

**Universidad Autónoma de Baja California**

Centro de Investigaciones Culturales – Colegio de la Frontera Norte

**El discurso crítico del *extraño* en *Vaquero de medianoche***

Tesis presentada por **Laura Figueroa Lizárraga**

para la obtención del título de **Maestría en Estudios Socioculturales**

Director de tesis: **Maestro Fernando Vizcarra Schumm**

Mexicali, Baja California, septiembre de 2008



## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1.</b> Aproximación metodológica.....	13
1.1. Estado del arte.....	13
1.2. Propuesta metodológica.....	18
1.2.1. El paradigma hermenéutico.....	18
1.2.2. La película como texto.....	21
1.2.2.1. La tradición del análisis del texto fílmico.....	22
1.2.3. Modelo de análisis textual fílmico.....	25
<b>Marco histórico referencial</b>	
<b>Capítulo 2.</b> La instauración del poder sobre el discurso fílmico.....	30
2.1. El poder de la industria fílmica.....	30
2.1.1. La industria de Hollywood y el <i>código de producción</i> .....	32
2.1.2. El poder funcional del <i>código de producción</i> .....	34
2.2. La influencia del contexto sociocultural de la década de los cincuenta en la industria fílmica.....	39
<b>Capítulo 3.</b> Los sesenta: década de turbulencia, modificación del poder discursivo y emergencia de un nuevo sujeto.....	44
3.1. Contexto sociopolítico y cultural.....	44
3.2. La revolución cultural en Hollywood.....	49

3.2.1. El poder sobre el discurso en el sistema de clasificación.....54

**Capítulo 4. *Vaquero de medianoche*.....57**

4.1. John Schlesinger.....57

4.2. La producción de *Vaquero de medianoche*.....61

### **Marco teórico conceptual**

**Capítulo 5. El poder y el extraño como acercamientos teóricos.....68**

5.1. *Poder*, de una concepción clásica al dinamismo del aparato en la autorregulación  
fílmica.....68

5.2. El *extraño*: entre la pertenencia y la exclusión de la sociedad.....78

### **Investigación analítica**

**Capítulo 6. *Vaquero de medianoche* de acuerdo al modelo de análisis textual**

fílmico.....90

6.1. Descomposición.....91

6.1.1. Segmentación.....92

6.1.2. Estratificación.....96

6.2. Recomposición.....105

6.2.1. Enumeración.....105

6.2.2. Ordenamiento.....107

6.2.3. Reagrupamiento.....108

6.2.4. Modelización.....112

**Capítulo 7. La crítica del *extraño*.....116**

7.1. Sentido de pertenencia y rechazo del origen.....116

7.2. El vestido como definición y propiciador del aislamiento.....	125
7.3. Proximidad y lejanía: la doble condición del aislamiento.....	139
7.4. El camino hacia la integración.....	150
<b>Capítulo 8.</b> Con y sin limitaciones del <i>poder</i> .....	160
8.1. Criminalidad sin castigo.....	160
8.2. La represión y liberación de la sexualidad.....	169
8.3. Entre la salvación eterna y la repulsión.....	181
8.4. La libertad de expresión vulgar de obscenos y blasfemos.....	196
<b>Conclusiones</b> .....	199
<b>Bibliografía</b> .....	206

## INTRODUCCIÓN

En 1968 el mundo experimentó un profundo proceso de transformación cultural a causa de diversos fenómenos y problemas de índole político, social, intelectual y económico como la guerra de Vietnam, las protestas estudiantiles en Praga, París y México, el movimiento hippie, la liberación sexual, entre otros. Como resultado se generó un entorno especialmente receptivo a las diferentes propuestas artísticas provenientes de la literatura, el teatro, la pintura o el cine que intentaban interpretar o proveer explicaciones a tales problemáticas.

En el caso de Hollywood, considerada la base de la industria cinematográfica de Estados Unidos, esta revolución cultural fue el impulso final que tal industria requería para dar paso a la construcción de nuevas narrativas fílmicas. Para comprender la necesidad de ese cambio es necesario regresar en el tiempo y recordar que durante su nacimiento, consolidación y época dorada en los años cuarenta, la industria hollywoodense se mantuvo constante en reproducir en películas fórmulas con las que había conseguido éxito en la taquilla. Pero conforme la década de los cincuenta terminaba e iniciaba la de los sesenta, la industria entró en problemas. El público parecía sentirse insatisfecho con lo que veía en el cine. Ante este reto, provocado en parte por la aparición de la televisión y la creciente popularidad de las películas europeas, Hollywood tuvo que encontrar soluciones. Una de ellas implicó modificar su propio *código de producción*, un instrumento de autoregulación que la industria había creado para prevenir la censura del gobierno. Un instrumento que les había funcionado, pero que para la década de los sesenta se mostraba fuera de contacto con la realidad.

En este escenario, en el de la industria hollywoodense buscando encontrar de nuevo su camino, los realizadores de cine pudieron recurrir a un nuevo tipo de sujeto en sus narrativas. Así lo demostró el director inglés John Schlesinger cuando presentó en 1969 *Vaquero de medianoche*, el drama de dos excluidos sociales que sueñan con alcanzar el sueño americano, la cual constituye el objeto de estudio de la presente investigación. Las

existencias de los personajes, como fueron plasmadas en el celuloide, representaron una aproximación a la figura del *extraño*, el ser caracterizado por Alfred Schütz “que tiene que poner en cuestión prácticamente todo lo que parece incuestionable a los ojos de los miembros del grupo abordado” (citado por Bauman, 2001: 19). Como se intentará demostrar en este trabajo, el que los personajes se manifestaran como *extraños* no fue accidental. Más bien fue el resultado de un esfuerzo por parte de Schlesinger de darle voz a esos seres que la sociedad suele rechazar y que sin embargo tienen mucho que decir y criticar sobre la misma.

Para abordar *Vaquero de medianoche*, ante todo fue necesario plantear el rumbo de la investigación. En este sentido el primer paso fue definir el **objeto de estudio**, el cual se concibió como *la construcción de un discurso fílmico crítico en torno al extraño en Vaquero de medianoche como resultado de la modificación de restricciones temáticas*.

De ese objeto de interés, se desprendió el **objetivo central** que guió esta investigación: *identificar y analizar en el discurso fílmico de Vaquero de medianoche la utilización del extraño como figura crítica representativa de los cambios experimentados en la sociedad estadounidense y la modificación de las redes de poder en Hollywood*.

Con el establecimiento del objeto de estudio y el objetivo central, la definición del resto de los elementos que constituyen el planteamiento de una investigación fue una consecuencia natural. Es decir, las preguntas central y complementarias y los objetivos específicos se concibieron como extensiones que mantuvieran nexos coherentes con el objeto de estudio y el objetivo central.

Los **objetivos particulares** se definieron como:

1. Analizar en el discurso fílmico de *Vaquero de medianoche* cómo se construye la crítica a la sociedad estadounidense a partir de los personajes centrales concebidos como estereotipos de los integrantes de dicha sociedad.

2. Identificar en *Vaquero de medianoche* las manifestaciones narrativas y de representación derivadas de la modificación de las redes de poder en Hollywood y el entorno de la sociedad estadounidense.

La **pregunta central** se definió como: *¿Cómo se representa críticamente a la sociedad estadounidense en el discurso fílmico de Vaquero de medianoche, a partir de sus personajes centrales concebidos como estereotipos de los integrantes de dicha sociedad?*

Como apoyo a esta pregunta, las **preguntas complementarias** quedaron como:

1. ¿Cuáles de los cambios sociales, políticos y culturales experimentados por la sociedad estadounidense incidieron de forma directa en la construcción del discurso fílmico de *Vaquero de medianoche*?

2. ¿Qué elementos narrativos y de representación se vieron afectados en *Vaquero de medianoche* por la modificación de las redes de poder en Hollywood?

Bajo la guía de este planteamiento fue entonces posible tomar decisiones de orden metodológico. Dadas las características del objeto de estudio, se optó por situar a la investigación dentro del marco interpretativo o paradigma hermeneúutico por el interés de interpretar y comprender el objeto de estudio. Así mismo, se decidió que la investigación recurriría a métodos cualitativos para obtener información, y la principal manera herramienta dentro de esos métodos sería el análisis fílmico. Por otra parte, se consideró como adecuado para los fines de esta investigación abordar un enfoque narrativo para presentar los hallazgos del análisis fílmico.

