental (Zuckerman).

Aún más desconcertante que esta omisión es el hecho de que Cunningham no le dijo a nadie que había escrito unas jugosas memorias sobre sus experiencias en el mundo de la moda. El texto, encontrado por su familia después de su muerte, se

publicó como *Fashion Climbing* (2018). Estas deliciosas memorias cubren el período anterior a que Cunningham comenzara su carrera como fotógrafo y sirven como complemento perfecto para los dos documentales. Hay, con todo, una distancia notable entre el tono dicharachero del autor del libro y la postura cautelosa del anciano sonriente en las películas: el escritor quiere contar su historia pero el entrevistado es reacio a revelar demasiado (incluso en la conversación con Bozek). La diferencia tiene que ver con el miedo de Cunningham a perder el control sobre su narrativa personal, sobre todo en relación a su vida privada y su masculinidad.

En *War Photographer* la soltería heterosexual de James Nachtwey no es objeto de investigación aunque, como he argumentado, habría sido pertinente preguntarle por su vida privada. En cambio la soltería de Cunningham es tratada como objeto de una curiosidad chismosa porque no es normativamente heterosexual. Press, en particular, demuestra tener muy poco tacto. Cuando el director le pregunta a Cunningham si alguna vez ha tenido una relación romántica, el fotógrafo responde en seguida «¿quieres saber si soy gay?». Cunningham reconoce que nunca ha mantenido ninguna relación —«No. Nunca se me ocurrió. Supongo que solo me interesaba la ropa. Esa es la obsesión. Probablemente sea un poco peculiar»— pero nunca reconoce que es homosexual, solo comenta que «tienes impulsos corporales o lo que sea, pero lo controlas lo mejor que puedes». Press continúa su inquisición, preguntándole a Cunningham sobre su catolicismo; de modo inesperado la pregunta hace que derrame unas lágrimas y se establece así una conexión entre la supuesta represión sexual de Cunningham y su fe. Francis lamenta que Cunningham, «forzado a asumir el papel de asexual y soltero, es en última instancia tratado con ambivalencia. La película no acaba de creer que el amor con el que Cunningham ha decidido llenar su vida pueda compensar o neutralizar su falta de apego romántico o sexual» (28).

En la película de Rozek las lágrimas de Cunningham emergen cuando se le pregunta si puede mencionar «alguna cosa triste» en su vida; «el SIDA ha sido tan desgarrador», responde, recordando los «talentos extraordinarios» que se perdieron. La narración en *off* de la actriz Sarah Jessica Parker informa que Cunningham donó «En secreto» millones de dólares a organizaciones benéficas contra el SIDA, así como a la Iglesia Católica. Con todo, la imagen más completa de quién era Cunningham como hombre gay se encuentra en el artículo de Shaw «Bill Cunningham's Big Gay Heart», escrito tres años antes de su muerte en

reacción al documental de Press. Shaw, otro de los asistentes editoriales de Cunningham, escribe que «con independencia de su sexualidad o historial de relaciones, Bill sin duda sabe lo que significa el amor. Especialmente entre hombres homosexuales». De hecho, el fotógrafo fue un pionero en su tarea de hacer que el *Times* cubriera sus vidas y amores ya mucho antes de que el periódico usara por primera vez la palabra ‘gay’ (en 1987). Shaw presenta a Cunningham como «un activista de incógnito que ha celebrado el orgullo gay semana tras semana, incluso cuando se alejó de la sociedad cada vez más sexualizada que narraba»; el fotógrafo «dio visibilidad a una generación de hombres que habían sido en su mayoría invisibles para el *Times* hasta entonces, excepto como víctimas, bichos raros o casos de armario. Y, al hacerlo, reveló lo mismo sobre su persona». Este activismo falta en ambas películas, aunque, como he señalado, Bozek muestra una mayor comprensión de las cuestiones sexuales que afectan a Cunningham.

En el prefacio a *Fashion Climbing* Hilton Als presenta a Cunningham como «una persona preternaturalmente alegre; Bill parecía no sentirse solo, ya que, al fin y al cabo, se tenía a sí mismo» (8). Als se maravilla de que la «bondad» y la «ternura» por excelencia de Cunningham pudieran sobrevivir en el mundo de la moda, y lo atribuye a su «dureza esencial, una forma de ver el valor transformador de la moda, su capacidad para hacer y rehacer el espíritu, sin ser sentimental al respecto para nada» (11). Hay un toque masculinista al enfatizar que Cunningham era un hombre duro y poco sentimental, pero Als tiene razón al afirmar que la de Cunningham es «[una] historia queer típica: ser atacado por mostrar interés en ser uno mismo» (8). En un pasaje clave de las memorias, Cunningham escribe, refiriéndose con ambigüedad tanto a la vocación profesional como a la sexualidad, que

La sociedad estadounidense tiene mucho que entender sobre los deseos creativos naturales de los niños. Los padres deben dejar de sentirse avergonzados de las artes, ya que esta tendencia de pensar que los hombres que están interesados en el ballet, la ópera y los campos del diseño son solo un montón de mariquitas ha causado muchas rupturas familiares desgraciadas. El país no tendría la mitad de los problemas que tiene con las personas mentalmente perturbadas si los padres aceptaran la personalidad que Dios ha dado a cada niño y dejaran de tratar de imponer lo que sienten que es más adecuado para su descendencia. (29)

Su propia familia trató de frustrar al niño Bill a cada paso, desde la paliza que le dio su madre a los cuatro años cuando lo sorprendió «llevando el vestido más bonito de mi hermana» (*Fashion Climbing* 12) hasta su insistencia en que estudiara marketing pese a que el interés profesional de Cunningham en la moda era manifiesto.

Como narran las películas de Bozek y Press (la primera con mayor cohesión), después de unos años empleado en la tienda Bonwit de Boston y en la elegante Chez Ninon de Nueva York, siempre bajo el ala de mujeres protectoras, Cunningham se convirtió en un sombrerero exitoso como William J. Su formación autodidacta en moda —que incluyó estancias en París iniciadas en 1951, gracias a los permisos que el Ejército de los Estados Unidos le otorgó a Cunningham cuando estaba estacionado en Europa— lo llevó a una carrera periodística en la década de 1960, cuando los sombreros pasaron de moda y su negocio se desplomó. Los artículos de Cunningham para *Women's Wear Daily* y el *Chicago Tribune*, entre otros, no llevaban sus fotografías. De hecho, descubrió este arte cuando el fotógrafo de moda británico David Montgomery le regaló una cámara como accesorio con que tomar notas para sus artículos. Un encargo de *The New York Times* para fotografiar un encuentro hippy (en 1969) y una foto accidental de la enigmática estrella retirada Greta Garbo —a Cunningham le interesó su abrigo, sin darse cuenta de quién lo llevaba— condujeron a una larga colaboración con el periódico. Cunningham publicó hasta su fallecimiento dos columnas: *Evening Hours*, sobre la vida social de clase alta de la ciudad, y *On the Streets*, que informaba a los neoyorquinos cada domingo de las tendencias de moda que observaba desde la esquina de la Quinta Avenida y la Calle 57.

La moda, explican Buckley y Clark, no es solo un conjunto de estilos dictados por intereses comerciales sino un «fenómeno cultural que facilita la autorrepresentación corporal, en otras palabras, cómo los individuos y grupos de personas se presentan en y para el mundo» (1). Cunningham abordó este fenómeno como fotoperiodista interesado en informar a su público sobre cómo el autobombo creado por los diseñadores y las revistas de moda es transformado por las personas que usan las prendas; lo que se veía en sus fotos para *On the Streets* fue, según explicó, «gente usando la moda de una manera interesante que le da información al lector» (en Kirschner). No es de extrañar que nunca se considerara un fotógrafo sino un «historiador de la moda», como le dice a Bozek, o que Press se refiera a la tarea de Cunningham como «antropología cultural» (en Elliot). Jamás nostálgico,

Cunningham está más cerca de «la tradición de los fotógrafos callejeros de principios del siglo XX, en particular Jacques Henri Lartigue y los hermanos Seeberger de París, que fotografiaron a mujeres vestidas a la última moda en hipódromos o exhibiéndose en paseos» (Horyn 13) que de Henry Cartier-Bresson. Aunque James Nachtwey podría estar en desacuerdo, la editora Kim Hafstreiter quizás tenga razón al afirmar en la película de Press que Cunningham es «como un fotógrafo de guerra en el sentido de que hará cualquier cosa por una toma».

Tanto Press como Bozek presentan una visión completa de cómo trabajaba Cunningham. El método de Press recuerda la estrategia de Frei de seguir a Nachtwey con un equipo de solo dos personas para interferir lo mínimo en la tarea del fotógrafo. Press ha comentado que «no hubo manera de programar un tiempo de rodaje con Bill. Así que fue anduvimos siempre en danza» (en *IndieWire*), si bien Cunningham premió de tanto en tanto la persistencia del cineasta con momentos únicos. Dado que Press desconocía las cintas de Bozek e ignoraba que Cunningham llevaba una vida bohemia en su pequeño apartamento de Carnegie Hall Studios, «me fui dando cuenta», declara, de que «el proceso de rodar la película corría paralelo al gradual descubrimiento del hombre mismo y que su relación con los documentalistas debía ser parte de la historia narrada» (en *IndieWire*). Dándole un toque «Altmanesco», Press y Gefen abordaron «la estructura de la película menos como un documental y más como una narración con un protagonista central claro rodeado de un pequeño zoo de personajes menores» (en *IndieWire*).

La mayoría de los miembros de este zoo son mujeres, desde las vecinas de Cunningham, como la indomable compañera fotógrafa Editta Sherman, hasta un amplio elenco de socialités y editoras de revistas de moda. Los hombres del zoo, principalmente los dandis *fashionistas* Patrick McDonald y Shail Upadhyia, no están en contacto con Cunningham tan estrechamente como las mujeres. Anna Wintour, editora principal de *Vogue*, declara entusiasmada que todo el mundo «Está siempre encantado de ser fotografiado por Bill. Como he dicho muchas veces todas nos vestimos para Bill». Su comentario y el evidente interés de Cunningham por la feminidad podrían haber iniciado otra conversación sobre género, más allá de la cuestión de su posible homosexualidad, pero ninguno de los dos documentales parece interesado en explorar este factor. Cunningham no es un hombre en contacto con su supuesto lado femenino sino un hombre que homenajea a las mujeres por la originalidad y libertad que demuestran en su uso de la moda;

los hombres heterosexuales, en cambio, obedecen (con pocas excepciones) códigos patriarcales impuestos para subrayar su virilidad que restringen su vestimenta por razones misóginas y homófobas.

Paradójicamente, Cunningham nunca se vistió a la moda. En la película de Bozek aclara que compra sus atuendos en tiendas de segunda mano o bien usa la ropa de maridos difuntos cedidas por viudas de alta sociedad: «Sé que debería importarme mi aspecto, pero es más importante que vaya y obtenga la foto correcta», explica. No obstante, la icónica decana de la moda neoyorquina Iris Apfel describe a Cunningham en la cinta de Press como «muy estiloso. Tiene un *look* propio. Y es individual». Este *look* se basaba en la chaqueta azul que llevaba en todo momento, parte del uniforme de los barrenderos parisinos, que le encantaba por su modestia y por la comodidad de sus numerosos bolsillos. «Me gustan las cosas muy simples, con los pies en la tierra, básicas. Ya sabes, no me gusta nada lujoso», le dijo Cunningham a Press. «Y, por supuesto, supongo que eso es una contradicción. Bueno, seguro. Me encantan todas estas mujeres vestidas con todos estos... Pero no me importa. Lo que hacen otras personas no me preocupa. Simplemente no es de mi interés».

El principal interés de Cunningham no eran las glamurosas mujeres vestidas con alta costura sino cómo la gente usaba la moda en la calle. Press muestra una escena en la que Cunningham ignora a la estrella francesa Catherine Deneuve porque «no lleva nada interesante» que refleje una personalidad original. Al mismo tiempo, la curiosidad de Cunningham por las propuestas de los diseñadores de moda tiene un límite: «Si no es algo que una mujer podría usar, no me interesa». Su interés fotoperiodístico en las mujeres que, a diferencia de la mayoría de las celebridades femeninas, compran su ropa y la usan siguiendo su propio estilo, es una búsqueda constante de personalidad. Muchas personas que «tienen gusto», le explica a Press, «no tienen la osadía de ser creativas. Estamos en una era de la igualdad por repetición. Son pocas las rarezas». Las pocas personas que destacan son sobre todo mujeres. Cunningham sabe muy bien que «la era de utilizar a las mujeres como objetos decorativos atados al éxito de los hombres» es «historia antigua» (en Kirschner) y por ello se puede asumir que tal como fue un discreto pero efectivo activista pro-gay, el fotógrafo fue un activista pro-feminista: el tipo de hombre que las mujeres escogen como amigo porque saben que están siendo respetadas, admiradas y, por lo tanto, empoderadas.

Este respeto tiene, no obstante, un espinoso lado oculto relativo a la clase social y es que el silencio que Cunningham mantuvo sobre sus antecedentes familiares llevó a muchas suposiciones erróneas. En la película de Press, la editora de la revista *Details*, Annie Flander, una amiga íntima, especula que Cunningham «podría venir de una familia rica» porque «Solo las personas que provienen de la riqueza pueden vivir de la manera en que él vive» en su modesto alojamiento. En cambio Cunningham describe a su familia ante Press como «gente de clase trabajadora. Simplemente gente maravillosa, normal y trabajadora» (en sus memorias los presenta como clase media). Nada interesado en el dinero, Cunningham jamás aceptó ningún regalo interesado e incluso rechazaba las cenas que se le ofrecían al cubrir eventos para su columna *Evening Hours*. Sus anfitriones nunca supieron que aceptaba invitaciones según qué organización benéfica patrocinaba la gala y no según los asistentes. Su renuencia a aceptar dinero incluso de sus empleadores se explica porque, según le dijo Cunningham a Press, «lo más importante es nunca ser de nadie. (...) El dinero es lo más barato. La libertad y la libertad son lo más caro».

La frugalidad de Cunningham es más difícil de comprender a menos que sea producto de la pobreza sufrida al establecer su negocio de sombrerería, tal como narra en las memorias. Hay algo enigmático en la posición de un hombre nada interesado en la riqueza que se gana la vida primero dentro del negocio de la moda femenina y luego con el fotoperiodismo que documenta la vestimenta de las mujeres ricas, en especial porque no las fotografía con un ojo crítico. Es por eso que Szymanski es tan desdeñoso con *Bill Cunningham New York*, crítica que se puede extender a *The Times of Bill Cunningham*. Al ser un retrato centrado en «el carácter innovador y progresivo de la fotografía de Cunningham» (Szymanski 295), en lugar de un documental sobre moda, la película de Press no logra denunciar «la estructura de clase que sustenta la sociedad fantasmagórica en la que tanto la película como Cunningham circulan sus imágenes fotográficas» (295). Este crítico lamenta cómo aunque la fotografía de Cunningham «contiene un impulso democrático en el que cualquier persona de la calle puede ser estilosa y tomar espontáneamente la iniciativa para decidir qué es la moda, la película se desmorona al presentar a Cunningham como una figura con agentividad suprema y a las masas como objetos simplemente maleables listos para ser observados y explotados» (297).