Por otra parte, se puede comentar aquí que el interés en realizar esta investigación provino de querer explorar las relaciones entre la dimensión sociocultural y la dimensión discursiva en el caso de un producto específico, *Vaquero de medianoche*. Los puntos de

unión y rupturas entre ambas dimensiones se consideraron como idóneos para hacer inferencias sobre el comportamiento de la sociedad y las maneras en que se relaciona con los discursos fílmicos, especialmente en lo que se refiere al control discursivo. Ya sea que este último adopté la forma de censura o autorregulación, aquí se le considera como el resultado de una serie de procesos y estrategias que involucran tanto a individuos como instituciones en redes y relaciones de poder (Foucault, 1989, 2007). El cine es entonces productor de objetos siempre sujetos a la regulación, por lo que desde esa óptica se creyó que la presente investigación podía aportar conocimiento no sólo a los estudios socioculturales, sino también a los estudios del fenómeno cinematográfico y el control en general de lo que John B. Thompson (1998) denomina *formas simbólicas*.

Consideradas como esas *formas simbólicas* que “representan algo, dicen algo acerca de algo” (Thompson, 1998: 421), las películas pueden ofrecer comentarios sociales en sus discursos, los cuales adquieren características diferentes con la presencia o ausencia del control discursivo representado por un código regulador. Es decir, cuando un código limita que prácticas sociales, valores e individuos se pueden utilizar en la construcción de una narrativa fílmica, el discurso necesariamente será distinto en uno y otro contexto. Así, el discurso como forma de expresión disponible a todos se revela entonces como una forma limitada, en donde el texto discursivo de una película puede dar voz a ciertas posiciones, pero deja a otras en el silencio.

En un escenario como el que se describe, existe la posibilidad de analizar como las prácticas culturales que las películas u otras formas simbólicas nos presentan se desarrollan dentro de negociaciones de poder en una estructura social. Pero no sólo eso, al enfatizar la realidad a través de las prácticas sociales que retrata en su discurso, una película se manifiesta también como un ejercicio de interpretación en el que la sociedad se puede ver reflejada, dando quizá paso a la autocrítica.

Un argumento más para justificar una investigación como la presente proviene del trabajo de Klaus Bruhn Jensen (1991). Él nos recuerda que,

en principio, la comunicación de masas sirve para establecer un foro cultural que incluye a todos y el cual, de nuevo en principio, puede abordar cualquier tema de poder o estructura social. Porque pueden, pero frecuentemente no lo hacen, cumplir esta función, las instituciones de comunicación masivas y sus discursos se han convertido en sitios centrales de conflicto social” (Jensen, 1991: 42).

En la presente investigación se examina como *Vaquero de medianoche* aspiró a convertirse en uno de esos foros culturales, y cómo en torno a la creación de su discurso, la industria cinematográfica estuvo envuelta en conflictos sociales que resultaron en medidas que en la actualidad continúan debatiéndose en torno a la sociedad y la censura.

Hasta este punto de la introducción se ha alternado entre lo que realizó en términos de planteamiento y metodología y lo que se espera justifique la realización de la misma. Pero aunque todas esas acciones son pasadas, resulta complicado redactar esta introducción en pasado. El investigador sabe lo que hizo, pero quién lee este documento lo está haciendo por primera vez. Para el o ella es el presente. Por ello, por el deseo de que el lector experimente la sensación de los descubrimientos venideros, se procederá ahora a cambiar de tiempo gramatical para anunciar lo que esta tesis le dará a conocer.

En el **capítulo uno** se presenta lo que se ha bautizado como la aproximación metodológica de la investigación. En ella se encuentra la información relativa al paradigma en el que se inscribe esta investigación, así como antecedentes metodológicas que justifican su inclusión en los estudios cualitativos y en la tradición de los estudios fílmicos. Es también en este capítulo donde se dan a conocer los detalles del modelo de análisis que se empleó para analizar *Vaquero de medianoche*.

A continuación comienza el marco histórico referencial de la investigación, el cual se decidió dividir en tres capítulos. En el primero de estos capítulos, el **capítulo dos** del documento, se establecen primordialmente los antecedentes relacionados con el *código de producción* que controló los discursos fílmicos en Hollywood durante cuatro décadas. Así

mismo, se proporcionan datos sobre lo que la sociedad estadounidense vivía en la década de los cincuenta. El propósito de la inclusión de esta información es tener un marco de comparación para los grandes cambios que se presentan en el **capítulo tres** relativo a la década de los sesenta. De esta década turbulenta se presentan no sólo los cambios que se consideraron más importantes en aspectos sociales, culturales, políticos, económicos o bélicos. Se incluye también la información relativa a cómo esos cambios impactaron la industria del cine en Hollywood, y las transformaciones que esta industria experimentó que no necesariamente se pueden asociar a aquellos cambios, tales como las modificaciones en tecnología o el surgimiento de una generación con una mayor cultura fílmica. El marco referencial concluye con el **capítulo cuatro** dedicado a *Vaquero de medianoche* y su director John Schlesinger. En entonces que el lector podrá leer detalles sobre la producción de la película y datos biográficos del director relacionados directamente con el planteamiento de esta investigación.

El **capítulo cinco** constituye el marco teórico conceptual, el cual fue desarrollado a partir de las dos categorías de análisis centrales de esta investigación: *extraño* y *poder*. En el caso del *extraño*, se recurrió a las reflexiones y aportaciones teóricas de Zygmunt Bauman, Georg Simmel, Mary Margaret Wood y Alfred Schütz para intentar comprender a esa figura excluida. En el caso del *poder*, la investigación se benefició de las propuestas de Michel Foucault, Niklas Luhmann, Annette Kuhn y Zygmunt Bauman para comprender la manera en que el *poder* puede ser ejercido, ya sea de acuerdo a una concepción clásica como una más dinámica.

Con la base proporcionada por estos fundamentos de orden tanto referencial como teórico, el texto procede a entroncar los cruces entre los elementos de esta naturaleza y el texto fílmico de *Vaquero de medianoche*. Por ello, en el **capítulo seis** se presenta el modelo de análisis textual fílmico propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) para analizar un film. De manera simultánea se explican los pasos del modelo y la aplicación de los mismos en el análisis de *Vaquero de medianoche*. Es el momento en el que, en palabras de los autores, el film revela sus secretos al analista. Sin embargo, la revelación de esos secretos no culmina ahí. Tanto en el **capítulo siete** como **ocho**, se continúa la presentación

del análisis que se realizó al observar los segmentos de la película bajo la óptica de las categorías de análisis. De ahí que el capítulo siete este dedicado al *extraño* y el ocho al *poder*. Finalmente, el texto concluye con la presentación de las conclusiones que se obtuvieron en la elaboración de esta investigación.

Es este el panorama con el que se encontrará al lector, al cual sólo se le quiere aclarar algunos aspectos antes de que pueda iniciar su revisión de la investigación. La primera observación es que tanto en el caso de los diálogos de *Vaquero de medianoche* incluidos en el análisis, como en el de las referencias bibliográficas escritas en inglés, las traducciones son mías. Ligado a esto, y como segunda observación, decidí no traducir la palabra *hustler* al sentir que no existe ninguna correspondencia en español a lo que ese término significa. De acuerdo a los diccionarios, *hustler* es alguien que se dedica a la prostitución pero que también, en términos coloquiales, anda “a las vivas” buscando su beneficio personal a expensas de otros por lo que puede recurrir a las estafas o a cualquier otro tipo de engaño. Así es como se ve Joe, como alguien que vivirá del dinero de las mujeres ricas gracias a sus encantos y habilidades sexuales. En ese sentido es un *gigoló*, pero de nuevo ese término suele tener otro tipo de connotaciones, las cuales quizá se podrían reducir a alguien que ejerce la prostitución con clientes adinerados selectos. Ese no es el caso de Joe. Por ello, para no reducir a *hustler* a prostituto o puto, que en español tiene también una carga connotativa asociada a la homosexualidad, el término quedo en inglés.

Finalmente, quiero concluir esta introducción con la observación de que es muy difícil dar por concluido el análisis de un texto fílmico. Es tal la riqueza de información que un solo cuadro puede poseer y que va revelando sus secretos durante un tiempo indeterminado que bien puede prolongarse a años o décadas, que analizar una parte sustancial de un texto fílmico como *Vaquero de medianoche* fue un gran reto. No creo haber descubierto todos sus secretos, pero espero haber encontrado los suficientes para contribuir con esta investigación al campo de los estudios socioculturales y para que quien lea esta propuesta vea bajo una nueva óptica *Vaquero de medianoche*.

## CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

Con el rumbo general de la presente investigación ya establecido en la *Introducción*, ahora corresponde empezar a detallar la manera en que se desarrolló. Por ello, en este capítulo se iniciará con la revisión bibliográfica que se realizó en torno a *Vaquero de medianoche* para determinar el estado del arte. De ahí se procederá a presentar la propuesta metodológica, en la que se incluye el marco interpretativo o paradigma en el que sitúa la investigación. Así mismo, se presentan los referentes teórico-históricos que permiten contextualizar el modelo de análisis empleado. Finalmente, se expondrá dicho modelo, elaborado por Francesco Casetti y Federico Di Chio para analizar un film.

### 1.1. Estado del arte

De acuerdo a la investigación realizada en torno a estudios académicos que tienen a la película *Vaquero de medianoche* como objeto de estudio, se encontró que a la cinta se le ha estudiado desde ángulos tan diversos como la literatura, la política, el movimiento de liberación gay, la homosexualidad, la masculinidad, la contracultura y el vestuario fílmico y el control del discurso fílmico a través de la censura y autorregulación.

En el caso de la literatura figura el trabajo de Eric Birdsall y Fred Marcus, quienes en *Schlesinger's Midnight Cowboy* (1971) estudiaron el proceso de la adaptación fílmica de un trabajo literario. Sin llegar a adentrarse en el terreno de la lingüística, su estudio se centró en la transformación que sufrió la novela homónima de James Leo Herlihy para ser llevada al cine. Es decir, en la transformación del lenguaje literario en lenguaje cinematográfico. También en el terreno de la literatura se encuentra *Orpheus in New York: The Classical Descent of "Midnight Cowboy"* (1970) de Charles F. Saylor. De acuerdo a Saylor, la película es una versión actualizada del mito griego de Orfeo y Eurídice. En su análisis, recuerda como Orfeo bajó al inframundo para convencer a Hades de que le permitiera llevarse a Eurídice, su esposa muerta. Sin embargo, Orfeo olvidó la única

condición de Hades de no mirar hacia atrás mientras abandonaban el inframundo y con eso perdió a Eurídice para siempre. Así, en *Orpheus in New York*, Saylor plantea como Joe Buck baja al inframundo (Nueva York) para rescatar a Ratso, el único ser en el mundo con el que tiene un vínculo afectivo. Pero al igual que Orfeo, Joe pierde a su amigo cuando al fin huyen rumbo a Miami.

Por su parte, también en el ámbito literario, Robert L. Fiore trazó similitudes entre *Vaquero de medianoche* y la obra anónima *Lazarillo de Tormes* en *Lazarillo de Tormes y Midnight Cowboy: la picaresca, modelo y mito* (1981). Según Fiore, *Vaquero de medianoche* retrata a dos pícaros modernos cuyo deseo de mejorar su suerte termina en una solitaria pesadilla de desesperanza y desilusión. Al considerar a la película como una variante de la picaresca en técnica, contenido y punto de vista, Fiore propone que Ratso y Joe Buck son delincuentes sociales alienados por una sociedad en desorden a la que no se pueden unir ni tampoco rechazar. Al igual que al *Lazarillo*, a los protagonistas de la película los mueve el deseo de una mejor posición social y mejor fortuna, pero al tratarse del siglo XX, a esas ilusiones se les conoce como el *american dream*.

En el caso de la política, la cinta fue estudiada como alegoría de la crisis del imperialismo estadounidense, el movimiento de liberación gay y la reestructuración de la economía mundial, en el trabajo de Kevin Floyd *Closing the heterosexual frontier: Midnight Cowboy as National Allegory* (2001). Floyd plantea como la narrativa fílmica, a través de la figura del vaquero desterritorializado, hace una alegoría simultánea de la crisis del imperialismo estadounidense producida por la guerra en Vietnam; del desafío del movimiento de liberación gay a las formas tradicionales de masculinidad heterosexual; y de la crisis y reestructuración global capitalista que amenazó el control estadounidense de la economía mundial.

El enfoque del movimiento de la liberación gay y la homosexualidad se encuentra en trabajos como el de Thomas Waugh en *The third body. Patterns in the construction of the subject in gay male narrative film* (2002), en el que examina la sexualidad del personaje de Joe Buck como *efebo* o joven feminizado. Dentro del mismo enfoque gay se encuentra el

capítulo “Outlaw sex and the ‘Search for America’: representing male prostitution and perverse desire in Sixties Film (*My Hustler* and *Midnight Cowboy*)” (1998) de Michael Moon, incluido en su libro *A Small Boy and others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*. En esta propuesta, el autor afirma que las películas de los sesenta en las que figuraba el personaje de un prostituto sirvieron para cuestionar lo que significaba ser un hombre estadounidense, al que solían dársele atributos de buen niño, soldado, esposo, padre, trabajador y ciudadano. Como participante de la sociedad, el prostituto representaba y personificaba los miedos y deseos de la misma.

La masculinidad en *Vaquero de medianoche* fue examinada en tres trabajos. El primero es el de Joan Mellen, *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film* (1977). En el capítulo dedicado a películas de la década de los sesenta, Mellen afirma que la cinta fue una de las precursoras en examinar la relación amorosa entre dos hombres y en exhibir la exclusión emocional de las mujeres. Su argumento central gira en torno a que el motivo por el Ratso y Joe están juntos es que las experiencias de Joe con el sexo opuesto han sido tan traumatizantes que lo han dejado con la idea de que sólo puede encontrar amor y entendimiento con otro hombre. A pesar de que su relación no es sexual, es sólo a través del cariño de Ratso y el esfuerzo de Joe para realizar los sueños de su amigo que Joe se puede convertir en hombre. El segundo trabajo es *The Buddy Politic* (1993) de Cynthia J. Fuchs, quién argumenta que las películas de *buddies* o amigos, es una forma en la que Hollywood con películas como *Vaquero de medianoche* ha podido moverse entre el homoeroticismo y la homofobia para ocultar su propia misoginia. El tercer trabajo corresponde a Robert Lang. Es su libro *Masculine interests: Homoerotics in Hollywood Film* (2002), Lang dedica el sexto capítulo a *Vaquero de medianoche* como parte de su propósito general de mostrar las contradicciones en la manera en que las narrativas de Hollywood intentan definir, valorizar y criticar diversas formas de masculinidad. Respecto a las divisiones tajantes que la cultura occidental establece entre homosexualidad y heterosexualidad, Lang sugiere la noción de homosocialidad para entender la relación de Ratso y Joe en *Vaquero de medianoche*.

De entre la diversidad de libros que analizan la contribución de *Vaquero de medianoche* al terreno fílmico, se distinguen dos cuyo enfoque va más allá de la mera apreciación cinematográfica. En *You are what you wear: the role of western costume in film* (1990), Philip Skerry y Brenda Berstler sitúan a Joe Buck con su traje de vaquero como parte de un continuo de vestuarios del western que marcan las transformaciones que el género y la sociedad han experimentado. De ahí que Joe sea considerado como representativo de una etapa con una marcada disminución en los sentimientos nacionalistas de la sociedad estadounidense. Por su parte, en *Radical Visions. American Film Renaissance, 1967-1976* (1994), Glenn Man incluye a *Vaquero de medianoche* en un grupo de cinco películas que simbolizaron el movimiento de contracultura iniciado por la juventud estadounidense a finales de la década de los sesenta. De acuerdo a Man, la rebelión contra los valores y convencionalismos de la mayoría estadounidense se vio representada en *Vaquero de medianoche* al evidenciar la decadencia del mito del sueño americano del éxito y del mito de la sexualidad masculina.

Finalmente, *Vaquero de medianoche* es considerada una de las películas que contribuyó a la modificación de las clasificaciones fílmicas puestas en rigor por la industria de Hollywood para proteger sus intereses. De ahí, que su inclusión sea prácticamente obligatoria en diversos trabajos que abordan el control del discurso fílmico a través de la censura y autorregulación. Entre esos trabajos se cuentan el de Justin Wyatt en *The Stigma of X: Adult Cinema and the Institution of the MPAA Ratings System* (1999). En el se examina como la desaparición del *código de producción* en 1966 y la aparición del sistema de clasificaciones de la MPAA permitió tanto el surgimiento de películas como *Vaquero de medianoche* que abordaban temáticas consideradas como adultas, como la comercialización masiva de películas pornográficas. Un enfoque similar es el de Jon Lewis en *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Created the Modern Film Industry* (2002) en el que aborda el caso de *Vaquero de medianoche* para explicar como el éxito de la película provocó que la industria hollywoodense se cuestionará sobre la utilidad comercial de la clasificación X, la cual fue otorgada a la película luego de que sus productores se negaran a someterla a revisión ante la MPAA.

Los dos trabajos anteriores no se centran exclusivamente en *Vaquero de medianoche*, ni ningún otro de los ensayos sobre censura y regulación que acompañan al de Wyatt en la compilación *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era* (1999), sin embargo, su relevancia y relación con la investigación actual son considerables. En la introducción, el compilador Matthew Bernstein ofrece una perspectiva histórica del surgimiento y desarrollo de la industria fílmica estadounidense a la par de la prohibición, en la forma ya sea de censura o autorregulación, de determinados contenidos fílmicos. Así mismo, la diferencia entre estas formas de poder y control sobre el discurso fílmico es abordada por Lea Jacobs en *Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination* (1999). Por otra parte, como parte de la misma compilación en *Beyond Sex and Violence: "Industry Policy" and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939* (1999), Ruth Vasey examina la consolidación del *código de producción* que controló todos los discursos fílmicos provenientes de Hollywood hasta 1966.