Se podría argumentar que el secreto principal oculto tras la sonrisa permanente de este hombre modesto y discreto no tiene que ver con la identidad de género o la sexualidad de Cunningham, sino con cómo su pasión por la feminidad —iniciada por su travestismo infantil y su amor por los sombreros que las mujeres usaban en la iglesia— lo condujo a su peculiar abandono de su clase social y a su transformación aún más extraña en observador de la moda para *The New York Times*. Cunningham logró labrarse una carrera que garantizaba una vida personal y profesional de total libertad. Disfrutó de esa vida hasta el final, alimentándose de imágenes originales más que bellas, proporcionadas por los neoyorquinos en sus galas y sus calles, convirtiendo así su masculinidad desclasada y selectiva (pero acrítica) en una herramienta muy singular para navegar por la vida. Como en el caso de Nachtwey, la cámara fue para Cunningham una herramienta crucial con la que proteger su total autonomía como hombre, aunque a diferencia de Nachtwey eligió un tema mucho más accesible que complacía y aún complace a todos. De ahí su perenne sonrisa.

Notas

1. La canonización comienza con libros y exposiciones. Comentando el clásico de Nachtwey *Inferno* (1999), Apel señala que los volúmenes fotográficos y las exposiciones «soslayan la naturaleza efímera de las fotos de prensa rodeadas de otras noticias o publicidad, intensifican el enfoque temático y demuestran cómo tales fotografías y vídeos no solo reflejan sino que también ayudan a construir el significado de la guerra y la violencia social con lo que se visibiliza de ellas» (154). Nachtwey ha publicado varios volúmenes y ha expuesto con frecuencia su trabajo pero el trabajo de Cunningham ha sido conmemorado solo póstumamente con el libro *Bill Cunningham: On the Street: Five Decades of Iconic Photography* (2019) y exposiciones como *The Times of Bill Cunningham* (<https://www.timesofbill.com/>).
2. El problema afecta a todos los fotógrafos de conflicto, que no necesitan remunerar a quienes retratan ni pedir su consentimiento. Ejemplo de ello es la famosa fotografía que Steve McCurry publicó de la niña refugiada afgana Sharbat Gula, portada de junio de 1985 de la revista *National Geographic*. En 2021 Fatima Ayub creó un gran revuelo en Twitter cuando escribió «Creo que Steve McCurry debería pagar regalías a Sharbat Gula dado que se convirtió en millonario gracias a su imagen mientras ella seguía siendo refugiada». Como consecuencia *National Geographic* hizo una contribución al Fondo de Asistencia Financiera para las Niñas Afganas pero no compensó a Gula directamente.
3. Otros documentales narran las carreras y la muerte en primera línea de distinguidos colegas de Nachtwey. *Which Way Is the Front Line from Here? The Life and Time of Tim Hetherington* (2013) de Sebastian Junger conmemora al fotógrafo británico (su compañero co-director en *Restrepo*, 2010), mientras que *Hondros* (2017) de Greg Campbell está dedicada al fotógrafo estadounidense Chris Hondros.

4. La fotografía Andrea Bruce señala que aunque el número de mujeres fotógrafas de conflicto ha crecido, los editores, todavía influenciados por la imagen del fotógrafo viril, prefieren contratar hombres (en Walsh 84).
5. En sus memorias *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War*, Lynsey Addario escribe que «no me venía a la mente una sola fotoperiodista que estuviera casada o tuviera un hijo» (193) antes de narrar su propia lucha por ser esposa y madre.

Obras citadas

- Addario, Lynsey. *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War*. Penguin, 2015. Epub.
- Als, Hilton. Preface. Bill Cunningham, *Fashion Climbing: A Memoir with Photographs*. Penguin Press, 2018. 7-10. Epub.
- Apel, Dora. *War Culture and the Contest of Images*. Rutgers UP, 2012.
- Brothers, Caroline. *War and Photography: A Cultural History*. Routledge, 2011 (2002).
- Buckley Cheryl & Hazel Clark. *Fashion and Everyday Life: London and New York*. Bloomsbury Academic, 2017.
- Carey, Matthew. Oscar Contender *The Times of Bill Cunningham* Reveals Beloved Fashion Journalist Who Documented Everything. *Deadline* 4 febrero 2021, <https://deadline.com/2021/02/the-times-of-bill-cunningham-director-mark-bozek-greenwich-entertainment-documentary-interview-news-1234687800/>
- Chaw, Walter. Psst!: *FFC Interviews Christian Frei*. *Film Freak Central* 29 septiembre 2002, <https://www.filmfreakcentral.net/ffc/2002/09/psst-ffc-interviews-christian-frei.html>
- Cunningham, Bill. *Fashion Climbing: A Memoir with Photographs*. Penguin Press, 2018. Epub.
- Cusumano, Katherine. *The Times of Bill Cunningham* Shows a Different Side of the Godfather of Street-style Photographers. *W Magazine* 13 febrero 2020, <https://www.wmagazine.com/story/the-times-of-bill-cunningham-interview>
- Elliott, Hannah. Director Richard Press on the Making of *Bill Cunningham New York*. *Forbes* 14 marzo 2011, <https://www.forbes.com/sites/hannahelliott/2011/03/14/director-richard-press-on-the-making-of-bill-cunningham-new-york/?sh=4b1fe7913511>
- Francis, Marc. The Asexual-Single and the Collective: Remaking Queer Bonds in *(A)Sexual, Bill Cunningham New York*, and *Year of the Dog*. *Camera Obscura* 31.91 (2016): 27-63.
- Hood, Stuart. War Photographs and Masculinity. *Photography/Politics: Two*, Patricia Holland, Jo Spence & Simon Watney, eds. Comedia, 1986. 90-92.
- Horyn, Cathy. All about Bill. *Bill Cunningham: On the Street: Five Decades of Iconic Photography*. Tina Loite, ed. Clarkson Potters, 2019. 11-16.
- Huffman, Alan. *Here I Am: The Story of Tim Hetherington, War Photographer*. Grove Press, 2013.
- IndieWire. Interview. Director Richard Press on Capturing the Elusive Bill Cunningham. *IndieWire* 17 marzo 2011, <https://www.indiewire.com/2011/03/interview-director-richard-press-on-capturing-the-elusive-bill-cunningham-243280/>
- Kennedy, Liam and Caitlin Patrick. Introduction: The Violence of the Image. *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, Liam Kennedy & Caitlin Patrick, eds. Routledge, 2020 (2014).
- Kinsey, Tammy. *War Photographer* (2001). *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 3.3 (enero 2003): 108-111.
- Kirschner, Marilyn. Video Interview with American Master of Fashion – Photographer & Historian Bill Cunningham. *LookOnline* 21 marzo 2019, <https://lookonline.com/media/american-master-of-fashion-video-interview-with-new-york-photographer-and-historian-bill-cunningham/>. Video.
- Koehler, Robert. *War Photographer*. *Variety* 387 (5) (17 junio 2002): 27.
- Linfield, Susie. James Nachtwey: The Catastrophist. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. University of Chicago Press, 2010. 205-32.

- Lyden, Jacki. *War Photographer*. NPR – *All Things Considered* 23 marzo 2002, <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1140434&t=1631626237705>. Podcast.
- Moeller, Susan D. *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. Routledge, 1999.
- Pipolo, Tony. *War Photographer*. *Cineaste* 27.4 (otoño 2002): 64.
- Shaw, Dan. Bill Cunningham's Big Gay Heart. *The Cut* 14 febrero 2013, <https://www.thecut.com/2013/02/bill-cunninghams-big-gay-heart.html>
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Picador, 2003. [*Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Bueno, DeBolsillo, 2010].
- _____. In Plato's Cave. *On Photography* (1977). RosettaBooks, 2005. 1-19. [*Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, DeBolsillo, 2008]
- Szymanski, Adam. *Bill Cunningham New York* and the Political Potentiality of the Fashion Documentary. *Film, Fashion & Consumption* 1.3 (2012): 289-304.
- Walsh, Lauren. *Conversations on Conflict Photography*. Routledge, 2019. Epub.
- Zuckerman, Esther. Press Shots of Bill Cunningham. *Interview Magazine* 15 marzo 2011, <https://www.interviewmagazine.com/film/richard-press-bill-cunningham-new-york>

Capítulo 16

El escritor

Hunter S. Thompson (1939-2005) y James Baldwin (1924-1987) tenían poco en común como hombres y escritores estadounidenses. Nacido y criado en Louisville, Kentucky, Thompson era un hombre blanco heterosexual que trabajaba como periodista para los principales periódicos y revistas estadounidenses, entre ellas *Rolling Stone*. Nacido y criado en Brooklyn, Nueva York, Baldwin fue un hombre negro homosexual y un apreciado escritor literario que escribió media docena de novelas, además de nueve antologías de relatos y ensayos. Sus caminos no se cruzaron en la multifacética América que le inspiró a Thompson extravagantes libros periodísticos¹ —*Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* [*Los Ángeles del Infierno: una extraña y terrible saga*] (1967), su obra maestra *Fear and Loathing in Las Vegas* [*Miedo y asco en Las Vegas: un viaje al corazón del sueño americano*] (1971) o *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72* (1973)— y a Baldwin novelas íntimas como la semi-autobiográfica *Go Tell It on the Mountain* [*Ve y dilo en la montaña*] (1953), su ficción sobre la homosexualidad en *Giovanni's Room* [*La habitación de Giovanni*] (1956) y *Another Country* [*Otro país*] (1962), y otras obras sobre temas raciales como *Tell Me How Long the Train's Been Gone* [*Dime cuánto hace que el tren se fue*] (1968) y *If Beale Street Could Talk* (1974).²

Thompson sigue siendo una figura de culto aunque su masculinidad tóxica podría impedir la supervivencia de su fama a largo plazo. Es poco probable que el homenaje que recibe en *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson* [*Gonzo: Vida y hazañas del Dr. Hunter S. Thompson*] (2008) de Alex Gibney se repita en las próximas décadas, al menos sin una postura más crítica. En cambio los ensayos de Baldwin sobre la raza —recopilados en volúmenes como *Notes of a Native Son* (1955), *The Fire Next Time* (1963), *Going to Meet the Man* (1976), *The Devil Finds Work* (1976) o el póstumo *The Cross of Redemption: Uncollected Writings* (2010)— han atraído a un nuevo público en el siglo XXI debido a la urgencia del amplio debate sobre cuestiones raciales en los Estados Unidos. La película de Raoul Peck sobre James Baldwin *I Am Not Your Negro* (2016), cinta

nominada al Oscar, celebra al autor desde esta perspectiva pero muestra poco interés en su sexualidad queer y su ideología de género. Ambas películas son, en suma, retratos incompletos pero reveladores de dos grandes autores, entre los muchos que ha dado Estados Unidos.

Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson:
tras el fin de la mística masculina

Alex Gibney dirigió *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson* (2008) entre *Enron: The Smartest Guys in the Room* [*Enron: los tipos que estafaron a América*] (2005) y *Taxi to the Dark Side* (2007), película analizada en el Capítulo 9. Los productores Jason Kliot, Joana Vicente y Graydon Carter contactaron con Gibney poco después de la muerte de Thompson, porque, especula el director, «les gustaba el estilo de *Enron*. Termina con una nota oscura pero había una cierta cantidad de humor y alegría en la película que tal vez parecía apropiada para algo como *Gonzo*» (en Douglas). Gibney estaba familiarizado con el trabajo de Thompson —«No lo había leído todo, pero ciertamente conocía y amaba la escritura de Hunter» (en Douglas)— pero parece mucho menos apasionado por su tema en *Gonzo* que en *Enron* o *Taxi to the Dark Side*. A *Gonzo* le falta la irreverencia de la primera y la seriedad crítica de la segunda, dando como resultado un retrato poco absorbente de Hunter S. Thompson que es acrítico sin ser hagiográfico y que no entra en un análisis profundo de la problemática masculinidad tóxica del autor.

En la década de 1960, observa el sociólogo Michael Kimmel en *Manhood in America: A Cultural History*,

la ‘mística masculina’ —esa síntesis imposible de hombre sobrio y responsable sostén de la familia, maestro impasiblemente estoico de su fe y héroe de capa y espada— fue al fin expuesta como un fraude. (...) Todos los grupos marginados cuya supresión se había considerado necesaria para que los hombres construyeran identidades sólidas comenzaron a rebelarse. (173)

Colocado, como hombre blanco, en el lado del *establishment*, Thompson usó su escritura para organizar una rebelión contracultural personal, basada como escribió en su libro *Hell's Angels* (y como el actor Johnny Depp lee en la película de Gibney) en

el borde —no hay una manera honesta de explicarlo porque las únicas personas que realmente saben dónde está son las que lo han cruzado. Los otros —los vivos— son aquellos que llevaron su control tan lejos como sintieron que podían manejarlo, y luego retrocedieron, o disminuyeron la velocidad, o hicieron lo que tenían que hacer cuando llegó el momento de elegir entre ahora y más tarde. Pero el borde sigue ahí fuera.

No es de extrañar que Andrews y Bowis, que incluyen *Fear and Loathing in Las Vegas* en su volumen sobre los cien libros que todo varón debe leer, llamen a Thompson «un héroe de culto para los hombres que sueñan con liberarse de sus ataduras» (155) sin pensar que las mujeres también pueden sentir esa necesidad.

Puede parecer insólito invocar a las teóricas feministas francesas para aproximarse a Thompson. Sin embargo, cuando Hélène Cixous hizo en su ensayo clásico «La risa de la Medusa» (1975) un llamamiento a producir una *écriture feminine* que «Siempre superará el discurso que regula el sistema falocéntrico» (883) también retó a la *écriture masculine* a regenerarse. Los hombres, argumentó, «todavía tienen todo por decir y escribir sobre su sexualidad» (877) más allá de su obsesión patriarcal por dominar a las mujeres. Giles comenta por ello en relación con el estilo Gonzo de Thompson que

A pesar de que Gonzo abandona el triunfalismo de la supremacía del hombre dentro del patriarcado, lo hace estrellándose contra los límites de la masculinidad para abrazar sus excesos (disparar armas, ofender a las mujeres, violar la ley, atracarse de drogas) y aterrizar en la casa destrozada y miserable de la abyección masculina, donde se puede revolcar en su fracaso a la hora de cumplir con los estándares del orden dominante, aunque no disfrutar del todo. (179-180)

El escritor masculino, añade ella, puede permitirse —a diferencia de la escritora asociada a lo abyecto por el patriarcado— el lujo de la abyección como «resultado del exceso y el juego, unas vacaciones del estado de derecho tan estrechamente identificado con la ley del padre» (180). Julia Kristeva, creadora de la teorización sobre la abyección, señala que el autor que abraza la abyección cuando «cansado de sus intentos infructuosos de identificarse con algo en el exterior, encuentra lo

imposible en el interior» (5) no puede controlar su imagen: «Es solo después de su muerte, a la larga, que el escritor de la abyección escapará de su condición de desperdicio, residuo, cosa abyecta. Entonces, o se hundirá en el olvido o alcanzará el rango de ideal inconmensurable» (16). La película de Gibney es parte de la idealización póstuma del abyecto Thompson; su documental «Se concentra en el periodismo audaz e innovador que consolidó la reputación de Thompson y certifica su inmortalidad» (Scott). Este ángulo contrapesa, subraya Scott, «el personaje caricaturesco de fama descomunal al que Thompson recurrió cuando sus poderes literarios comenzaron a disminuir». Scott echa de menos, sin embargo, un comentario sobre cómo esta personalidad y el «libertarismo loco alimentado por las drogas, una búsqueda de la libertad hasta el borde mismo de sentido común y más allá» solo pueden generar una mística masculina marginal, más cercana a la abyección que al fuerte sentido de liderazgo que, sin ir más lejos, James Baldwin proyecta en *I Am Not Your Negro*.