Dentro del terreno del poder sobre el discurso, la censura y la autorregulación, también es importante examinar los antecedentes presentados por Leonard J. Leff y Jerold L. Simmons en *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code* (1990); Gregory D. Black en *The Catholic Crusade Against the Movies 1940-1970* (1997); Francis G. Couvares en *Movie Censorship and American Culture* (1996); Garth Jowett en *Film the Democratic Art* (1976); Annette Kuhn en *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925* (1988); y Robert Sklar en *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (1994). En todos los trabajos anteriores se encuentran los antecedentes históricos que ilustran la negociación que la industria hollywoodense realizó con la sociedad estadounidense en torno a los discursos fílmicos. Así mismo, en esos trabajos se examina el papel que desempeñó *Vaquero de medianoche* tanto en la modificación del sistema de clasificaciones como en el abordaje de temáticas consideradas previamente como imposibles de presentar en una película.

En base a la anterior revisión sobre los estudios realizados sobre *Vaquero de medianoche*, se puede afirmar que no existe hasta el momento ningún estudio similar al aquí propuesto. Aunque a la película se le ha examinado desde el ángulo de diversas ramas

de las ciencias sociales, ninguna de esas ópticas se relaciona con las categorías del *extraño* y el *poder* que constituyen la columna vertebral de esta investigación. De ahí que se considere que la actual propuesta, en la que además se recurre a la semiótica para el análisis de la película, enriquezca el conocimiento que se tiene sobre la misma.

## 1.2. Propuesta metodológica

La presente investigación forma parte del grupo de estudios que se realizan de manera cualitativa, en el entendido de que son estos estudios los que buscan “la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales” (Álvarez-Gayou, 2003: 41). La razón de esta pertenencia obedece a que, más que medir y cuantificar el objeto de estudio como es la práctica en los estudios cuantitativos, se busca *comprender* el significado de un objeto cultural en un entorno social específico. Es decir, se quiere comprender como *Vaquero de medianoche* fue producto de su entorno sociohistórico y el impacto que su creación tuvo en el mismo.

Es por ello que el marco interpretativo sobre el que se apoya esta investigación es el enfoque hermenéutico, que en forma general se puede definir como la teoría y la práctica de la interpretación. Se considera así en esta investigación que es a través de la interpretación como se puede llegar a *comprender* el significado de los fenómenos sociales.

### 1.2.1. El paradigma hermenéutico

El enfoque interpretativo o paradigma es una tradición de investigación conformada por miembros de una comunidad científica concreta, histórica y socialmente situada. Como tal, proponen “un conjunto de presupuestos generales sobre las entidades y procesos que conforman un dominio de estudio, y sobre los métodos apropiados para investigar los problemas y construir las teorías en tal campo de estudio” (Sánchez, 1992: 50). En el caso específico de la hermenéutica, se apunta hacia una tradición que se remonta hacia la Grecia

clásica. Fueron los griegos quienes adoptaron la expresión *hermeneúcin*, que significa “arte de interpretar”, para referirse a la práctica de interpretar los poemas de la época.

Aunque ha sufrido modificaciones a lo largo de los siglos, desde su formalización como disciplina moderna en los siglos XVIII y XIX se ha mantenido la idea de que la hermenéutica “es la sustentación de una ‘ciencia o método universal’ cuya finalidad es la interpretación y la comprensión, léase el entendimiento crítico y objetivo del sentido de las cosas en su generalidad” (Gutiérrez, 2005: 138). Tal fue el sentido que el filósofo Wilhem Dilthey le dio a finales del siglo XIX para proponerla como una metodología de las ciencias sociales y que se ha mantenido hasta la actualidad. Con aportes sustanciales de otros filósofos como Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur, entre otros, la hermenéutica se convirtió en un paradigma privilegiado por quienes buscaban ante todo poder interpretar su objeto de estudio.

El anclar epistemológicamente la presente investigación en el paradigma hermenéutico se basó en el reconocimiento de esa tradición como la base idónea para ejercer la reflexividad necesaria en la construcción del objeto de estudio. Es, de acuerdo a Robert K. Merton, la ventaja de apoyarse en un paradigma que promueva la acumulación de interpretación teórica. “En efecto, el paradigma es la base sobre la cual se construye un edificio de interpretaciones [ ...] cada nuevo piso que pueda construirse sobre los cimientos originales fortalece nuestra confianza en su calidad esencial, así como cada nueva ampliación” (Merton, 1980: 90). Así mismo, el recurrir a la hermenéutica como enfoque se vio reforzado en el reconocimiento de los siguientes principios de la disciplina:

- La verdad del texto se concibe como una introspección reveladora. La verdad se encuentra en la lectura, más que en el texto.
- La investigación cuidadosa del contexto en el que se generó el texto ayuda a la comprensión del mismo, pero no define la interpretación total. Resulta igualmente importante lograr que el texto *hable* en la situación actual del intérprete.

- Existen muchas interpretaciones erróneas de un texto, pero también existe más de una interpretación correcta. La interpretación no es totalmente subjetiva, el texto impone límites a la forma en que lo comprendemos. (Álvarez, 2003: 82).

Los principios anteriores constituyen un reto profesional para el investigador, pero son también una advertencia sobre los peligros que se puedan encontrar al intentar interpretar y comprender un texto. En el primer punto se reconoce la capacidad de reflexión del investigador, quién no debe ceder ante la manifestación inmediata de una idea sino realizar un proceso circular entre descubrimiento inicial y reflexión. El segundo punto tiene una relación directa con la actual investigación, la cual se apoya fuertemente en la recreación del contexto sociohistórico de la realización de *Vaquero de medianoche*. La hermenéutica en esta instancia sirve para recordar que si bien ese contexto ofrecerá a esta investigación varios indicios que ayuden a encontrar respuestas a las preguntas de investigación, nunca ayudarán a definir del todo la película. De ahí la importancia de analizar *Vaquero de medianoche* desde el momento presente del investigador. Finalmente, el tercer punto cumple con dos propósitos. El primero es recordarnos la rigurosidad científica del análisis, puesto que sólo a través de la aplicación de una metodología correcta, los hallazgos de la interpretación podrán ser verificados por otros investigadores. El segundo propósito se relaciona con los límites que el investigador tendrá en su interpretación y que trae a la mente una reflexión de Wilhem Dilthey, quien afirmó con gran exactitud que “toda interpretación cumple con su tarea sólo hasta un cierto grado, de suerte que todo comprender es siempre relativo y jamás se puede agotar” (Dilthey, 1944: 335).

Es el reconocimiento de esta relatividad en el ejercicio de la comprensión y la interpretación, tan asociado a la subjetividad, lo que parece condenar al investigador a una tarea sin fin puesto que nunca podrá alcanzar un sentido final en la comprensión de su objeto de estudio. Pero más que una condena quizá sea mejor hablar de un reto, en el que conforme se avance en la comprensión del proyecto este último tendrá que “ser revisado

constantemente con base en lo que resulte, conforme se va avanzando en la penetración del sentido” (Gadamer, 1977: 333).

### 1.2.2. La película como texto

Si se considera que en una investigación “la meta analítica es identificar los constituyentes específicos o unidades de significación al interpretar cada una en referencia a su contexto de uso tanto social como discursivo” (Jensen, 1995: 51), se decidió que la principal técnica de recolección de información debía ser el análisis del texto fílmico. A través de esta técnica no sólo se puede llegar a esas unidades de significación presentes en *Vaquero de medianoche*, sino que también se les puede contextualizar como producto de su entorno sociocultural y como portadoras de una crítica hacia la sociedad estadounidense.

El términos metodológicos se considera al texto como aquello que “identifica los datos que consisten de palabras y/o imágenes que han sido grabadas sin la intervención del investigador” (Silverman, 2001: 119). En el caso de una película una definición como la anterior permite identificar, en primera instancia, que el investigador no tiene ninguna posibilidad de alterar la realidad que está analizando mediante un registro erróneo de la misma. Una condición que permite pensar en ella como una *investigación no obstructiva*, la cual tiene a su favor el hecho de que “las mediciones no obstructivas son formas de estudiar la conducta social sin influir en su proceso” (Babbie, 2000: 308). En segunda instancia, el identificar a la película como texto supone aceptar que “el texto en un principio no es algo dado, sino algo construido. Es una determinación, una suerte de acuerdo entre el que propone y el que acepta que tal cosa va a ser el texto y, como tal, será motivo de interés, poseedor de unos límites artificiales” (Dorra, 2002: 215). Se tiene por tanto, por una parte, una realidad en la que el investigador no ha intervenido, y por otra, la condición de que esa realidad se encuentra delimitada. El análisis de una película identificada como texto permite así que “la realidad se vuelve intersubjetiva como un objeto de análisis científico y conflicto social” (Jensen, 1995: 64).