‘Gonzo’ fue la etiqueta con que el compañero periodista de Thompson, Bill Cardoso, bautizó su estilo literario tras leer el artículo «The Kentucky Derby is Decadent and Depraved» (1971) (McKeen 169). La etiqueta mezcla lo extravagante y lo absurdo,³ haciendo alarde de una visión poco complaciente de la masculinidad. En *Gonzo Republic: Hunter S. Thompson’s America* Stephenson observa que «dado el principio Gonzo de colocar al periodista en el centro de la historia, el enfoque masculino de la obra de Thompson parecería inevitable. Con todo, a veces la autoimportancia machista del protagonista Gonzo acaba desinflada por parte de individuos transgénero, gays y otros que irrumpen en su mundo» (117). No hay, pese a esto, una verdadera deflación de la masculinidad en la obra de Thompson; más bien, su constante autocastigo es una estrategia para que la execrable masculinidad del escritor sea tolerada, incluso bien recibida. Si un hombre expone su lado más ridículo e imprudente, ¿quién puede criticarlo? La broma, sin embargo, acaba girándose contra Thompson. Este trató de distanciarse de la abyecta caricatura que su *alter ego* Raoul Duke y su compañero el Dr. Gonzo son en la semi-ficticia *Fear and Loathing in Las Vegas* pero, como argumenta al autor Tom Wolfe en la película de Gibney, en última instancia Thompson debe haberse sentido «atrapado en el territorio Gonzo». En un clip del documental de la BBC *Fear and Loathing in Gonzovision* (1978) Thompson admite que «sobro como persona. El mito se ha apoderado de mí y me siento un apéndice, ¿sabes? Ya no soy necesario. Sobro, sería mucho mejor si muriera, entonces la gente podría

tomar el mito y hacer películas». El hombre que «escribió notas de suicidio toda su vida» (McKeen 113) y «nunca cultivó la fama» (223) acabó suicidándose agobiado por la celebridad del Gonzo Duke.

Gibney demuestra que como autor Thompson expuso «la gran contradicción entre el sentido estadounidense del idealismo y ese ‘miedo y odio’; la mácula oscura y melancólica que Nixon y Bush capitalizaron» (en Hale 12) pero no puede evitar ver al hombre como un alcohólico alicaído con «tendencias casi bipolares» (en Crowds 34). Gibney cree que «hasta cierto punto las drogas y el alcohol le proporcionaron una especie de equilibrio» aunque las adicciones destruyeron el cuerpo de Thompson, provocando una temprana decadencia (34). Anita Thompson, su segunda esposa, explica que su marido estaba dividido entre «dos extremos» que no controlaba: «el generoso y hermoso Hunter y el aterrador, mezquino y cruel Hunter y él era consciente de ambos». Reconociendo que Thompson tenía «una personalidad dividida», Honeycutt comenta que «algo dice sobre el lado bueno del hombre que tantas personas importantes hayan colaborado para rendirle un sentido homenaje» en el documental de Gibney. Personalidades tan diversas como el Presidente Jimmy Carter (1976-1980) y el político ultraconservador Pat Buchanan elogian a Thompson por su intrépido desafío al *establishment* y su capacidad para comprender el lado ridículo de la política. Hay, con todo, una sutil parte negativa en los elogios, articulados de manera tan dispersa que es difícil encontrar un punto de vista coherente en la visión que Gibney da de los méritos del escritor.

Este peculiar ninguneo sigue dos líneas diferentes, una determinada por los hombres que trataron por su profesión con Thompson, la otra marcada por su primera esposa Sondi Wright y su hijo Juan. El escritor emerge de ambas visiones como un hombre irresponsable y poco fiable. El periodista Tim Crouse afirma que Thompson «casi tenía los atributos de un héroe de acción» por su capacidad para consumir alcohol y superar en el consumo de drogas a todos los demás periodistas. Era, se entusiasma Crouse, «el hombre adecuado en el lugar correcto» por su facilidad para captar «ciertas verdades sobre la perversidad humana que nunca perderán su aguijón». Sin embargo, el político Gary Hart ve en Thompson «un lado infantil» demasiado centrado en querer que «todo fuera divertido», postura que, según añade, le impidió comprender las dificultades de gobernar una democracia más allá de su visión en blanco y negro del bien y el mal. Douglas Brinkley, biógrafo y editor de Thompson, ve una contradicción entre la «la clásica actitud rock’n’rollera y el lado doméstico de Thompson, el ‘hacendado’ de su granja

Woody Creek en Colorado, casado y padre de un niño». En tono despectivo, Sonny Barger, presidente en 1965 del capítulo de los Hell's Angels de Oakland, describe a Thompson como «quizás uno de los mejores escritores que Estados Unidos jamás tendrá», pero también como «un imbécil» que su banda caló en seguida.

Jann Wenner, su jefe en *Rolling Stone*, fecha la pérdida de los poderes literarios de Thompson en 1974, cuando el encargo de viajar a Zaire para informar sobre el combate por el título de los pesos pesados entre el contendiente Muhammad Ali y el campeón George Foreman acabó en un desastre inexplicable. Thompson ni siquiera asistió al combate, creyendo absurdamente que Wenner le perdonaría la travesura con su proverbial indulgencia. El documental de Gibney comienza, precisamente, con los comentarios de la exesposa de Thompson, Sondi Wright, sobre su largo declive tras el episodio de Zaire: «Sabía desde hacía mucho tiempo que ya no era un escritor realmente bueno, tenía altibajos». La pareja se divorció en 1980, veinticinco años antes de la muerte de Thompson, pero Gibney presta más atención a Sondi que a la segunda esposa, Anita. Sondi dice que la historia de Thompson «es trágica; él era amoroso, era generoso. En el otro extremo del espectro, el chico dentro del hombre era absolutamente brutal», y esa es la visión que la película acaba defendiendo.

En sus fascinantes memorias *Stories I Tell Myself: Growing Up with Hunter S. Thompson*, su hijo Juan narra cómo comenzó a odiar a su padre cuando era adolescente al verlo «intimidando, provocando e insultando a mi madre» (74); su visión de su padre provenía tanto de «la lente del héroe» (109) como por la «lente gris oscura» (109) que reveló «al monstruo furioso» (109). Padre e hijo se reconciliaron una vez que Juan aprendió a mantenerse a distancia pero para el hijo «verlo proyectar su frustración reprimida contra sí mismo (...) fue de algún modo lo más doloroso, porque era implacable y completo en su autodegradación y desesperación» (131). Como Juan narra en las memorias y en el documental de Gibney, padre e hijo se unieron a través de su amor común por las armas, con las que Thompson se obsesionó. Juan le dice a Gibney que «no era ningún secreto» que su padre moriría a la larga por su propia mano, usando una de sus preciadas armas. Aun así, es muy impactante oír a Juan decir que la soleada tarde de invierno cuando Thompson se disparó una bala en la cabeza mientras él mismo, su esposa y su bebé estaban en la habitación de al lado fue «un cálido momento familiar». No hay trauma aparente. Por su parte Sondi disipa la impresión de que el suicidio de Thompson fue, como muchos pensaban, «romántico» y «un acto de fortaleza»,

subrayando que fue «todo lo contrario». Wright acusa a su exmarido de haber estropeado por imprudencia su oportunidad de ser el gran autor estadounidense que podría haber sido y nada en la película de Gibney contradice su evaluación.

Gibney cierra su película con el costoso funeral a lo Gonzo que el propio Thompson había organizado y que su admirador Johnny Depp financió a un coste de tres millones de dólares (Depp interpretó a Duke en la irregular adaptación que Terry Gilliam rodó en 1998 de *Fear and Loathing in Las Vegas* y aparece en la película de Gibney leyendo los extractos de las obras de Thompson). En un acto de egocentrismo faraónico pero también de adoración al ego hortería, Thompson quiso que un cohete llevara sus cenizas a 150 metros de altura esparciéndolas acto seguido por el valle donde se encontraba su granja. El cañón debía reciclarse a continuación como una torre de setenta y cinco metros coronada por su símbolo característico: el puño cerrado de dos pulgares sujetando una roseta de peyote. Los dos gestos fálicos —la posesión del paisaje con las cenizas y el feo monumento— fueron acompañados por el santuario improvisado establecido por los admiradores de Thompson en los bosques de Aspen. La torre, sin embargo, fue desmantelada unas semanas después del funeral y el santuario en abril de 2021. Gibney no ofrece ningún comentario sobre si el culto a Thompson durará, o si el santuario literario alguna vez se cerrará, pero aunque la capacidad de Hunter Thompson para detectar lo absurdo de la política estadounidense sigue siendo muy necesaria, la tolerancia hacia la masculinidad petulante que encarnó es ahora mínima (al menos entre las mujeres y los hombres progresistas). *Gonzo* mantiene una postura notablemente neutral sobre las debilidades de Thompson como hombre pero revela que su obra solo será apreciada mientras la fuerza de su escritura supere el atractivo menguante de su tóxica y trasnochada mística masculina.

I Am Not Your Negro: cómo silenciar la voz del hombre negro queer

El retrato de James Baldwin que Raoul Peck construye en su documental es, como he señalado, un sentido homenaje al activismo político y anti-racista del escritor. Peck, un director haitiano y antiguo Ministro de Cultura en su país de origen, fue elegido para dirigir la película por la hermana y albacea de Baldwin, Gloria Baldwin Karefa-Smart, gracias a su documental político *Lumumba: Death of a Prophet* [*Lumumba: la muerte de un profeta*] (1991). Contando con permiso para acceder a los papeles de Baldwin y con una opción ilimitada sobre estos, Peck

pasó cuatro años buscando un ángulo interesante hasta que la propia Gloria «me dio la clave decisiva de la película. Me entregó un paquete de unas treinta páginas de cartas llamado ‘Notes Towards *Remember This House*’, un proyecto de libro que James Baldwin nunca terminó» (Peck «New Metaphors» 14). El volumen tenía como propósito rendir homenaje a los activistas Martin Luther King Jr., Malcolm X y Medgar Evers. Usando como base para el guion este texto y otras obras, sobre todo de la antología *The Cross of Redemption*, Peck decidió que «mi trabajo era escribir ese libro no escrito» («New Metaphors» 15). Comparándose con «un libretista que elabora el guion de una ópera a partir de las obras dispersas de un autor venerado», Peck trabajó «respetando en todo momento y preservando escrupulosamente el espíritu, la filosofía, la pugnacidad, la perspicacia, el humor, la poesía y el alma del imperecedero autor» («Notes» 16).⁴

Peck nunca contempló hacer un documental biográfico sobre Baldwin. Pretendía, en cambio, usar las palabras del autor para satisfacer la necesidad de contar con «una voz autorizada, una voz intelectual y una voz progresista» (en Harris). Peck no deseaba «usar ningún intérprete de Baldwin» sino que el propio escritor «nos hablara hoy» (en Harris). Por ello trascendió «Notes Towards *Remember This House*», seleccionando pasajes clave de los ensayos de Baldwin sobre temas raciales y citando también las entrevistas televisivas y los debates filmados en los que participó. «No conozco ningún caso en que se usen exclusivamente las palabras de un autor», subrayó Peck. «Esas son las únicas palabras que tienes en esta película. No hay nada de lo que escribí yo mismo; no hay cabezas parlantes que den lecciones. Es una confrontación directa con el texto. Lo he dicho antes: siento que solo soy el mensajero. Estoy en un segundo plano; no se trata de mí» (en Ryfle).

La película sí trata sobre Peck no solo porque seleccionó los pasajes y las imágenes relevantes sino también porque su propia biografía «funciona como subtexto: su experiencia del neo-colonialismo y del racismo, desde la desaparición de cuerpos y la subversión del conocimiento a través de la violencia carcelaria del poder, desde Haití hasta el Congo y luego a Nueva York y los centros metropolitanos de Europa, imbuye el texto» (Crichlow 15). Al resucitar a Baldwin, Peck no resucita al hombre. Las citas seleccionadas —atractivas y pertinentes debido a su conexión con los conflictos raciales actuales— casi dejan a Baldwin fuera de la película, mientras que refuerzan la presencia de Peck. No hay una sola referencia en su documental a la carrera literaria de Baldwin ni a ninguna de sus

obras de ficción. Como escribe Chatterton en su reseña *I Am Not Your Negro* es «una vívida destilación de las motivaciones históricas y en curso de la supremacía blanca de Estados Unidos y las actitudes anti-negras profundamente arraigadas» si bien Peck deja a esta nación «todavía necesitada de un documental o *biopic* definitivo de Baldwin, que haga justicia a la munificencia de su brillantez y a la magnitud de sus éxitos, sus reveses y su posterior resurrección» (50).

El otro problema principal del enfoque de Peck es que, como algunos críticos han objetado, «a pesar de reconocer sin ambages que las circunstancias del tiempo de Baldwin tienen eco en los eventos de hoy, *I Am Not Your Negro* permanece extrañamente en silencio sobre el papel de la sexualidad en la obra y la vida de Baldwin» (Woubshet). La presentación de Baldwin como «el hombre de raza por excelencia», agrega Woubshet, traiciona «no solo los principios de la obra de Baldwin, sino también la realidad de su tensa posición en el movimiento de Derechos Civiles como un hombre negro queer». En realidad, la tergiversación de Baldwin es aún más cuestionable, teniendo en cuenta cómo el énfasis de Peck en «Notes Towards *Remember This House*» convierte al homosexual y soltero Baldwin en el portavoz y admirador de tres hombres que, aunque radicales en su activismo por los Derechos Civiles, eran hombres heterosexuales casados y padres de familia. También es discutible que preste su voz a los textos de Baldwin en la película el actor Samuel L. Jackson, otro hombre heterosexual. A pesar de que, según su biógrafo David Leeming, Baldwin se veía a sí mismo como «Simplemente un escritor» (154), en lugar de un autor negro u homosexual, Peck lo presenta como un escritor negro a expensas de silenciar su identidad queer, parte fundamental de su identidad masculina.

Baker afirma que si bien la película de Peck «no pretende estar particularmente interesada en la homosexualidad de Baldwin o incluso en la discursividad académica más expansiva sobre el Baldwin queer, sin embargo, adopta lo que podría llamarse una poética de cine queer para reflejar la fluidez de los pensamientos y escritos de Baldwin» (9). Me parece un juicio poco certero ya que Peck excluye toda alusión a la homosexualidad, con dos excepciones inoportunas. Una es un comentario menor del propio Baldwin según el cual estaba en Puerto Rico con alguien llamado Lucien (de hecho la relación principal en su vida) cuando recibió la noticia del asesinato de Medgar Evers; se da así la desafortunada impresión de que Baldwin llevaba una vida de *playboy* cuando el desgraciado Evers fue asesinado en casa y en presencia de su esposa e hijos. La otra excepción

es el memorando del FBI de 1966 que incluye la frase «Se rumorea que Baldwin puede ser un homosexual y parecería que sí lo es», y que vincula su estilo de vida con ser una amenaza para la seguridad de los Estados Unidos. Peck tiene la clara intención de burlarse del FBI pero dado que no alude a los peligros de ser un hombre gay en los Estados Unidos, ni al autoexilio de Baldwin por esta razón, da una pobre idea de lo amenazadora que es la nota.⁵

Esta exclusión de la identidad de Baldwin va en contra del propio discurso racial del autor. La sexualidad de Baldwin «impulsó su poderosa crítica de la masculinidad estadounidense, de su machismo a la defensiva e hipócrita tan reminiscente, argumentó, de la violencia nacional, imperial y racista, así como personal» (Kaplan & Schwarz 7). Leyendo a Baldwin es evidente que cada vez que se refiere a los hombres en su discurso anti-racista piensa en el género masculino, y solo en segundo plano, si es que lo hace, en las mujeres. Cuando escribe, como escuchamos en la película de Peck, que «Si los estadounidenses no estuvieran tan aterrorizados de su yo privado, nunca se habrían vuelto tan dependientes de lo que llaman El Problema Negro. Este problema, que inventaron para salvaguardar su pureza, los ha convertido en criminales y monstruos, y los está destruyendo», Baldwin se refiere a los hombres blancos, excluyendo a las mujeres. Cuando argumenta, como también se oye en el documental, que «la raíz del odio del hombre negro es la rabia, y no es que odie a los hombres blancos como que simplemente los quiere fuera de su camino, y más que eso, fuera del camino de sus hijos. La raíz del odio del hombre blanco es el terror», también excluye a las mujeres negras.

I Am Not Your Negro enmascara la masculinidad queer de Baldwin enmarcándola, como he señalado, en la masculinidad normativa de los iconos Malcolm X, Martin Luther King Jr. y Medgar Evers. Boyd elogia a Peck por incluir en su película «retratos de las viudas de los héroes caídos: Coretta Scott King, Myrlie Evers-Williams y Betty Shabazz» y de Yolanda y Attallah —las hijas respectivamente de King y Malcolm X— mostrando cómo «su contribución señaló la unidad potencial y la promesa que muchos esperaban ver en sus padres» (49). De hecho, la presencia de las mujeres forma parte del discurso heteronormativo que excluye a Baldwin, al igual que la presencia de los actores afro-americanos Sydney Poitier y Harry Belafonte. Peck cita las palabras de Baldwin sobre cómo

A pesar de los fabulosos mitos que proliferan en este país sobre la sexualidad de los negros, los hombres negros todavía se utilizan, en la

cultura popular, como si no tuvieran ninguna equipación sexual. Sidney Poitier, como artista negro y hombre, también se enfrenta a la sexualidad infantil y furtiva de este país. Tanto él como Harry Belafonte, por ejemplo, son símbolos sexuales, aunque nadie se atreve a admitirlo, y mucho menos a usarlos como se usa cualquiera de los tipos viriles de Hollywood.

Aquí el propio Baldwin reprime el deseo queer para comentar cómo la heterosexualidad de Poitier y Belafonte no se aprecia en el imaginario racista estadounidense como la de los hombres blancos. Dado que Baldwin no es presentado como un hombre queer, el público no puede estar al tanto de su complejo posicionamiento.

Del mismo modo, escuchamos a Baldwin afirmar que «nunca fui, por ejemplo, un musulmán negro, de la misma manera, aunque por diferentes razones, nunca me convertí en un Black Panther. Porque no creía que todos los blancos fueran demonios, y no quería que los jóvenes negros lo creyeran». La presentación de este pasaje en la película sin alusiones a cómo la Nación del Islam y los Panteras Negras abrazaron la hipermasculinidad patriarcal para empoderarse distorsiona los desacuerdos de Baldwin con ellos, en particular con Eldridge Cleaver, el Ministro de Información del partido Black Panther. En su ensayo profundamente homofóbico «Notes on a Native Son», incluido en su volumen de 1968 *Soul on Ice*, Cleaver ataca con saña a Baldwin, argumentando que el hombre blanco le ha robado al homosexual negro

su masculinidad, lo castró en el centro de su cráneo ardiente, y cuando se somete a este cambio y toma al hombre blanco por su amante y su Gran Papi, enfoca en la ‘blancura’ todo el amor en su alma reprimida y vuelve el filo de la navaja del odio contra la ‘negritud’: contra sí mismo, lo que es, y contra todo lo que aquellos que se parecen a él le recuerdan sobre sí mismo. (128-129)

Cleaver, explica Benson, «intentó feminizar a James Baldwin para distanciarse de cualquier comportamiento que pudiera poner en peligro las ganancias masculinas de los hombres afro-americanos durante los movimientos en favor del *Black Power* y los Derechos Civiles» (3). Él y muchos otros militantes negros, sin embargo, pasaron por alto cómo «las imágenes de hipermasculinidad negra/cowboy en realidad limitan a los hombres negros, reduciéndolos a sus cuerpos y

marginándolos como temibles bestias hipersexuales» (3). Este debate está ausente en la película de Peck, quien le otorga a Baldwin el papel del doliente hermano mayor abrumado por el sentido de culpa del superviviente: «Era mayor que Medgar, Malcolm y Martin. Me criaron para creer que se suponía que el mayor era un modelo para los más jóvenes y, por supuesto, se esperaba que muriera primero. Ninguno de los tres alcanzó los cuarenta». Este pasaje está acompañado por una foto de Baldwin rodeado de tres niñas pequeñas, posiblemente las hijas de Malcolm X, imagen avuncular y asexuada que enfatiza lo diferente que era de sus hermanos perdidos, al no ser también un hombre de familia normativo.

No debe asumirse, no obstante, que la visión de Baldwin sobre el género era coherente, o que su sexualidad no era problemática. Su biógrafo y amigo íntimo David Leeming lo describe como un «hombre solitario y en extremo vulnerable» (10) que «pasó toda su vida anhelando ser recogido y protegido por brazos más fuertes que los suyos» (10) pero que siempre elegía mal sus compañeros. Gibson ve en las novelas de Baldwin sobre la intimidad masculina «Subjetividades de género» que están «sin quererlo invadidas de soledad y carecen de un espacio de vulnerabilidad» (27); en su ficción, Baldwin explora «cómo los hombres, predominantemente los afro-americanos, llegan a estar articulados por la necesidad y el deseo de ser *salvados*» (27, cursiva original), a través de lo que Gibson llama «hombría salvífica» (27). Tal vez tratando de ocultar esa vulnerabilidad, Baldwin escribió poco sobre sexualidad en sus ensayos, a excepción de algunas piezas de su primera época —«Preservation of Innocence» (1949) y «The Male Prison» (1954)— más el texto posterior autobiográfico «Here Be Dragons» (1985). Según Field, Baldwin «pronunció su discurso más sincero sobre la homosexualidad» en una entrevista de 1985 con Richard Goldstein, publicada como «Go the Way Your Blood Beats». Field destaca tres cuestiones principales: «Primero, el recurrente rechazo de Baldwin de los términos ‘homosexual’ y ‘gay’ (...); segundo, su insistencia en que la sexualidad es un asunto privado; y, por último, su reiterada afirmación de que la raza es una cuestión más importante que las cuestiones de sexualidad» (65). Esta cita sugiere que Baldwin podría haber aceptado cómo Peck privilegia la raza a expensas del género y la sexualidad aunque es importante señalar, como hace Murray, que Baldwin puede haber protegido su privacidad para ocultar no solo su vulnerabilidad sino también su contradictoria ideología de género. Según Murray, mientras que en su enfrentamiento con la Nación del Islam «Su crítica a la organización giró en torno a sus sospechas de que la ideología

patriarcal debilita en lugar de liberar a los individuos negros» (14), Baldwin «no fue del todo consistente» al apoyar otras «ideologías que presumían que los hombres podían reclamar ciertos derechos, privilegios y autoridad debido a los cuerpos que habitaban» (15).

El Baldwin contradictorio e incongruente está ausente de la película de Peck, que presenta más bien una visión monolítica del autor en su encarnación como profeta —Baldwin había sido un predicador adolescente en la iglesia de su padre— y héroe imposible. «Un hombre negro», observa Baldwin, «que ve el mundo de la manera en que John Wayne, por ejemplo, lo ve, no sería un patriota excéntrico, sino un maníaco delirante». Entrevistado en 1968 en *The Dick Cavett Show*, Baldwin declaró: «Si fuéramos blancos, si fuéramos irlandeses, si fuéramos judíos, si fuéramos polacos, si tuviéramos, de hecho, en tu mente, un marco de referencia, nuestros héroes también serían tus héroes. Nat Turner sería un héroe para ti en lugar de una amenaza. Malcolm X todavía podría estar vivo». El libro que nunca escribió y la película de Peck se basan en la exaltación de los tres héroes no reconocidos, con Baldwin ocupando la posición de testigo privilegiado de su heroísmo. Habiéndose mudado a Francia en 1948, donde vivió durante muchas décadas, y aborreciendo el odio racial y la violencia, Baldwin ocupa una posición incómoda de la que Peck lo rescata para defender la masculinidad negra, aunque solo la heterosexual. Peck incluso aprovecha el propio discurso de Baldwin según el cual la construcción del hombre negro como el Otro del hombre blanco es presentada como emasculación:

Lo que la gente blanca tiene que hacer es tratar de averiguar, en sus propios corazones, por qué era necesario crear al negrata [n*gger] en primer lugar, porque no soy un negrata, soy un hombre. Pero si crees que soy un negrata, significa que necesitas creer que existe. La pregunta que tienes que hacerte a ti mismo, que la población blanca de este país tiene que hacerse a sí misma, Norte y Sur, porque es un solo país, y para los negros, no hay diferencia entre el Norte y el Sur... es solo una diferencia en la forma en que te castran, pero el hecho de la castración es un hecho estadounidense. Si no soy un negrata pero tú lo inventaste, vosotros los blancos lo inventasteis, entonces tenéis que averiguar por qué. Y el futuro del país depende de eso, de si eres capaz o no de hacer esa pregunta.

Peck seguramente evitó usar *I Am Not Your N*gger* como su título por razones de corrección política y decoro lingüístico, dado el impacto del insulto racial, aunque este pasaje indica que *I Am Not Your Negro*⁶ significa de modo implícito «Soy mi propio hombre».

Podría decirse que Chan tiene razón al lamentar que el «vaivén entre la reprimenda y la reconciliación es lo que hace que incluso un documental político tan desilusionado como este sea inherentemente frustrante» (58); para él, a pesar de sus valores catárticos, «Peck se dirige, para bien y para mal, directamente a un ‘tú’ blanco imaginado, cuya respuesta emocional al material servirá como medida de su efectividad» (58). Ni Baldwin ni Peck, en conclusión, logran desconectarse de la masculinidad del hombre blanco, aunque sí llaman la atención sobre cómo la construcción del *n*gger* es producto de la tóxica e insegura masculinidad patriarcal blanca. El problema es que sin hacer una defensa firme de una alternativa negra masculina anti-patriarcal y queer los hombres negros seguirán buscando en el patriarcado heteronormativo hipermasculino el modelo a seguir, sin percatarse de cómo la masculinidad blanca hegemónica siempre intentará impedir su empoderamiento. La lección que las mujeres pueden sacar de esta situación, y del documental de Peck, es que su papel es a lo sumo el de esposas e hijas de los héroes negros caídos pero no el de protagonistas, aún más teniendo en cuenta que ni siquiera la masculinidad queer de Baldwin está a la altura de la imagen idealizada que estos héroes proyectan. Ellas son las grandes mujeres detrás de los grandes hombres negros, él es el gran hombre a su sombra sin ser aún su propio hombre queer.

Notas

1. Los otros libros de Thompson, *The Curse of Lono* [*La maldición de Lono*] (1983), su única novela *The Rum Diary* [*Los diarios del ron*] (1998) y su antología de cuentos *Screw-Jack* (2000), han recibido menos atención. Varios volúmenes recogen los muchos artículos que publicó. Su libro más conocido comenzó su recorrido como el artículo de *Rolling Stone*, publicado por su *alter ego* Raoul Duke, «Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream» (no. 95, 11 de noviembre de 1971, 36-48).
2. Baldwin también escribió las obras teatrales *The Amen Corner* (1955) y *Blues for Mr. Charlie* (1964).
3. La entrada en el *Online Etymology Dictionary* (<https://www.etymonline.com/word/gonzo>), indica que Cardoso se refirió al término como «una palabra de Boston para algo raro, extraño», derivada quizás del vocablo napolitano ‘gonzo’, que significa «grosero, vulgar». Podría ser un calco de la expresión del castellano ‘hacer el ganso’.
4. Incluso editó el volumen complementario *I Am Not Your Negro* (2017), junto con Alexandra Strauss.

5. Para confundir aún más las cosas, Peck incluye un pasaje en el que Baldwin se refiere a una novia blanca de su juventud, comentando cómo la relación acabó porque ella decidió que no debían ser vistos juntos en la calle antes o después de sus citas.
6. Baldwin usó en sus escritos la palabra 'Negro', que era de uso común hasta finales de la década de 1970, cuando, bajo la influencia de los Black Panthers, los periodistas negros progresistas comenzaron a usar 'black' y difundieron su uso hasta que 'Negro' fue abandonado. El propio Baldwin usó 'black' en sus escritos y entrevistas posteriores.