### 1.2.2.1. La tradición del análisis del texto fílmico

Puesto que el objeto de investigación es la película *Vaquero de medianoche*, el análisis de texto a realizarse debía ser específicamente *fílmico*. De ahí que fuera necesario ubicarse en la perspectiva de los estudios, metodología y modelos cinematográficos. Es este un amplio campo de conocimiento a pesar de la edad relativamente corta de su objeto de estudio. Con poco más de 100 años de existencia, el cinematógrafo ha generado ya un considerable corpus de teorías y modelos. Por eso, es pertinente aclarar que no se buscó hacer una revisión exhaustiva del campo, sino que sólo se incluyeron algunas referencias que permitieran ubicar a la presente investigación y su metodología dentro de la perspectiva cinematográfica.

Lo primero que habría que contextualizar es que, al igual que con otras disciplinas, los estudios sobre el cine se han alimentado de aportaciones de diversa índole, naturaleza y origen. De ahí que para estudiar al cine lo mismo se ha recurrido a la psicología que a la semiótica, hermenéutica, lingüística, sociopragmática, filmolingüística, estética y antropología, entre varias disciplinas más. En el caso concreto del análisis textual fílmico, entre

sus antecedentes más inmediatos se cuentan los trabajos de Lévi-Strauss sobre el mito, el estudio de la “obra abierta” efectuado por Umberto Eco, la distinción entre “obra” y “texto” propuesta por Roland Barthes, la noción (freudiana) de “lectura sintomática” y “ausencias estructurantes” de Althusser y Macharey y los trabajos de Derrida sobre *différence* y diseminación. (Stam, 2001: 217)

Pero, su antecedente más importante quizá ha sido la lingüística, por la influencia que ejerció en muchas de sus teorías y modelos. Al considerarse al cine como un lenguaje, “las imágenes se concibieron como si fuesen palabras y a un nivel superior se estableció la equivalencia entre la secuencia y la frase. Una secuencia sería construida con

imágenes así como una frase se forma con palabras” (Lizarazo, 2004: 139). Con esta analogía como una de sus bases, en la que se argumentaba que el cine era una forma de lenguaje, se consideró que si se podía hacer un análisis literario de una novela, era posible hacer un análisis de una película al considerársele como texto. La pertinencia de este enfoque se justificaba como parte de un esfuerzo consciente de alejarse de la crítica cinematográfica y emprender en cambio un riguroso estudio científico. Así, “los análisis textuales rechazaban los términos tradicionalmente evaluativos de la crítica cinematográfica a favor de un nuevo vocabulario procedente de la lingüística estructural, la narratología, el psicoanálisis, la estética de la Escuela de Praga y la deconstrucción literaria” (Stam, 2001: 222).

A través del uso de los principios y las categorías de la lingüística estructural, este abordaje del cine buscó explicar las cosas en términos de lenguajes, códigos y textos. Sin embargo, gracias al trabajo de teóricos como Christian Metz (2002) se estableció que aunque existían similitudes entre el lenguaje verbal o natural y el lenguaje cinematográfico, existían también grandes diferencias. “Hablar en un lenguaje natural es utilizar un lenguaje preexistente, hablar en el cine es de cierto modo inventar un lenguaje” (Lizarazo, 2004: 145). Es decir, el primero opera como un código fuertemente organizado y socializado, en tanto que en el lenguaje cinematográfico existe un sistema flexible susceptible de ser modificado por el cineasta.

En el terreno del análisis fílmico, una manera de superar las diferencias entre el lenguaje verbal y el cinematográfico lo constituyó el uso del concepto de texto.

El concepto de “texto” –etimológicamente, “tejido” o “entramado”- conceptualiza el filme no como imitación de la realidad sino como artefacto, como constructo. En *De la obra al texto*, Barthes trazó dos distinciones. Definió “obra” como la superficie fenoménica del objeto, por ejemplo el libro que uno sostiene en la mano, es decir un producto finalizado que transmite un significado intencional y preexistente. El “texto”, por su parte, se define como un campo de energía metodológico,

una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector” (Stam, 2001, 218).

El considerar al texto como algo que se construye, como ese “constructo” que tiene límites determinados por el analista, favoreció la aparición de diversos modelos o aproximaciones teórico-metodológicas para el estudio del cine. Metz, por ejemplo, dirigió sus esfuerzos analíticos a explicar el *código cinematográfico*, en tanto que el trabajo de otros como Vladimir Propp, Claude Bremond y Algirdas-Julien Greimas ayudó a centrar la atención en la estructura del *relato* que constituye el filme. A esta vertiente se le conoció como *análisis estructural del relato*, y se caracterizó por querer considerar a la historia en su estado puro. Es decir, su objetivo era la construcción de “un diagrama lógico de los componentes y relaciones que configuran la historia” (Lizarazo, 2004: 152). Al ignorar las peculiaridades del relato y concentrarse en las acciones de los personajes, Propp (1989) formuló una *morfología del cuento fantástico* en la que identificó 31 funciones básicas. Por su parte, Bremond (1990) realizó un diagrama de las *posibilidades lógicas* del relato, o “modelo elemental de tres funciones, la que abre la posibilidad del proceso, la función que realiza la virtualidad, la función que cierra el proceso como ‘resultado alcanzado’” (Lizarazo, 2004: 158). Y Greimas (1983), empleando el concepto de *actante* de Propp, desarrolló el *modelo actancial*. En él, el énfasis recae en los actantes “que lejos de remitir a la noción psicológica de *persona*, ponen el acento en la *acción*. Un actante no es el que posee una esencia, sino el que *actúa* en el relato”. (Lizarazo, 2004: 161).

No obstante la importancia de la herencia de la lingüística y del análisis literario trasladado a la construcción y entendimiento del texto fílmico, es decir, a su codificación y decodificación, falta nombrar un tercer basamento en los estudios y metodologías sobre el cine: la filmolingüística. Es gracias a la aportación de Christian Metz (2002) sobre el análisis y la conceptualización del texto fílmico que se tiene esta disciplina. Es a través de la filmolingüística que se reconoce el lenguaje cinematográfico y el análisis del mismo a partir de la unidad mínima significativa, comprendida por la secuencia, escena y plano. A partir de estos tres últimos se construye el cine, así como la literatura se estructura a través del capítulo, párrafo y palabras. Al reconocer estos tres elementos, Metz aclara las

imprecisiones de la concepción del lenguaje fílmico para dar paso a una teoría consistente en términos de lo *que se ve* y *cómo se ve*.

Las aportaciones de Metz sobre el lenguaje fílmico fueron también la base para una de las formas más implementadas por otros analistas para segmentar o deconstruir un texto fílmico, la cual recibió el nombre de la *gran sintagmática* (2002). En ella propone una tipología que contempla los cuatro elementos básicos de una narración, es decir, aborda las cuestiones relativas al *tiempo* y *espacio*, reconociendo en estos dos el escenario inevitable para que el *personaje* realice sus *acciones*. La propuesta también recurre a los ocho sintagmas o estructuras (plano autónomo, sintagma paralelo, sintagma paréntesis, sintagma descriptivo, sintagma alternante, la escena, la secuencia episódica, la secuencia ordinaria) que funcionan de manera independiente, pero a la vez se complementan para así crear la totalidad del texto.

### 1.2.3. Modelo de análisis textual fílmico

Las propuestas teórico-metodológicas y los modelos del apartado anterior, así como varias más, constituyen parte del trabajo en el que se basaron Casetti y Di Chio para proponer su modelo de *análisis textual fílmico*. Así lo explican en la introducción de su libro *Cómo analizar un film* (1991), en donde reconocen que

hemos contraído una deuda especial con aquellos que empezaron a reflexionar explícitamente sobre la historia y la problemática del análisis fílmico: entre otros, Raymond Bellour, Christian Metz, Jacques Aumont, Michel Marie, Roger Odin y Stephen Heath (Casetti, 1991: 15).

Al igual que otros autores antes que ellos, Casetti y Di Chio reflexionaron sobre la imposibilidad de que pueda existir una teoría unificada del cine. Lo mismo ocurre con los modelos, puesto que no se puede proporcionar un modelo universal de análisis del cine. De ahí que hablen de una deuda contraída producto

de la confrontación, de la integración y quizá de la contaminación de enfoques muy diversos... Hemos utilizado los análisis realizados hasta el momento (y no sólo los fílmicos) para extraer directrices conjuntas o procedimientos conciliables (Casetti, 1991: 13).