Obras citadas

- Andrews, Stephen E. & Duncan Bowis. *100 Must-Read Books for Men*. Bloomsbury 2008.
- Baker, Courtney R. *I Am Not Your Negro's Queer Poetics of Identity and Omission*. *I Am Not Your Negro: A Docalogue*, Jamie Baron & Kristen Fuhs, eds. Routledge, 2021. 9-23.
- Benson, Josef. *Hypermasculinities in the Contemporary Novel: Cormac McCarthy, Toni Morrison, and James Baldwin*. Rowman & Littlefield, 2014.
- Boyd, Herb. *I Am Not Your Negro*. *Cineaste* 42.2 (2017): 47-49.
- Chan, Andrew. Pained and Painful, *I Am Not Your Negro* Gives New Voice to the Great Divide. *Film Comment* 53.1 (enero 2017): 54-59.
- Chatterton Williams, Thomas. Going to Meet the Man. *Sight and Sound* 27.5 (mayo 2017): 48-50.
- Cixous, Hélène. The Laugh of the Medusa (1975). Trad. Keith Cohen y Paula Cohen. *Signs* 1.4 (1976): 875-893. <https://doi.org/10.1086/493306> [*La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix (revisada por Myriam Díaz-Diocaretz), Anthropos, 2001]
- Cleaver, Eldridge. *Soul on Ice* (1968). Delta, 1999.
- Crichlow, Warren. Baldwin's Rendezvous with the Twenty-First Century: *I Am Not Your Negro*. *Film Quarterly* 70.4 (2017): 9-22.
- Crowdus, Gary. Speaking Documentary Truth to Power: An Interview with Alex Gibney. *Cineaste* 33.3 (verano 2008): 2, 28-36.
- Douglas, Edward. Exclusive: Alex Gibney Goes Gonzo! *ComingSoon.net* 1 julio 2008, <https://www.comingsoon.net/movies/features/46328-exclusive-alex-gibney-goes-gonzo>
- Field, Douglas. *All Those Strangers: The Art and Lives of James Baldwin*. Oxford UP, 2015.
- Gibson III, Ernest L. *Salvific Manhood: James Baldwin's Novelization of Male Intimacy*. University of Nebraska Press, 2019. Epub.
- Giles, Fiona. Mastering the Art of Being Powerless and Completely Stupid. *Fear and Loathing Worldwide: Gonzo Journalism Beyond Hunter S. Thompson*, Alexander, Robert & Christine Isager, eds. Bloomsbury, 2018. 161-184.
- Hale, Michael. Outlaw Blues. *Sight and Sound* 19.1 (enero 2009): 12.
- Harris, Aisha. *I Am Not Your Negro* Director Raoul Peck on What It's Like to Spend a Decade Unpacking James Baldwin. *Slate* 23 febrero 2017, <https://slate.com/culture/2017/02/an-interview-with-raoul-peck-on-i-am-not-your-negro-and-why-it-took-him-a-decade-to-complete-audio.html>
- Honeycutt, Kirk. *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson. The Hollywood Reporter* 25 enero 2008, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/gonzo-life-work-dr-hunter-125998/>
- Kaplan, Cora and Bill Schwarz. Introduction. *James Baldwin: America and Beyond*, Cora Kaplan & Bill Schwarz, eds. University of Michigan Press, 2011. 1-32.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. Oxford UP, 2006.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980). Trad. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.
- Leeming, David. *James Baldwin: A Biography*. Arcade Publishing, 2015 (1994). Epub.
- McKeen, William. *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*. W.W. Norton, 2009. Epub.

- Murray, Rolland. *Our Living Manhood: Literature, Black Power, and Masculine Ideology*. University of Pennsylvania Press, 2007.
- Ongiri, Amy Abugo. We Are Family: Black Nationalism, Black Masculinity, and the Black Gay Cultural Imagination. *College Literature* 24.1 (febrero 1997): 280-94.
- Peck, Raoul. There Are New Metaphors: Meeting Gloria (Baldwin Karefa-Smart). James Baldwin, *I Am not Your Negro: Compiled and Edited by Raoul Peck*, Alexandra Strauss, ed. Penguin, 2017. 13-15. Epub.
- _____. Notes on the Writing Process. James Baldwin, *I Am not Your Negro: Compiled and Edited by Raoul Peck*, Alexandra Strauss, ed. Penguin, 2017. 16-19. Epub.
- Ryfle, Steve. The *POV* Interview: Raoul Peck Talks *I Am Not Your Negro*. *POV: Canada's Documentary Magazine* 2 febrero 2017, <https://povmagazine.com/i-am-not-your-negro-interview/>
- Scott, A.O. Beyond Fear and Loathing. *The New York Times* 4 julio 2008, <https://www.nytimes.com/2008/07/04/movies/04gonz.html>
- Stephenson, William. *Gonzo Republic: Hunter S. Thompson's America*. Bloomsbury, 2012.
- Thompson, Juan. *Stories I Tell Myself: Growing Up with Hunter S. Thompson*. Alfred Knopf, 2016. Epub.
- Woubshet, Dagmawi. The Imperfect Power of *I Am Not Your Negro*. *The Atlantic* 8 febrero 2017, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/02/i-am-not-your-negro-review/515976/>

Conclusiones

Aparte de abordar cómo se representa la masculinidad, en este volumen he defendido la tesis de que los documentales son tan valiosos, si no más, que las películas de ficción para cine y televisión. La exagerada importancia que se le da a las películas de ficción es ridícula en vista de la caída de sus estándares, sin duda debido a la deficiente calidad de los guiones. De modo absurdo, los documentales son considerados menos atractivos a pesar de contar historias fascinantes que, además, están próximas a la realidad. Directores como Alex Gibney, Errol Morris, Amy Berg o Laura Poitras deberían ser tan conocidos como Steven Spielberg, Martin Scorsese, Kathryn Bigelow o Jane Campion. Sus películas y otros documentales más o menos aclamados deberían ser tan populares como cualquier película de ficción. Ya es hora de que los documentales dejen de ser tratados como un género menor para ser simplemente llamados películas, al igual que los documentalistas deben ser simplemente llamados directores.

La división del volumen en dieciséis capítulos relativamente cortos ha sido diseñada para ofrecer una visión integral de las masculinidades estadounidenses pero también surge de la gran cantidad de documentales centrados en los hombres. Los documentales sobre mujeres se suelen tratar como una categoría especial porque son escasos en comparación con la atención que reciben los hombres en este género audiovisual; sin embargo, no se es consciente de que los hombres y las masculinidades son el foco principal de la mayoría de documentales. Esta incapacidad de ver no solo el bosque de la masculinidad sino también los árboles que los hombres son en él no sorprende ya que, por su propia ubicuidad y por constituir la normatividad humana, los hombres se han vuelto invisibles como clase específica de personas. Ha sido mi intención en este estudio hacerlos visibles como colectivo y como casos individuales, y explorar cómo se sitúan en relación con la política interna del patriarcado tal como opera en los Estados Unidos. A diferencia de lo habitual no he tratado el patriarcado como una institución creada por los hombres para dominar a las mujeres sino como una organización jerárquica de la sociedad que privilegia a los individuos según su grado de poder. El sexismo patriarcal sin duda ha beneficiado a los hombres pero el feminismo ha liberado a las mujeres para que busquen su propio empoderamiento. Muchas buscan hoy el poder desde posiciones de derechas que, lejos de ser feministas, son patriarcales.

Ninguno de los más de cuarenta documentales aquí analizados presenta una imagen completa de la masculinidad americana (o del patriarcado), como he criticado pese a mi más sincera admiración por todos ellos. Con la excepción de *The Mask You Live In* de Jennifer Newsom, ninguna otra película se centra en la masculinidad como tema principal. Sin embargo, en conjunto los documentales ofrecen una visión colectiva fascinante de lo que es ser un hombre en los Estados Unidos del siglo XXI. Newsom capta perfectamente el dilema: los hombres sufren a causa de las reglas opresivas que el patriarcado les impone pero al no identificarlo como su enemigo —tal como lo hacen las mujeres gracias al feminismo— no saben luchar contra su propia opresión. En cambio, se esconden detrás de una máscara represiva, aceptada como si fuera la masculinidad misma, cuando en realidad la masculinidad puede ser tan liberadora y flexible como los hombres decidan. Su liberación, no obstante, sigue siendo poco probable mientras la máscara se siga adoptando y la masculinidad normativa se mida por estándares patriarcales sexistas, racistas, homofóbicos y en general discriminatorios. Ha sido mi intención contribuir a esa liberación revelando el dañino discurso patriarcal y acercándome lo más posible a los hombres ocultos tras la máscara, deconstruyendo así el limitado discurso de género de los documentales.

En ese sentido, mi principal hallazgo es obvio: los hombres no son oprimidos por otro colectivo, tal como las mujeres son oprimidas por los hombres, sino por los hombres patriarcales con poder para dominarlos. El control que los hombres mantienen sobre sus vidas depende, según he argumentado, del grado de poder que el patriarcado les permite disfrutar. Cuanto más poder tiene un hombre más libre es de tomar sus propias decisiones, aunque este poder no necesita medirse en términos absolutos. Un hombre de familia de ambiciones moderadas a gusto con su masculinidad puede ser más libre que los hombres poderosos pero siempre inseguros que dirigen Wall Street.

Mi impresión general es que un corpus diferente de películas habría llevado a conclusiones similares porque el discurso actual sobre la masculinidad es muy homogéneo. Mi principio de selección puede haber enfatizado esta homogeneidad implícita pero si se pueden encontrar conexiones entre más de cuarenta documentales de calidad esto significa que existen, aunque hasta ahora se hayan desatendido. La estrategia de contrastar al menos dos películas muy diversas entre sí en cada capítulo no ha socavado la coherencia del discurso sobre la masculinidad estadounidense que he encontrado en las películas; todo lo contrario, a menudo me

ha sorprendido encontrar hilos comunes en los retratos de hombres muy diferentes. Todos se han enfrentado al reto de definir su personalidad aceptando o rechazando la masculinidad patriarcal heterosexista normativa, y, dependiendo de sus decisiones, sus vidas han sido más o menos fáciles. Algunos han tenido pocas opciones por razones de clase, raza o sexo. Otros han tenido el privilegio de elegir en libertad pero no han podido hacer frente a la presión acumulada sobre ellos por las expectativas depositadas en su masculinidad, ya fuera normativa o alternativa.

En la Parte I: Valores, he tratado películas sobre hombres cuyos valores personales constituyen un modelo positivo a imitar (o así debería ser). La masculinidad necesita desintoxicarse y por esa razón he elegido comenzar el volumen con una reflexión sobre la bondad, utilizando *Dear Zachary: A Letter to a Son about His Father* de Kurt Kuenne y *Undeclared* de Daniel Lindsay y T.J. Martin. El documental elegíaco y emotivo de Kuenne celebra las vidas de su amigo el Dr. Andrew Bagby y su bebé Zachary pero también debe leerse como un testimonio sobre la violencia andrófoba —inusual pero tangible— de las mujeres. Kuenne vincula la bondad de Bagby con su vulnerabilidad masculina, una conexión que debe abordarse para fortalecer la idea de que la bondad no tiene por qué hacer vulnerable a un hombre. El entrenador voluntario Bill Courtney encarna este principio en *Undeclared*. Courtney ayudó con generosidad a los jugadores de fútbol negros que entrenaba, sanando una herida que también había sufrido por el abandono de su padre. Su problemática presentación como un salvador blanco nunca debe minimizar su compromiso y la alta calidad de su loable tarea como mentor.

El Capítulo 2 ha examinado dos ejemplos de activismo masculino descritos en *An Inconvenient Truth* de Davis Guggenheim y su secuela *An Inconvenient Sequel: Truth to Power* de Bonni Cohen y Jon Shenk, y en *How to Survive a Plague* de David France, y, secundariamente, en *United in Anger* de Jim Hubbard. He argumentado que el activismo que describen —contra el cambio climático y el SIDA— es anti-patriarcal aunque opere desde posiciones distantes: el antiguo Vicepresidente de los Estados Unidos, Al Gore, es un hombre blanco privilegiado y patricio que se ha re-empoderado a través del activismo ambiental después de perder una elección presidencial quizás fraudulenta; los hombres homosexuales de las películas de France y Hubbard defendieron sus vidas de una enfermedad mortal pero también de la homofobia rampante cuando las autoridades estadounidenses intentaron ignorar la brutal crisis del SIDA. Como hombres privilegiados blancos

tanto Gore como los activistas anti-SIDA entienden bien el poder blanco patriarcal y están muy bien equipados para combatirlo. De modo excepcional, el dolor de la pérdida y la ira son aquí emociones positivas ya que provocan una búsqueda de justicia.

Las dos películas analizadas en el Capítulo 3, *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* de Errol Morris y *Street Fight* de Marshall Curry retratan políticos de peso. He criticado a Morris por permitir que McNamara, un hombre que muchos consideran un criminal de guerra, dominara el discurso de su película con su defensa de los círculos patriarcales de poder estadounidenses que causaron la Guerra de Vietnam. El discurso manipulador de McNamara contrasta con el retrato del Senador Demócrata Cory Booker en una etapa anterior de su carrera política. A diferencia de McNamara, Booker parece atractivo y sincero, si bien Curry no puede disipar la duda de si es otro hombre oculto detrás de una máscara, sin importar lo idealizada que pueda estar. Booker provoca paradójicamente sospecha y aversión, pese a poseer muchas de las cualidades que los votantes les exigen a los políticos.

El documental de Judith Ehrlich y Rick Goldsmith *The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers* y el de Laura Poitras *Citizenfour* abordan la masculinidad del denunciante, analizada en el Capítulo 4, desde ángulos contradictorios. La mezcla de romance y *thriller* político les permite a Ehrlich y Goldsmith mostrar su admiración por Ellsberg, quien filtró a los periódicos el informe secreto sobre Vietnam encargado por McNamara. Su documental enfatiza el atractivo varonil de Ellsberg y la historia de amor con su esposa Patricia para narrar una transformación moral recompensada con una larga carrera en el activismo político crítico. En cambio, Poitras muestra una admiración limitada por Edward Snowden. Ambos hombres son igualmente heroicos pero la masculinidad menos viril de Snowden lo atrapa en un limbo moral, varándolo en un extraño exilio del que ni la película, ni las autoridades y ciudadanos estadounidenses parecen querer liberarlo.

La Parte II: Daños ha investigado películas sobre hombres que han causado daños de naturaleza criminal, o que han sido dañados por el sistema de justicia o la enfermedad. El Capítulo 5 ha estudiado al asesino de masas y en serie a través del análisis de *Bowling for Columbine* de Michael Moore y la docuserie de Joe Berlinger *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*. He argumentado que Moore no está interesado en la masculinidad anómala de Eric Harris y Dylan

Klebold, autores de la matanza de Columbine, sino en promover su propia masculinidad a costa de resquebrajar la masculinidad icónica del actor Charlton Heston. Mi lectura de Harris y Klebold enfatiza su peligroso sentido del derecho al libre albedrío y su posición en el esquema del *bullying* tolerado en su escuela. El asesino en serie Ted Bundy estaba también motivado por su sentido hiperbólico del derecho patriarcal a su libre albedrío agravado por un miedo misógino al rechazo, factores que Berlinger no analiza. Al ignorar a las víctimas su docuserie contribuye a la cultura de la violación que convirtió a Bundy en un icono criminal de notoriedad duradera en lugar de evitar que otros hombres aberrantes cometan crímenes similares.