Tanto por la síntesis que representa su modelo, elaborado como se acaba de mencionar apoyándose en otros modelos, como por la riqueza del mismo, se decidió para esta investigación emplear la propuesta de Casetti y Di Chio para analizar el texto fílmico de *Vaquero de medianoche*. Se espera, además, que las razones que respaldan su empleo se vuelvan evidentes tanto en el desarrollo del análisis que se presenta en el capítulo 6, como en la explicación del modelo que se ofrece a continuación. Sin embargo, antes de proceder conviene aclarar que los detalles más precisos del modelo de Casetti y Di Chio se presentarán en el capítulo 6 para tener así de forma paralela la explicación del modelo y su aplicación en la investigación.

En términos generales, en su modelo proponen descomponer y recomponer una película para comprender el funcionamiento interno de la misma. Para lograrlo, recomiendan recurrir a cuatro tipos de análisis: de los componentes cinematográficos, la representación, la narración y de la comunicación. A cada uno de ellos corresponden diferentes componentes, niveles y elementos. De ahí que su propuesta no sea recurrir a todos para el análisis de un texto fílmico, sino sólo aquellos que se relacionen directamente con el objeto de estudio de la investigación y la profundidad que se desee alcanzar en el análisis. Pero lo que sí tendrá en común cualquier análisis fílmico que se base en su modelo será la realización de sus seis etapas, divididas en dos momentos analíticos distintos pero complementarios, que se enumeran a continuación.

Descomposición:

1. Segmentación.
2. Estratificación.

Recomposición:

3. Enumeración.
4. Ordenamiento.
5. Reagrupamiento.
6. Modelización

Antes de proceder a explicar cada una de ellas, es importante recordar que para Casetti y Di Chio una película o film es un texto, es decir, un objeto significativo y comunicativo. Como tal, se le puede analizar mediante “su descomposición y su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento” (Casetti, 1991: 17). En este caso, *Vaquero de medianoche* es el texto que se buscó comprender a profundidad con la ayuda del análisis por lo que fue necesario descomponer y recomponerlo.

La descomposición representa la fragmentación del film, en la que se realiza “un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla” (Casetti, 1991: 34). Se subdivide en dos etapas: la segmentación y la estratificación.

1. Segmentación. Constituye la división de la linealidad del objeto en diferentes partes. De ahí que “se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines” (Casetti, 1991: 34).
2. Estratificación. Representa la indagación transversal de las partes, es decir, “ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por ‘secciones’, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama” (Casetti, 1991: 34).

En la recomposición el propósito central es llegar a un “‘modelo’ que, como conclusión del proceso analítico, reagregue en una estructura y en un andamiaje orgánicos

los principales elementos encontrados y descubra la lógica que los une” (Casetti, 1991: 49). Para cumplir con la recomposición es necesario realizar cuatro etapas: la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización.

3. Enumeración. Corresponde en esta etapa realizar un conteo sistemático de presencias. “Se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje” (Casetti, 1991: 49).
4. Ordenamiento. Constituye junto con la enumeración el momento de la verdadera síntesis. En esta etapa “se pone en evidencia el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film [ ...] es la asignación de una relación de orden a los distintos elementos que constituyen el texto” (Casetti, 1991: 50).
5. Reagrupamiento. Representa la diferenciación del núcleo central del film, es decir, su estructura total. Consiste en operaciones concretas como unificación, sustitución y jerarquización de los elementos que previamente se han sintetizado. “Se cancela y se abstrae, se elimina y se amplía, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto” (Casetti, 1991: 51).
6. Modelización. Conduce a una representación que no sólo sintetiza el texto fílmico analizado sino que también lo explica. Esa representación es un modelo o visión concentrada del objeto analizado, que como tal “permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento” (Casetti, 1991: 52).

Como cierre del modelo de Casetti y Di Chio, la modelización permite revelar la estructura interna esencial de un texto fílmico. De igual manera, en este capítulo se ha buscado revelar la estructura vertebral de la presente investigación. Como se pudo observar en el estado del arte, son varios los estudios que se han ocupado de intentar revelar la

riqueza del texto fílmico de *Vaquero de medianoche*. En ese sentido y con el apoyo de la tradición analítica del film, el estudio cualitativo aquí planteado busca interpretar y comprender el texto para contribuir al “edificio de interpretaciones” al que aludía Merton al referirse al paradigma hermenéutico. El reto ante todo es aceptar que en esta investigación no obstructiva el texto tiene límites dentro de los cuales el analista debe moverse, con la ayuda de un modelo, para acercarse a su objeto de estudio.

## CAPÍTULO 2. LA INSTAURACIÓN DEL PODER SOBRE EL DISCURSO FÍLMICO

Tanto por el contenido presentado en sus películas como por sus amplias redes de distribución, la industria cinematográfica estadounidense ha estado siempre bajo el constante escrutinio de la sociedad. Al considerar que sus discursos eran capaces de influir sobre los asistentes a las salas de cine, la sociedad exigió en sus inicios formas de controlar tales discursos. La industria de Hollywood respondió a este desafío al adoptar la autorregulación a través de su *código de producción* para evitar la censura. Autorregulación y censura son en este contexto dos facetas del poder, por lo que se examinarán a continuación desde el momento de su instauración como medida preventiva hasta su consolidación en la década de los cincuenta. El propósito ante todo en este primer capítulo del marco histórico referencial es contextualizar las condiciones en que se desarrolló el control de los discursos fílmicos, para situar a *Vaquero de medianoche* como una de las primeras cintas que se vieron beneficiadas en su momento por la modificación de las redes de poder en Hollywood.

### 2.1. El poder de la industria fílmica

La historia registra 1986 como el año del surgimiento de las primeras salas de cine en Estados Unidos. A Nueva York y Nueva Orleans, las primeras ciudades, se les sumaron decenas más en menos de un año hasta multiplicarse a centenas en un lapso menor a diez años. De acuerdo a un estudio conducido en 1909 por el *Twentieth Century Club* de Boston en relación a las actividades recreativas de su población, calculada entonces en 625 mil habitantes, el teatro registraba una asistencia semanal de 111, 568, en tanto que las salas de cine registraban 402, 428 (Jowett, 1976: 37). Cifras como las anteriores, que se repetían en otras ciudades, apuntan claramente hacia la predilección por la nueva forma de entretenimiento, detrás de la cual se iba armando una gran industria que día a día reclutaba

nuevos integrantes a sus filas desde técnicos, maquillistas y camarógrafos hasta actores, directores, publicistas y choferes.

La industria cinematográfica estadounidense nació así en las primeras décadas del siglo XX, con Hollywood como su capital, sin que nadie se percatara en un principio del impacto que las películas llegarían a tener. A pesar de que su popularidad era evidente, la cual haría que algunos consideraran al cine como una diversión para las masas o trabajadores hambrientos de entretenimiento, pocos imaginaban que las películas llegarían a convertirse en una importante fuerza social y cultural. Tendrían que pasar varios años para que se reconociera que como “agente de la historia y documento de la historia, la película es también un objeto cultural de la sociedad que la produce, de la sociedad que la recibe” (Ferro, 2003: 115).

La razón podría obedecer a que “en la sociedad americana tradicional la tarea de describir el mundo y comunicar esa visión a sus miembros había pertenecido, con énfasis diferentes en momentos diferentes, al clero, políticos, educadores, hombres de negocios, ensayistas, poetas y novelistas” (Sklar, 1994:195). No se había contemplado que fuera del grupo anteriormente nombrado pudieran existir hombres y mujeres de diferentes estratos sociales y económicos, educación, edad, religión, profesión y hasta nacionalidad que pudieran influir sobre la sociedad. Pero fue en esa posición en la que encontraron quienes trabajaban en la nueva industria. La tradición y la novedad se enfrentaban, con los pertenecientes al primer grupo sintiendo temor por el que cine pudiera “alterar o desafiar muchos de los valores y doctrinas de las poderosas fuerzas sociales y culturales de la sociedad americana, al proporcionar formas alternativas de entender el mundo” (Sklar, 1994: 316).

Las estrategias de defensa ante lo que se consideraba un peligro inminente fueron variadas. La primera fue minimizar la experiencia cinematográfica al llamarla carente de contenido artístico. La segunda fue afirmar que las películas sólo presentaban fantasías o falsedades. El propósito era no reconocerlas como un espejo real capaz de absorber y reflejar a la sociedad que las creó, negando por tanto que “aunque no necesariamente nos

proveen de un retrato histórico exacto de su entorno, pueden, con un análisis cuidadoso, decirnos mucho” (Jowett, 1976: 457). El análisis como “una manera real de conocer una sociedad [...] a partir de la película como hecho o como síntoma” (Ferro, 2003: 112) no fue favorecido en ese momento, pero sí el generar e implementar una tercera estrategia de defensa en la forma de un *código* que controlara el discurso fílmico.