El Capítulo 6 ha tratado sobre el abusador sexual infantil en el contexto de las instituciones que permiten que su masculinidad perversa perpetre innumerables crímenes. Los documentales *Deliver Us from Evil* de Amy Berg, *At the Heart of Gold: Inside the USA Gymnastics Scandal* de Erin Lee Carr, y *Athlete A* de Bonni Cohen y Jon Shenk narran cómo la Iglesia Católica americana y USA Gymnastics sacrificaron el bienestar de los niños y niñas para proteger las carreras de los hombres poderosos que dirigen estas instituciones, permitiendo que el Padre Oliver O'Grady y el Dr. Larry Nassar abusaran de cientos de menores. Dado que estos hombres psicópatas se ganaron la confianza de las familias para acceder a los niños y niñas, los padres y madres, he señalado, también fueron víctimas colaterales de los abusadores individuales y de las instituciones patriarcales que los protegían.

El Capítulo 7 se ha centrado en el hombre adolescente injustamente acusado, víctima de una combinación de ineficiencia policial, corrupción del sistema judicial e histeria de masas difundida por los medios de comunicación. *The Central Park Five* de Sarah Burns, Ken Burns y David McMahon denuncia la condena racista de cinco adolescentes negros por el brutal asalto contra una *jogger* blanca. El problema, he argumentado, es que la crítica de los cineastas contra el racismo pasa por alto al verdadero perpetrador, un hombre motivado por una profunda misoginia patriarcal en lugar de por cuestiones raciales. La trilogía *Paradise Lost* de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky y *West of Memphis* de Amy Berg critican la condena, pese a la falta de pruebas, de tres adolescentes blancos de clase baja por el asesinato de tres pequeños en su comunidad. Las cuatro películas pasan por alto, según he argumentado, el odio intra-patriarcal que sentenció a estos jóvenes por resistirse a la masculinidad normativa, sobre todo en el caso de Damian Echols, quien fue condenado a muerte. También he criticado el hecho de que las víctimas

de los dos terribles casos no reciben en los documentales correspondientes suficiente atención como personas damnificadas por la violencia patriarcal.

En el Capítulo 8 me he centrado en la dependencia más que en la discapacidad para explorar el daño sufrido por los dos hombres retratados en *Life, Animated* de Roger Ross Williams y *Gleason* de Clay Tweel. Owen Suskind, afectado por el autismo desde la primera infancia, y el exjugador de la NFL Steve Gleason, esposo y padre afectado por ELA, tienen poco en común, excepto su dependencia de otras personas. El documental de Williams trata este tema de modo algo superficial, presentando en cambio la capacidad de Owen para comunicarse gracias a su pasión por las películas de Disney como una historia de éxito, siguiendo las memorias escritas por su padre que inspiraron la película. En *Gleason*, el emotivo discurso sobre la paternidad margina el tema de cómo Steve sobrevive gracias al coraje de su devota esposa, Michel, y a sus cuidados, para así no minar su heroica masculinidad.

La Parte III: Acción se ha ocupado de los hombres en situaciones que requieren firmeza y autoconfianza, a menudo con consecuencias catastróficas para el individuo o la comunidad. El Capítulo 9 ha analizado la figura del soldado representada en *Taxi to the Dark Side* de Alex Gibney y *Father Soldier Son* de Catrin Einhorn y Leslye Davis. Gibney critica el respaldo de la administración Bush al uso de la tortura contra prisioneros extranjeros tras el 11S y su película destaca por la presencia de soldados que participaron en interrogatorios letales. Gibney los usa para atacar la corrupción del sistema político-militar pero, como he argumentado, es en última instancia demasiado indulgente con estos inhumanos jóvenes sin honor. *Father Soldier Son*, en cambio, examina la vida de un honorable soldado estadounidense herido en combate. Las directoras Einhorn y Davis documentan la pérdida de identidad de Brian Eisch como hombre discapacitado pero también cómo la reproducción de los valores militares en su hogar es respaldada (o rechazada) por sus hijos.

Los dos documentales elegidos para ilustrar los vínculos entre la masculinidad y la crisis de 2008 en el Capítulo 10 son *Inside Job* (2010) de Charles Ferguson y *Abacus: Small Enough to Jail* (2016) de Steve James. Ferguson analiza las condiciones que permitieron que el deshonesto sistema financiero estadounidense causara el colapso de la economía mundial. He caracterizado este sistema como un claro ejemplo de villanía patriarcal, siguiendo mi propio trabajo sobre el villano. *Abacus* narra el calvario del banquero chino-estadounidense Thomas Sung y sus

hijas al ser acusados de fraude. La masculinidad digna de Sung y su posición como hombre que trabaja para ayudar a su comunidad inmigrante están, he argumentado, en contraste directo con la masculinidad patriarcal depredadora y villana del sector financiero que Ferguson retrata, a pesar de que James duda en homenajear sin ambages a Sung como un hombre ejemplar.

Los vínculos entre aventura y masculinidad se han abordado en el Capítulo 11 a través de un análisis del astronauta estadounidense y del amante solitario de la naturaleza. En la nostálgica *In the Shadow of the Moon* de David Sington, los ancianos astronautas estadounidenses del programa Apolo lamentan la pérdida de la pasión por la exploración espacial. En *Grizzly Man*, el afamado director alemán Werner Herzog ofrece un retrato crítico de Timothy Treadwell, un naturalista aficionado que murió atacado por un oso en Alaska. Mientras que Sington celebra los alunizajes como una aventura romántica, a pesar del sexismo que impidió que las mujeres se convirtieran en astronautas, Herzog ataca el romanticismo desatinado de Treadwell y su limitada comprensión de la naturaleza, culpándolo de poner en peligro a la novia que murió junto a él, Amie. Herzog reivindica el heroísmo de la joven mientras destruye la reputación de Treadwell como aventurero y hombre.

El Capítulo 12 ha tratado de dos documentales deportivos únicos. *Free Solo* de Jimmy Chin y Elizabeth Chai Vasarhelyi y *Minding the Gap* de Bing Liu son excelentes retratos más centrados en el deportista que en el deporte. En *Free Solo*, el escalador profesional Alex Honnold arriesga su vida en su conquista de El Capitan en Yosemite; sin embargo, los directores están igualmente interesados en cómo combina su peligrosa profesión con el compromiso personal con una nueva novia. En *Minding the Gap*, Liu explora el papel del *skateboarding* y de su propia cinematografía en la creación de un espacio en el que tres jóvenes (Liu, Keire Johnson y Zack Mulligan) interactúan, revelando las raíces del comportamiento violento que han soportado o están reproduciendo. Como he argumentado, si bien el monopatín conecta a estos jóvenes, solo la tarea de Liu como cineasta puede realmente sacar a relucir sus emociones más profundas.

La Parte IV: Artes carece de un capítulo sobre el artista entendido como pintor o escultor. En cambio, me he centrado en las artes de la arquitectura, la fotografía, la música y la escritura. En el Capítulo 13, he examinado *My Architect: A Son's Journey* de Nathaniel Kahn y *Sketches of Frank Gehry* de Sydney Pollack, películas que tratan sobre la paternidad y el éxito profesional de los hombres. Los

dos documentales participan de un discurso similar sobre la masculinidad del arquitecto estrella (Louis Kahn, Frank Gehry) como genio que antepone el trabajo a la vida familiar. Nathaniel Kahn celebra los logros de su padre a pesar de criticar su comportamiento hacia las mujeres (incluida su propia madre), mientras que Pollack explora la integridad artística de Gehry, ignorando su vida familiar. En ambas películas, el arquitecto se caracteriza por ser un hombre egoísta que utiliza su talento para conquistar un espacio de completa libertad personal mientras lucha contra los obstáculos en su exigente carrera.

El Capítulo 14 ha explorado los documentales *Tupac: Resurrection* de Lauren Lazin y *Cobain: Montage of Heck* de Brett Morgen. En ambos casos, una selección interesada de los recuerdos más favorables dejados por los icónicos músicos estadounidenses resulta en un retrato poco crítico. Lazin ensalza la hipermasculinidad y la *thug life* de Shakur minimizando sus antecedentes penales, incluida una condena por agresión sexual, mientras que Morgen minimiza la dependencia de Cobain de las mujeres, evitando además el tema de su dramático suicidio. El impulso de poner en peligro sus vidas que ambos hombres obedecieron se pasa por alto para encomiar su gran talento artístico, aunque paradójicamente se presta poca atención a la música que los convirtió en estrellas mundiales.

El Capítulo 15 ha contrastado la película de Christian Frei *War Photographer* sobre James Nachtwey con *Bill Cunningham New York* de Richard Press y *The Times of Bill Cunningham* de Mark Bozek. Como fotoperiodistas que capturan la vida humana, ya sea en el conflicto o la moda, estos hombres celosos de su intimidad usan la cámara como una máscara que oculta sus verdaderas personalidades. El sereno y elegante Nachtwey esconde el peso de los horrores presenciados mientras fotografía el conflicto; el sonriente y afable Cunningham protege su (a)sexualidad y un activismo gay público pero también muy privado. Deslumbrado por la imagen romántica del fotógrafo de guerra, Frei ignora el contenido de las desgarradoras fotografías de Nachtwey y las cuestiones éticas planteadas por su explotación profesional de la vida de otras personas. Press y Bozek no necesitan enfrentarse a complejas cuestiones éticas pero solo consiguen resolver parcialmente el enigma que era Cunningham, un hombre cuya eterna sonrisa ocultaba un desclasamiento radical y un singular interés por la feminidad como expresión de libertad.

Los escritores estadounidenses Hunter S. Thompson y James Baldwin han sido el foco del Capítulo 16. Como he argumentado, la masculinidad tóxica de

Thompson podría poner en peligro su estatus como figura de culto a largo plazo. De hecho, hay algunos signos de resistencia a este culto en *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson* de Alex Gibney. En contraste, el culto de Baldwin como escritor gay pionero se ha transformado en un interés en auge en sus escritos sobre la raza. *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck homenajea al autor desde esta perspectiva pero evita comentar su sexualidad queer. Como he argumentado, mientras que el documental de Gibney socava sutilmente la personalidad Gonzo de Thompson al incluir opiniones poco positivas sobre su hombría y talento, Peck refuerza un modelo tradicional de heroísmo negro heterosexual al subordinar y silenciar la sexualidad queer de Baldwin.

Para concluir, los documentales son un repositorio aún casi sin explorar de comentarios sobre el género, la masculinidad y los hombres, particularmente rico en relación con los Estados Unidos. Con suerte, el trabajo que he llevado a cabo para este volumen inspirará a otros a analizar más películas en busca de los elementos del discurso actual sobre la masculinidad, y aumentará la comprensión general, aún demasiado baja, del funcionamiento de la masculinidad patriarcal represiva. La plena igualdad solo puede alcanzarse si los hombres se liberan de las cargas que el patriarcado les impone y se despojan de la máscara que oculta tantos sentimientos reprimidos. Esa máscara, insisto, no es la masculinidad en sí misma sino un instrumento de control patriarcal. Si las películas que he analizado y otros documentales en torno a los hombres se abordan sabiendo que la máscara existe pero puede (y debe) ser abandonada la lucha anti-patriarcal se enriquecerá. Así se podrá construir por fin una masculinidad libre o incluso poner fin al género y a toda discriminación relacionada con este aspecto de la identidad humana.

Índice

A

abuso(s) 25, 35, 41, 81, 89, 91, 93, 174, 175, 176, 178, 180, 189, 233, 234, 235; sexual 25, 120-132, 133n1, 133n5, 133n7, 264

Afganistán (Guerra de) 173, 174, 177, 181, 182, 183, 184, 186

Aldrin, Edwin 'Buzz' 205, 207, 208, 211, 212, 223; véase también Sington

American Masters 249

amistad 23, 24, 89, 229, 230, 249, 250

amor 38, 39, 45, 76, 83, 86, 125, 156, 165, 182, 191, 245, 263, 264, 265, 281, 282, 301, 310

Anker, Daniel y Barak Goodman *Scottsboro: An American Tragedy* 135

Armstrong, Neil 207, 208, 210, 212, 219n1, 223; véase también Sington

asesino (de masas) 110, 310; en serie 101, 102, 110, 113, 139, 311

astronauta(s) 206-212, 313; afro-americano 210, 213; Apollo/Apolo 205, 207, 208, 209, 210, 212, 219n2; Gemini 209; Mercury 208, 209; mujer(es) 208, 209

autismo 154-161, 163, 312; véanse también Suskind (Owen), Suskind (Ron), Williams

aventura 87, 163, 205-206, 207, 210, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 221, 229, 276, 313; aventura espacial 208, 213

B

Bagby, Andrew 33, 34-41, 309; véase también Kuenne

Baldwin, James 291, 294, 297-304, 304n2, 305n5, 305n6, 314, 315; *The Amen Corner* 304n2; *Another Country* 291; *Blues for Mr. Charlie* 304n2; *The Cross of Redemption: Uncollected Writings* 291; *The*

Devil Finds Work 291; *The Fire Next Time* 291; *Giovanni's Room* 291; *Go Tell It on the Mountain* 291; *Going to Meet the Man* 291; 'Here Be Dragons' 302; *If Beale Street Could Talk* 291; 'The Male Prison' 302; *Notes of a Native Son* 291; 'Notes Towards Remember This House' 298; 'Preservation of Innocence' 302; *Tell Me How Long the Train's Been Gone* 291; véase también Peck

Baldwin, Jason 143, 144, 147, 148, 150; véanse también Berg (*West of Memphis*), Echols, Miskelley

Berg, Amy *Deliver Us from Evil* 119, 120-126, 132, 150, 311; *West of Memphis* 135, 143, 145-146, 149, 311; véanse también Baldwin (Jason), Berlinger y Sinofsky, Echols, Miskelley, O'Grady

Berlinger, Joe y Bruce Sinofsky *Brother's Keeper* 111; *Paradise Lost* (trilogía) 111, 143, 145, 146, 149, 311; *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* 135, 137, 144, 146; *Paradise Lost 2: Revelations* 135, 144, 150; *Paradise Lost 3: Purgatory* 135, 144, 145, 148, 149; véanse también Baldwin (Jason), Berg, Echols, Miskelley

Berlinger, Joe *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* 18, 102, 109-116, 310; *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* 116n6; véase también Bundy

Biden, Joe 55, 63n1, 65, 78

Big Short, The 191

Binney, William 90, 91; véase también Moser

blanco 46, 61, 76, 138, 232, 234, 236, 309; adolescente(s) blanco(s) 143; blancura 195, 301; caballero blanco

42, 45; hombre(s) blanco(s) 33, 41, 42, 45, 54, 215, 291, 292, 300, 301, 303, 304, 309; salvador blanco 309

Blind Side, The 42

Booker, Cory 65, 66, 67, 72-78, 78n1, 79n5, 79n6, 310; *United: Thoughts on Finding Common Ground and Advancing the Common Good* 73; véase también Curry

Bozek, Mark *The Times of Bill Cunningham* 273, 274, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 314; véanse también Cunningham, Press

Brick City 73

Brook, Tom *Hero of My Own Life* 58

Broomfield, Nick *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* 116n1; *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* 116n1; *Biggie & Tupac* 258; *Kurt & Courtney* 258, 270n6; *Last Man Standing: Suge Knight and the Murders of Biggie & Tupac* 258

bullying 23, 103, 104, 105, 106, 269; acoso 72, 76, 102, 103, 104, 269; *bully society* 103; intimidación 23, 25, 108

Bundy, Ted 18, 101, 102, 109-116, 116n5, 116n6, 116n7, 311; véase también Berlinger

Burns, Sarah *The Central Park Five: A Chronicle of a City Wilding* (libro) 137

Burns, Sarah; Ken Burns y David McMahon *The Central Park Five* 135, 136-143, 146, 311; véase también Cinco de Central Park

Bush, George H.W. 56, 61

Bush, George W. 49, 50, 52, 54, 66, 63n1, 173, 179, 180, 312; administración Bush 173, 179, 180, 312

C

Campbell, Greg *Hondros* 287n3

capitalismo 189-190, 191-196, 202

Capra, Frank *It's a Wonderful Life* 199

Carr, Erin Lee *At the Heart of Gold: Inside the USA Gymnastics Scandal* 119, 126-132, 311; véase también Nassar

Carter, Jimmy 295

celibato 120-121

Cernan, Eugene 205, 206, 211-213; véanse también Craig, Sington

Chin, Jimmy y Elizabeth Chai Vasarhelyi *Free Solo* 221, 222, 223-229, 236n4, 313; *Meru* 223; véanse también Honnold, McCandless

Cinco de Central Park 137; Antron McCray 136, 141, 141, 151n3; Kevin Richardson 136, 141, 141, 151n3; Yusef Salaam 136, 141, 141, 151n3; Raymond Santana 136, 141, 141, 151n3; Corey Wise 136, 137, 138, 141, 141, 151n3; véanse también Burns, Reyes

Cleaver, Eldridge 'Notes on a Native Son' 301; *Soul on Ice* 301

Clinton, Bill 54, 61, 66, 74

Cobain, Kurt 257-259, 260, 264-270, 270n5, 314; véase también Morgen

Cohen, Bonni y Jon Sheck *An Inconvenient Sequel: Truth to Power* 52-56, 309; *Athlete A* 119, 126, 127, 129, 221; véanse también Gore, Nassar

Cohn, Jason y Bill Jersey *Eames: The Architect & The Painter* 249

Collins, Michael 206, 208, 211; véase también Sington

Courtney, Bill 33, 41-47, 309; véase también Lindsay y Martin

Craig, Mark *The Last Man on the Moon* 212-213; véase también Cernan

Cunningham, Bill 273-274, 280-287, 287n1; *Fashion Climbing* 281-283; véanse también Bozek, Press

Curry, Marshall *Street Fight* 65, 66, 72-78, 310; véanse también Booker, James (Sharpe)

D

de Lestrade, Jean-Xavier *Murder on a Sunday Morning* 135

deporte(s) 24, 46, 47n3, 127, 129, 131, 132, 162, 205, 221-222, 230, 231, 234, 313; alternativo 221; de aventura 221; de estilo de vida 221, 221; extremo 221, 228

Derechos Civiles 73, 75, 263, 299, 301

Dick, Kirby *Twist of Faith* 133n1

DiFelicianantonio, Tina *Living with AIDS* 58

Dilawar 173, 174-178, 180; véase también Gibney (*Taxi to the Dark Side*)

discapacidad 153, 154, 161, 163, 167, 186, 187n3, 205, 312; discapacitado 162,

183; hombre(s) discapacitado(s)
153, 163, 187n3, 312
Disney 156, 157, 158, 160, 161, 167n2, 312
Drew, Robert *Primary* 66, 73

E

Echols, Damien 143-150; *Life after Death* 144; véanse también Baldwin (Jason), Berg (*West of Memphis*), Berlinger y Sinofsky, Misskelley
Egoyam, Atom *The Devil's Knot* 145
Ehrlich, Judith y Rick Goldsmith *The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers* 82-89, 91, 92, 93, 310; véase también Ellsberg
Einhorn, Catrin y Leslye Davis *Father Soldier Son* 173, 174, 181-187, 312; véase también Eisch
Eisch, Brian (Sargento) 173, 174, 181-187, 312; véase también Einhorn y David
Ellis, Brett Easton *American Psycho* 192
Ellsberg, Daniel 68, 81, 82-89, 92, 93, 94, 95, 96n3; *Secrets: A Memoir of Vietnam and the Pentagon Papers* 83; véase también Ehrlich y Goldsmith
emigrante(s) 191, 197, 198, 199, 200; chino(s) 198, 202
Epstein, Rob *The Times of Harvey Milk* 27n4, 58
escalada 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229; libre 228; libre integrada 225, 226, 231; sin cuerdas 222, 226, 231; solitaria integral 223
Evers, Medgar 298, 299, 300; véase también Peck

F

Fear and Loathing in Gonzovision 294
feminidad 17, 19, 104, 223, 270n1, 284, 287, 314; discurso femenino 223
feminismo 190; radical 19; Segunda Ola 58; discurso feminista 243
Ferguson, Charles *Inside Job* 190, 191-196, 202n3, 312; *Inside Job* (libro) 192, 193
France, David *How to Survive a Plague* 49, 56-63, 309; *How to Survive a Plague* (libro) 50, 59, 61, 62; véase también Hubbard

Frei, Christian *War Photographer* 273, 274-280, 281, 314; véase también Nachtwey
fútbol americano 41, 162

G

Gallo, Robert 50, 60, 62
Gates Jr., Henry Louis *Finding Your Roots* 79n6
gay 20, 46, 57-58, 60, 61, 63n6, 302, 314, 315
Gehry, Frank 241, 242, 245, 249-254, 255n7, 314; véase también Pollack
género 15, 16, 18, 19-21, 22, 24, 25, 27n7, 35, 41, 56, 58, 87, 101, 102, 103, 104, 115, 135, 138, 140, 146, 149, 150, 156, 158, 159, 161, 164, 176, 179, 180, 190, 194, 206, 209, 213, 222, 223, 225, 231, 242, 243, 244, 255n3, 258, 284, 287, 292, 300, 302, 308, 315
Ghadiali, Ashish *The Confession* 187n2
Gibney, Alex *Enron: The Smartest Guys in the Room* 292; *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson* 291, 292-297, 315; *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God* 138n1; *No End in Sight* 174; *Taxi to the Dark Side* 173, 174, 174-180, 292, 312; véanse también Dilawar, Thompson
Gilliam, Terry *Fear and Loathing in Las Vegas* 297
Gleason, Steve 153, 154, 160, 161-167, 167n4; Team Gleason 166, 167n3, 167n4, 167n5; véanse también Tweel, Varisco
Gore, Al 49, 50-56, 63n1, 63n2, 63n3, 63n4, 309, 310; véanse también Cohen y Shenk, Guggenheim
guerra 21, 73, 174, 181-186, 287n1; fotógrafo de guerra 276-278, 314; Guerra Fría 108, 207; véanse también Afganistán, Iraq, Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, Vietnam
guerrero 161, 182, 208, 217, 222; guerrero herido 173, 182; guerrero-héroe 184
Guggenheim, Davis *An Inconvenient Truth* 49, 50-56, 309, 310; véanse también Cohen y Shenk, Gore

Guilfoyle, Ultan 250; *Making Space: 5 Women Changing the Face of Architecture* 255n2

Gummo n 236

Gus Van Sant *Elephant* 106

H

Harris, Eric 101, 102-109, 116n4, 310, 311; véase también Moore

héroe 36, 51, 81, 82, 84, 85, 89, 94, 95, 158, 160, 163, 191, 196, 199, 208, 209, 210, 226, 242, 248, 258, 279, 292, 293, 295, 296, 303; heroísmo 60, 82, 94, 95, 162, 211, 303, 313, 315

Herzog, Werner *Grizzly Man* 205, 206, 213-219, 313; véase también Treadwell

Heston, Charlton 102, 103, 107, 108-109, 311; véase también Moore

heterosexualidad 104, 115, 301

Holland, Jon y Jason Hernandez *First Love* 230

hombria 21, 24, 25, 82, 179, 209, 217, 262

homofobia 50, 57, 61, 62, 309; homofóbico/a 61, 79n4, 231, 301

homosexualidad 284, 291, 299, 302; homosexual 58, 126, 281, 291, 299, 300, 301, 302; véanse también gay, queer

Honnold, Alex 221, 222, 223-229, 236n1, 236n2, 236n5, 236n6, 313; *Alone on the Wall* 227; véanse también Chin y Vasarherlyi, McCandless

Howard, Ron *Apollo 13* 207, 209

Hubbard, Jim *United in Anger* 49, 56, 57, 59, 60, 309; véase también France

Huestis, Mark y Wendy Dallas *Chuck Solomon: Coming of Age* 58

I

Iglesia Católica 119, 120, 122, 125, 126, 127, 138, 281, 311

ira 23, 24, 42, 47, 49, 56-57, 62, 81, 103, 105, 106, 114, 147, 165, 218, 251, 252, 259, 269, 310

Iraq 66, 90, 173, 174, 183; Guerra de Iraq 63n1, 173, 174, 177

J

James, Steve *Abacus: Small Enough to Jail* 191, 196-202, 312; *Hoop Dreams* 43, 191; véase también Sung

Jarecki, Andrew *Capturing the Friedmans* 38, 133n2; *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* 102

Johnson, Keire 221, 230, 231, 232, 234-236, 313; véanse también Liu, Mulligan

Johnson, Lyndon B. 65, 68, 69, 70

Joslin, Tom (con Peter Friedman) *Silverlake Life: The View from Here* 58

Junger, Sebastian *Which Way Is the Front Line from Here? The Life and Time of Tim Hetherington* 287n3

Junger, Sebastian y Tim Hetherington, *Restrepo* 287n3

K

Kahn, Louis 241-243, 243-249, 250, 252, 314; véase también Kahn (Nathaniel)

Kahn, Nathaniel *My Architect: A Son's Journey* 241-243, 243-249, 254, 255n4, 313, 314; véase también Kahn (Louis)

Kennedy, John F. 65, 66, 68, 211; administración Kennedy 68

Kennedy, Rory *Ghosts of Abu Ghraib* 174, 176

Kids 236n7

King Jr., Martin Luther 298, 300; véase también Peck

Klebold, Dylan 101, 102-109, 311; véase también Moore

Kramer, Larry *The Normal Heart* 60

Kuenne, Kurt *Dear Zachary: A Letter to a Son about His Father* 33, 34-41, 309; *The Legacy of Dear Zachary: A Journey to Change the Law* 34; véase también Bagby

L

latino 137, 138

Lazin, Lauren *Journey of Dr. Dre* 260; *Tupac: Resurrection* 257, 259, 260-264, 314; véase también Shakur

lesbiana (comunidad) 57

LGBTQI+ 57, 62

Life as a House 242

Lindsay, Daniel y T.J. Martin *Undeclared* 33, 41-47, 47n4, 309; véase también Courtney

Liu, Bing *Minding the Gap* 221, 222, 229-236, 236n7, 313; véanse también Johnson, Mulligan

Livingston, Jennie *Paris Is Burning* 19, 27n4
 Lowell, Josh y Peter Mortimer *The Dawn Wall* 225

M

Man Who Skied Down Everest, The 42
 Manson, Marilyn 107, 108; véase también Moore
Margin Call 191

masculinidad(es) 17, 18, 19-21, 22-24, 26, 34, 52, 59, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 138, 143, 147, 148, 150, 153, 158, 161, 167, 181, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 194, 195, 197, 199, 206, 209, 216, 219n6, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 229, 232, 242, 242, 243, 261, 262, 263, 266, 274, 281, 293, 294, 297, 301, 307, 308, 310, 311, 313, 314, 315; afro-americana/negra 234, 303; anti-patriarcal 88; (y) arquitectura 241-242, 243, 255n3; asiática 198; autista 159; aventurera 205; belicista 67, 72; blanca(s) 236, 259, 304; estadounidense 17, 22, 26, 102, 202, 238; gay 60; hegemónicas(s) 19-20, 21, 87, 94, 231; heroica 94, 166, 312; normativa 23, 300, 308, 311; (en) pantalla 15-19, 21-22, 26, 27n4, 221; patriarcal(es) 17, 19, 24, 103, 110, 126, 149, 150, 194, 196, 261, 304, 309, 313, 315; queer 300, 304; tóxica 19, 20, 26, 33, 291, 292; vulnerable(s) 174, 180, 230, 270; hipermasculinidad 109, 259, 301, 314; mística masculina 233, 292, 294, 297

Masters of Stone 226

Maysles, Albert y David Maysles *Grey Gardens* 93

McDonald, Kevin *One Day in September* 47n3

McElwee, Ross *Sherman's March* 236

McNamara, Robert 65-67, 67-72, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 310; *In Retrospect: The Tragedy and Lessons of Vietnam* 67, 68; véase también Morris (*The Fog of War*)

#MeToo 127

militarismo (patriótico) 187

Miskelley, Jessie 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150; véanse también Baldwin (Jason), Berg (*West of Memphis*), Berlinger y Sinofsky, Echols

misoginia 25, 102, 109, 111, 113, 210, 233, 263, 264, 311

Moore, Michael *Bowling for Columbine* 101, 102-109, 310; *Capitalism, A Love Story* 191; *Fahrenheit 9/11* 66, 174; véanse también Heston, Harris, Klebold, Manson

Morgan, Curt *The Art of Flight* 221

Morgen, Brett *Cobain: Montage of Heck* 257, 264-270, 314; *The Kid Stays in the Picture* 266; véase también Cobain

Morris, Errol *Errol Morris' First Person* 67; *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* 65, 66, 67-72, 83, 310; *Mr. Death* 78n3; *Standing Operating Procedure* 69, 175; *The Thin Blue Line* 69, 135; véase también McNamara

Moser, Friedrich *A Good American* 90; véase también Binney

Mulligan, Zack 221, 230, 231, 232-233, 234, 235, 310; véanse también Johnson, Liu

Murderball 161, 27n4

Murphy, Ryan *The Normal Heart* 60

N

Nachtwey, James 273-274, 274-280, 281, 284, 287n2, 287n3; *Inferno* 287n1; véase también Frei

NASA 206, 207, 208, 209, 210, 219n2, 223

Nassar, Larry 119, 121, 126-132, 133n4, 144n5, 133n6, 311; véanse también Carr, Cohen y Shenk

negro 75, 76, 160, 235 236, 263, 270n3, 299, 300, 305n6; adolescente(s) negro(s) 135, 136; deportista negro 45; heroísmo negro 315; homosexual negro 301; hombre(s) negro(s) 27n4, 44, 78, 139, 291, 300, 301, 303

Neville, Morgan *Won't You Be My Neighbor?* 47n1

Newsom, Jennifer Siebel *The Great American Lie* 27n7; *The Mask You Live In* 22-26, 27n7; *Miss Representation* 27n7

NFL (National Football League) 23, 42, 46, 153, 161, 312
 Nixon, Richard 81, 82, 84, 88, 89, 94, 96n1, 295
 NSA (National Security Agency)/Agencia Nacional de Seguridad 82, 90-91, 92, 93