### 2.1.1. La industria de Hollywood y el *código de producción*

Entre 1903 —cuando Thomas Alva Edison presentó *Elefante electrocutado*, una de las primera realizaciones cinematográficas estadounidenses— y 1922 —cuando la industria de Hollywood creó la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)— las películas pasaron de inocente espectáculo para las masas a ser poseedoras de una “capacidad para el mal”, de acuerdo al juez McKenna de la Suprema Corte de Justicia (Jowett, 1999: 32). Al igual que el teatro y las novelas de bolsillo en épocas anteriores, las películas fueron catalogadas como entretenimientos baratos de dudosa calidad tanto en su manufactura como en sus contenidos. Sin embargo, debido a los ingresos que las películas empezaron a generar y la industria millonaria que se creó en torno a ellas, también se convirtieron en una fuerza que podía influir en los ámbitos sociales y políticos de la sociedad estadounidense. Si algo quedó claro en las primeras décadas del cine en Estados Unidos es que dinero, contenido, público, estado e industria estaban inmersos en una compleja relación y que su interacción siempre definiría la historia de las películas y el mundo del cine (Ferro, 2003: 107).

La aparición en 1922 de la MPPDA constituyó un intento práctico de lidiar con ese complejo entramado. Obedeció también al reconocimiento de que el cine como “forma de representación estaba desarrollando convenciones que privilegiaban propuestas sumamente específicas de narración cinematográfica y finalmente asegurarían un dominio duradero de las películas” (Kuhn, 1990: 2) . La nueva organización fue concebida con el propósito específico de enfrentar los conflictos entre la industria y los gobiernos estatales y federales, grupos de presión, e individuos que objetaban que se presentaran películas con temas o

situaciones considerados como inapropiados. Debido a puntos de vista discrepantes sobre lo que era permisible, la MPPDA, bajo la dirección de Will H. Hays, un antiguo funcionario en la administración Harding, tenía la función de examinar las costumbres, prácticas, creencias religiosas y valores morales de la sociedad y determinar si el contenido de una película atentaba de alguna manera contra ellos.

Para llevarlo a cabo, la MPPDA creó la Studio Relations Committee (SRC) que con el tiempo cambiaría de nombre a Production Code Administration (PCA), pero no de función. Ambos organismos tuvieron asignado observar las representaciones generadas por los estudios de cine afiliados a la MPDDA, en especial todo lo que se relacionara con sexo, crimen, violencia, profesiones y moral (Bernstein, 1999: 2). Al ser una práctica autorregulatoria, la industria cuidaba principalmente sus intereses políticos y económicos en dos sentidos. Por una parte, se anticipaba a las posibles acciones legales de los gobiernos estatales y federales, evitando por tanto los boicots, problemas en la distribución y la censura, que solía estar ligada a las facultades que se auto concedían los servidores públicos al cortar escenas, tomas o líneas de diálogos que encontraban ofensivos de acuerdo a su juicio personal. Por otra parte, protegía sus planes a largo plazo, al salvaguardar la reputación de la industria como socialmente responsable y preocupada por no exponer a su público a material controversial que pudiera traducirse en salas vacías y pérdidas en la taquilla (Jacobs, 1999: 88).

Los poderes y los límites de la autorregulación difieren de manera notable de los de los cuerpos de censura civiles o estatales. Es importante distinguir entre los dos si se quiere explicar la especificidad de la autorregulación como proceso. Los censores estatales, que son más o menos independientes de las compañías fílmicas con las que tratan, están en una posición de evitar la exhibición. Y además de prohibir una película, pueden alterar su edición al cortar a voluntad segmentos de la copia final. En contraste, los censores de la MPPDA raramente estaban en la posición de bloquear la exhibición. Aún más, ejercitaban su poder cuando las películas estaban en

la etapa de *planeación* más que en la revisión de los productos terminados (Jacobs 1999: 91).

Pero aunque en teoría, y a la larga en la práctica, la autorregulación cumplió de forma efectiva su función primordial de cuidar los intereses de la industria hollywoodense, su implementación no fue fácil, y sólo pudo realizarse por la obstinación de Hays y la participación activa e interesada de grupos religiosos y de presión social. De manera contradictoria, los responsables de la contratación y designación de Hays como director de la MPPDA, es decir los directivos de los estudios de cine agremiados en la organización, fueron quienes más se mostraron renuentes a apoyarlo del todo. La razón podría estar relacionada con una brecha cultural entre “los potentados de Hollywood, hombres que se habían hecho a sí mismos que en raras ocasiones habían tolerado la interferencia externa mientras construían sus imperios, y Hays, un político protestante consumado” (Jowett, 1976: 234) poco acostumbrado a lidiar con talentos idiosincráticos.

#### 2.1.2. El poder funcional del *código de producción*

No obstante los obstáculos que tenía ante sí, Hays tenía claro que su misión era proteger a la nueva industria, en especial de la amenaza de la censura federal. Pero fue la aprobación de nuevas leyes de censura en 32 estados de Estados Unidos lo que primero demandó su atención en 1922. Su respuesta inmediata fue “generar discursos, comunicados a periódicos y artículos de revista con la intención de convencer al público de que la censura era anti americana, autocrática, anti constitucional y llevaría eventualmente al cese de la libertades individuales” (Jowett, 1976: 169). La recepción de su cruzada contra la censura recibió lo mismo reprobación que aceptación, y dio pie a su siguiente medida, la invitación a las organizaciones sociales más prestigiadas de Estados Unidos, como los Boys Scouts, organizaciones católicas y el YMCA, a que formaran parte del Comité de relaciones públicas. La función oficial de este organismo era “influnciar el contenido de las películas al expresar a la industria, a través de la Oficina Hays, sus objeciones específicas a ciertos temas” (Jowett, 1976: 169). La función no oficial era alejar el espectro

de la censura para que los productores y directores de Hollywood pudieran trabajar con cierta libertad y que al mismo tiempo la sociedad, a través de las organizaciones sociales invitadas, sintiera que se estaban respetando su valores.

En la revisión diaria de las películas que se producían en Hollywood, la MPPDA guiaba sus acciones con el *código de producción*, redactado por Hays –con la ayuda de Martin Quigley, editor de una revista de cine, y Daniel Lord, sacerdote y catedrático de la Universidad de San Luis–, que contenía una serie de prohibiciones o restricciones, como tópicos a evitarse y por qué, durante la etapa de producción (Leff, 2001: 9). “El *código* estaba basado en la premisa de que las películas como entretenimiento y arte afectaban la vida moral de una persona, y por tanto al medio se le adjudicaban responsabilidades morales especiales a causa de su gran atractivo y disponibilidad” (Jowett, 1976: 242). No obstante que el *código* entró en vigor en 1922, lo hizo con disposiciones temporales y fue Hays quién el 31 de marzo de 1930 dio a conocer a la prensa la que sería la versión “definitiva”, es decir, los lineamientos generales que se convertirían casi en leyes.

El *código* más nuevo pedía a los productores que condenarán la criminalidad; santificarán los lazos matrimoniales y a “no inferir que las formas bajas de la relación sexual eran aceptadas o una cosa común”; rechazar la vulgaridad, obscenidad y blasfemia; vestir apropiadamente a los personajes; respetar la religión y los sentimientos nacionales; y a tratar con cuidado los “temas repelentes como la trata de blancas y las interrogaciones policíacas brutales” (Leff, 2001: 12).

La pertenencia de Quigley y Lord a la iglesia católica no dejaba en duda la fuente de inspiración religiosa del *código*, como aseguró Raymond Moley, autor de *The Hays Office*, al afirmar que “estaba basado en los diez mandamientos, los cuales son aceptados universalmente por los miembros de todas las religiones occidentales [...] así el *código* sugiere la unidad moral básica de la civilización occidental” (citado por Jowett, 1976: 242). Pero la noción de *unidad moral básica* no fue respaldada por todos. Algunos intelectuales

afirmaron que “era presuntuoso que un grupo intentará hablar por los valores de todos, y que el *código* era en realidad ‘anticristiano’, porque no reconocía la redención y en cambio insistía en la venganza” (Powdermaker citada por Jowett, 1976: 382). No obstante estas protestas, la intervención de la Iglesia católica no se detuvo en que su ideología fuera incorporada al *código* a través de Quigley y Lord. En 1933 los obispos estadounidenses, con la venia del Vaticano, integraron un comité sobre películas que diseñó una “estrategia para reemplazar las demandas de censura estatal y federal con una organización nacional, la Liga de la decencia, para coordinar campañas para boicotear las películas que la Iglesia católica consideraba indecentes” (Sklar, 1994: 173). Por otra parte, para asegurarse de manera definitiva que su voz sería escuchada y acatada, el comité buscó entablar una fuerte relación con Joe Breen, nombrado director de la Production Code Administration (PCA) en 1934.