O

O'Grady, Father (Oliver/Ollie) 119, 121, 122-126, 130, 311; véase también Berg (*Deliver Us from Evil*)
 Obama, Barack 54, 75, 78, 82, 89, 94, 95, 184, 193; administración Obama 96n3
 11S 63n1, 66, 90, 173, 179, 180
Overdose, the Next Financial Crisis 191

P

paternidad 44, 161, 164, 165, 167, 167n3, 191, 200, 229, 236n6, 312, 313
 patriarcado 19-21, 21-26, 50, 56, 81, 189, 190, 191, 232, 293, 304, 307, 308, 315
 Peck, Raoul *I Am Not Your Negro* 291, 294, 296-306, 315; *I Am Not Your Negro* (libro) 304n4; *Lumumba: Death of a Prophet* 297; véanse también Baldwin (James), Evers, King, X
 Peralta, Stacy *Dogtown and Z-boys* 231
 poder 19-21, 37, 54, 55, 56, 61, 62, 63n7, 72, 75, 77, 81, 84, 88, 95, 106, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 132, 150, 154, 173, 176, 179, 180, 184, 189, 190, 191, 209
 Poitras, Laura *Citizenfour* 82, 83, 89-95, 310; *My Country, My Country* 90; *The Oath* 90; *The Program* 90; véase también Snowden
 Pollack, Sydney *Sketches of Frank Gehry* 241, 249-254, 313; *Tootsie* 250; véase también Gehry
 porno 23; pornografía 25, 110, 113, 114, 120, 131, 158, 178
 Press, Richard *Bill Cunningham New York* 273, 280, 286, 314; véanse también Bozek, Cunningham
 Primera Guerra Mundial 70

Q

queer 58, 60, 216, 217, 268, 282, 292, 297, 299, 301, 304; masculinidad queer 300; sexualidad queer 315; véanse también gay, homosexual

R

Rand, Ayn *The Fountainhead* 242, 250
 raza 15, 135, 138, 139, 155, 209, 213, 291, 299, 302, 309, 315; racismo 42, 47, 105, 138, 140, 144, 197, 209, 235, 298, 311
 Reagan, Ronald 50, 61, 62, 193
 Reed, Mitchel J. y Luciah Rosenberg-Lee *Passing* 18
 Reyes, Matías 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 151n5; véase también Burns
 Riggs, Marlon T. *Tongues Untied* 58
 Rouche Jean *Moi, un Noir* 27n4

S

Scorsese, Martin *George Harrison: Living in the Material World* 257
 Segunda Guerra Mundial 65, 70, 72, 175
 sexismo 156, 176, 190, 209, 259, 264, 270n4, 307, 313
 sexo 19, 23, 25, 58, 63n5, 120, 146, 156, 158, 179, 264, 309, 314, 315; sexualidad 16, 24, 156, 158, 159, 160, 179, 245, 282, 287, 292, 293, 299, 300, 301, 302
 Shakur, Tupac 257-259, 260-264 270n1, 270n2, 270n3, 270n4, 314; véase también Lazin
 Sharpe, James 65, 72, 75, 76, 77, 78, 79n5, 79n7; véase también Curry
 SIDA 49, 50, 56-61, 63n7, 217, 281, 309, 310; VIH/SIDA 49, 57, 58, 62
 Sington, David *In the Shadow of the Moon* 205, 206, 207-213, 313; *Mercury 13* (con Heather Walsh) 206; véanse también Aldrin, Armstrong, Cernan, Collins
 skateboarding 221-222, 229-232, 233, 313
Sleepless in Seattle 242
 Snowden, Edward 81-82, 89-95, 96n3, 310; *Permanent Record* 93; véase también Poitras
Son and Moon 27n4
 Stecyk, Craig 231
 Stern, Sandor *The Stranger Beside Me* 114, 116n7

Stone, Matt y Trey Parker *South Park* 105;
véase también Moore
suicidio 34, 103, 104, 257, 264, 265-266, 269,
270, 295, 296, 314
Sung, Thomas 191, 196-202, 202n3, 313;
véase también James (Steve)
Suskind, Owen 153, 154-161, 167n1, 167n2;
véanse también autismo, Suskind
(Ron), Williams
Suskind, Ron 153, 155, 157, 158, 159, 160,
167n2; *Life Animated: A Story of
Sidekicks, Heroes, and Autism* 153,
155, 157, 159, 160, 167n1, 167n2;
véanse también autismo, Suskind
(Owen), Williams

T

TEPT (trastorno de estrés post-traumático)
183
Tercera Guerra Mundial 77
Thompson, Hunter S. 291, 292-297, 314, 315;
The Curse of Lono 304n1; *Hell's
Angels: The Strange and Terrible
Saga of the Outlaw Motorcycle
Gangs* 291; Fear and Loathing in
Las Vegas: A Savage Journey to the
Heart of the American Dream
304n1; *Fear and Loathing in Las
Vegas* 291; *Fear and Loathing on
the Campaign Trail '72* 291; *The
Rum Diary* 304n1; *Screw-Jack*
304n1; véase también Gibney
(Gonzo)
Thompson, Juan 295, 296; *Stories I Tell
Myself: Growing Up with Hunter S.
Thompson* 296; véase también
Gibney (Gonzo)
Tiger King 18
Too Big to Fail 191
tortura 89, 173-178, 277, 312
Treadwell, Timothy 206, 213-219, 219n5,
313; véase también Herzog

Trudeau, Pierre 54
Truman, Harry 87, 88
Trump, Donald 55, 56, 63n1, 77, 78, 78n1, 95
Tweel, Clay *Gleason* 153, 161-167, 312;
véase también Gleason

V

Vallée, Jean-Marc *Dallas Buyers Club* 60
veterano(s) 173, 181, 183, 184, 187n3
Vidor, King *The Fountainhead* 242
Vietnam 67, 68, 71, 83, 84, 85, 181, 310;
Guerra de Vietnam 66, 67-72, 81,
82, 88, 95, 174, 276, 310
villano 81, 84, 191, 312; villanía 61, 190;
villanía patriarcal 89, 191, 196, 312
violación 101, 114, 125, 126, 137, 138, 139,
144, 180, 263; cultura de la
violación 109, 115, 116, 311
violencia 24, 25, 37, 38, 39, 104, 107, 113,
116, 138, 146, 173, 176, 181, 221,
233, 234, 236, 262, 279, 298, 300,
303, 309; doméstica 233; de género
35, 41; estatal 137; juvenil 135,
141; patriarcal 56, 116, 312; sexual
127, 139; social 287n1
vulnerabilidad 41, 82, 146, 177, 179, 183,
233, 302, 309; véase también
masculinidad vulnerable

W

Waking Life 236n7
Wall Street: Money Never Sleeps 191
When We Were Kings 42
Williams, Roger Ross *Life, Animated* 153,
154-161, 163, 312; véanse también
autismo, Suskind (Owen), Suskind
(Ross)

X

X, Malcolm 298, 300, 302, 303; véase
también Peck

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana
2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities
3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater
4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana
5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna
6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction
7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation
8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana
9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir
10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana
12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy
14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet
15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico
16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction
17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance
18. Paul Scott Derrick, "We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism
19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams
20. J. Hillis Miller, Zero Plus One
21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon
22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston
23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South
24. Miriam López and M^a Dolores Narbona, eds., Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre
25. Susana M^a Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto
26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot
27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)
28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcends. La trascendencia de Emerson
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio
31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen
32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp', cine y comics
33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica
34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles
35. Antonio Lastra, Herencias straussianas
36. M^a Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road
37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton
38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page
39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo
40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España
41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin
42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin
43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas
44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States
45. María del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity
46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres
47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance
48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco
49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel
50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán
51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña
52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel
53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa
54. M^a Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades
55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells
56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra
57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica
58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo
59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South
60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace
61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity

62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel
63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature
64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender
65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography
66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo
67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana
68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez
69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso
70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969
71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo
72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor
73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España
74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas
75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco
76. Nephtali de León, Chicanos: Our Background and Our Pride
77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra
78. Víctor Junco Ezquerro, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos
79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)
80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas
81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal
82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity
83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society
84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)
85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films
86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno
87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno
88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3
89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature
90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra
91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos
92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos
93. Mágara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos

94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations
95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos
96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing
97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos
98. Constante González Groba, ed., Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion
99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera
100. Félix Martín Gutiérrez, Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos
101. Juana Celia Djelal, Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems
102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., Identidad y disidencia en la cultura estadounidense
103. José Antonio Gurpegui, Hemingway and Existentialism
104. Juan Miguel Company, Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)
105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis
106. Thomas S. Harrington, Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies
107. Simon Ortiz, Un buen viaje. Trad. y ed. Mágara Averbach
108. Rubén Peinado Abarrio, Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity
109. Ezra Pound, Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920). Trad. y ed. Rolando Costa Picazo
110. Rae Armantrout, Rae Armantrout. Poemas (2004-2014). Trad. y ed. Natalia Carbajosa
111. Noelia Hernando Real, Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922
112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6
113. Teresa Requena Pelegrí, Gertrude Stein: teatro y vanguardia
114. Maria Christina Ramos, Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain
115. José Manuel Benítez Ariza, Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe
116. Alex Fernández de Castro, La masía, un Miró para Mrs. Hemingway
117. A. Robert Lee, Americas: Selected Verse and Vignette
118. Laura López Peña, Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel
119. Nicolás Estévez, ed., Remando de noche: la poesía de Donald Wellman
120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)
121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos
122. Mágara Averbach, Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales
123. Ana Fernández-Caparrós, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta
124. Oreto Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland
125. Oreto Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland

126. Juan José Calvo García de Leonardo, Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov
127. Fabio Nigra, ed. El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil
128. John Howard, White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication
129. Paul Scott Derrick, Lines of Thought: 1983-2015
130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)
131. Sonia Petisco, Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution
132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea
133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios
134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)
135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca G. Arias, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8
136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo
137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía
138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creerías. Una vindicación del cine clásico norteamericano
139. Alex Fernández de Castro, Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas
140. Santiago Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo
141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre América: cine de terror después del 11-S
142. Mágara Averbach, Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales
143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)
144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general
145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov
146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos
147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing
148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?
149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era
150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction
151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10
152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence
153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra
154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders
155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)
156. Aviva Chomsky, Unwanted People

157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., *Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina*
158. Walt Whitman, *Días ejemplares*. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan
159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, *Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat*
160. Hasan G. López Sanz, *La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen*
161. Urszula Niewiadomska-Flis, ed. *Ex-Centric Souths: (Re)Imagining Southern Centers and Peripheries*
162. Emilio Sales Dasi, *Blasco Ibáñez en Norteamérica*
163. Toni Montesinos, *El fruto de la vida diversa. Artículos sobre literatura norteamericana*
164. Valeria L. Carbone, *Una historia del movimiento negro estadounidense en la era post derechos civiles (1968-1988)*
165. Nephtalí de León, *La Llorona, A Spirit Unable to Rest (Un ánima que no descansa)*
166. Juan Carlos Calvillo Reyes, *Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español*
167. Rita Dove, *Thomas y Beulah*, Rita Dove. Trad. y ed. Mágara Averbach
168. James Fenimore Cooper, *Cuentos para quinceañeras*, James Fenimore Cooper.
Trad. y ed. de Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher
169. María Jesús Rodríguez Hernández, *Las heridas de la ausencia. Poesía de nostalgia en Canadá y Estados Unidos*
170. Jorge Majfud, *Perros sí, negros no: las raíces y los frutos del racismo estadounidense*
171. John Howard, *Felling & Pining*
172. Anna M. Brígido-Corachán, ed. *Indigenizing the Classroom: Engaging Native American/First Nations Literature and Culture in Non-Native Settings*
173. Ignacio F. Rodeño Iturriaga, *Four Books, One Latino Life: Reading Richard Rodríguez*
174. Pilar Illanes Vicioso, *Tennessee Williams y la Norteamérica de posguerra*
175. Alfonso Martínez Berganza, *Hemingway en la España taurina*
176. Maite Aperribay Bermejo, *Ecocianismo: autoras chicanas y justicia medioambiental*
177. Rebeca Gualberto Valverde, *Wasteland Modernism: The Disenchantment of Myth*
178. Ana Pol Colmenares, *Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: trauma, silencios, balbuceos*
179. Jorge Majfud, *La privatización de la verdad: la continuidad de la ideología esclavista en Estados Unidos*
180. Daniel Pinkas, ed. *Recently Discovered Letters of George Santayana / Cartas recién descubiertas de George Santayana*. Trad. Daniel Moreno, presentación José Beltrán
181. Carolina Fernández Rodríguez, *American Quaker Romances: Building the Myth of the White Christian Nation*
182. Benjamin Drew, *The Refugee: Narratives of Fugitive Slaves in Canada*. Trad. y ed. Vicent Cucarella Ramon
183. Christine Jensen Hogan, *Un pas de deux, un pas de Dieu: Anne Bradstreet y Thomas Merton, una conversación*.
Trad. y ed. Fernando Beltrán Llavador
184. John Howard, *Truths Up His Sleeve: The Times of Michael Cacoyannis*
185. Rodolfo F. Acuña, *Occupied America: The Chicanos Struggle toward Liberation*. Trad. y ed. José Juan Gómez-Becerra
186. Carme Manuel, ed. *The Slave's Little Friends: American Antislavery Writings for Children*
187. Noelia Hernando-Real, *Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell*

188. Eusebio V. Llácer Llorca, El placer estético del terror: tres cuentos de Edgar Allan Poe
189. Jorge Majfud, El otoño de la plutocracia americana
190. Malena López Palmero, Del paraíso ultramarino al infierno colonial: Virginia (siglos XVI-XVII)
191. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)
192. Sandra Llopart Babot, African American Women's Literature in Spain: Translation and Reception
193. Sara Martín, Detrás de la máscara: masculinidades americanas en el documental contemporáneo
194. Gérald Préher and Frédérique Spill, eds., Facets of the American South: Essays on a Peculiar Region



BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

La mayoría de los documentales tratan sobre los hombres, pero, hasta ahora, no se había explorado cómo los presentan. En este volumen pionero, Sara Martín Alegre analiza más de cuarenta documentales para responder a la pregunta de cómo representan las masculinidades de los Estados Unidos de América. Desde *The Mask You Live In* a *I Am not Your Negro*, se analizan dieciséis caras distintas de la masculinidad americana: el buen hombre, el activista, el político, el denunciante, el criminal, el abusador sexual, el inocente injustamente acusado, el hombre dependiente, el soldado, el capitalista, el aventurero, el deportista, el arquitecto, el fotógrafo, el músico y el escritor. La visión de conjunto resalta la vulnerabilidad de los hombres ante los abusos patriarcales por parte de un círculo hegemónico que controla el poder. El propósito del volumen es ayudar a los hombres a librarse de sus máscaras patriarcales y reivindicar el documental como género esencial en esta liberación.