A diferencia de Hays, quien era presbiteriano y pretendía que quienes trabajaban en la industria hollywoodense se dieran cuenta de la conveniencia de que se mostraran conservadores y apoyaran los valores de la clase media, Breen era más radical y desde 1934 hasta 1954, año de su jubilación, se caracterizó por una postura rígida en cuanto a la aplicación del *código*. Estaba convencido que los lineamientos del *código* eran leyes. “Nos gusta pensar que las decisiones de la PCA son, en realidad, las decisiones de un tribunal judicial privado, instituido debidamente y con las facultades para interpretar un conjunto de leyes fundamentales” (Breen citado por Leff, 2001: xvi).

De acuerdo a lo sugerido por Breen, con cada revisión de una película se sentaba un precedente que equivalía a jurisprudencia. Sin embargo, dadas las características de cada película y equipo de producción involucrada en ella, lo que funcionaba en un caso no siempre lo hacía en otro. Pero, sin importar las diferencias entre las películas, para 1934 ninguna película podía asegurar una buena distribución o ingresos si no contaba con el sello de aprobación del *código de producción*. Los dueños de los cines se negaban a exhibirlas. Una situación que todos los involucrados, fueran los estudios, directores, productores, actores, técnicos, guionistas, entre otros, intentaban evitar a toda costa. La cadena era evidente: sin película no había salarios ni ingresos en taquilla ni una industria

económicamente saludable. La única manera de asegurar el futuro de Hollywood era negociar con la oficina de producción con la esperanza de llegar a un acuerdo con el que ambas partes quedaran satisfechas.

Una revisión de los casos discutidos (Leff, 2001; Bernstein, 1999; Jowett, 1976; Black, 1997; Couvares, 1996; Lewis, 2002) durante el periodo de Breen en la MPPDA – que cambió de nombre a Motion Picture Association of America (MPAA) en 1945 a sugerencia de su nuevo presidente Eric Johnston, quién reemplazó a Will H. Hays tras su jubilación ese mismo año—muestra que un alto porcentaje de las negociaciones giraba en torno al sexo. En *La historia de Temple Drake* (1933), *Lo que el viento se llevó* (1939), *El fugitivo* (1943) y *El cartero siempre llama dos veces* (1946), por citar sólo algunas, el comité de revisión de las películas objetó, respectivamente: a la violación de una mujer joven; a que *Rhett* cargará a *Scarlett* y la llevará a su dormitorio; a la exhibición de parte de los senos y las piernas de Jane Russell; y la infidelidad de una mujer que no sólo traiciona al marido sino que también planea asesinarlo con la ayuda de su amante.

En cada caso, el productor, director y dueño del estudio debían llegar a un acuerdo con Breen y su oficina. Los realizadores alegaban que el público quería ver contenidos reales, en tanto que Breen alegaba que para hacerlo era innecesaria la vulgaridad y que la insinuación podía cumplir con su cometido. Eran discusiones que podían tornarse conflictivas, pero el bien de la industria siempre era señalado como la primera prioridad. Sin embargo, incluso eso se traducía en puntos en disputa, en que los realizadores recordaban cómo las películas sexualmente más atrevidas habían salvado a la industria cinematográfica durante la Depresión, y Breen señalaba como la sociedad se volvía más crítica y susceptible de quejarse al sentirse violentada por lo que la pantalla le presentaba. Esta forma de proceder, en que se invertían horas, días o semanas para eliminar o matizar lo impresentable, siguió hasta la jubilación de Breen en 1954. Pero no todo lo que llegaba a la pantalla era producto de negociaciones. Muchos guionistas, directores y productores solían anticiparse a las críticas que recibirían con lo que dejaban fuera de su material lo que sabían sería censurado. Aunque se puede afirmar que esto es una forma de autocensura, también se puede argumentar que omitían elementos potencialmente cuestionables pero tan sólo de

forma *directa*. Los dobles sentidos en el diálogo, las insinuaciones visuales a través de un gesto o artículo de utilería, encuadres, iluminación, se volvieron casi comunes, lo que para autores como Leff y Simmons (2001) dio paso a un despliegue mayor de ingenio por parte de escritores y directores principalmente. A este respecto conviene recordar la reflexión de Robert Sklar en torno al poder del *código de producción*:

Es innecesario desarrollar el argumento obvio de que el *código* alejó a las películas de muchos de los temas morales y sociales más importantes del mundo contemporáneo. Sobre lo que es más interesante especular no es lo que el *código* impidió hacer a Hollywood; sino lo que le permitió hacer. Si hubo una época dorada de la producción fílmica en Hollywood en los años treinta —la creación de un mundo glamoroso, atractivo, mítico, de valores satisfactorios en la vida y en la pantalla— es importante conocer qué papel desempeñó en su creación el *código de producción* (Sklar, 1994: 174).

Así, el argumento gira en torno a la creación de mundos alejados de la realidad que no obstante se convirtieron en los ideales a seguir. En cómo las situaciones idealizadas alimentaron las aspiraciones y fantasías de sectores de la población. Pero también en la posibilidad de establecer *pactos* entre los creadores de las películas y el público, con el primero desarrollando *códigos* y señales que las personas debían decodificar para llegar a los mensajes que se les mandaban ignorando o haciendo caso omiso del *código* y los censores. En cualquier caso, ya sea en la aceptación, desafío, o circunvalación de las disposiciones del *código* es posible

trazar con aún más claridad las relaciones dinámicas entre la producción de Hollywood, las demandas de la audiencia, las ideologías políticas, los procesos psíquicos (como placer y represión), y las tradiciones estéticas (entre ellas las convenciones de los géneros fílmicos) (Bernstein, 1999: 3).

## 2.2. La influencia del contexto sociocultural de la década de los cincuenta en la industria fílmica

No obstante que la aplicación del *código de producción* se mantuvo vigente hasta 1966, fue en la década de los años cincuenta cuando se volvió evidente la necesidad de cambios en la industria hollywoodense. Específicamente, sus formas de control se mostraban obsoletas ante las transformaciones que la sociedad estadounidense comenzaba a sufrir y que lo mismo abarcaban estilos de vida que adelantos tecnológicos.

De acuerdo a Daniel Bell, después del automóvil, “el segundo medio importante de cambio en la sociedad cerrada de la pequeña ciudad fue el cinematógrafo” (Bell, 1989: 74). El universo de los habitantes de las pequeñas ciudades se expandía gracias a su exposición a nuevas formas culturales, al crecimiento de los suburbios, y a disponer de una mayor cantidad de tiempo disponible para invertir en actividades recreativas. “La cultura norteamericana se había hecho primariamente hedonista, interesada en el juego, la diversión, la ostentación y el placer, y todo ello –típicamente de Norteamérica– de una manera compulsiva” (Bell, 1989: 77). Entre 1950 y 1959, en promedio, la industria cinematográfica en Estados Unidos reportó ganancias anuales de 1 millón 214 mil dólares, que aunque representaba una disminución del 6% en relación al periodo 1940-1949 (Jowett, 1976: 473), apuntaba aún a la fascinación del público estadounidense con asistir a las salas en busca de entretenimiento. Sin embargo, la búsqueda de variedad en torno a las películas que asistían a ver tomó un giro que los dueños de los grandes estudios de cine de Estados Unidos no habían contemplado.

Aunque no se hizo evidente de manera inmediata, quienes tenían la costumbre de asistir al cine comenzaron a visitar las denominadas “salas de arte”, en las que se exhibían películas extranjeras, principalmente europeas. A diferencia del enorme aparato publicitario que rodeaba el estreno de las cintas producidas por los estudios estadounidenses, diseñado para conducir al público a las salas, las películas extranjeras se beneficiaban principalmente de las recomendaciones boca a boca o, en lo que sería un efecto colateral del *código de*

*producción*, gracias a las prohibiciones en torno a las películas. El ejemplo más notorio de la época, probablemente por tratarse de uno de los primeros, fue *El ladrón de bicicletas* (1949) del italiano Vittorio De Sica, que llegó a las pantallas después de una larga batalla con Joe Breen. Las discusiones en torno al contenido y exhibición de la cinta se debían a la creencia de Breen de que ofrecía una vista deformada de la criminalidad, al despertar sentimientos de compasión entre el público que no podía condenar los actos del protagonista que recurría al crimen en un momento de desesperación. Al no llegar a un acuerdo con los distribuidores de la cinta sobre cortes que la modificaran haciéndola moralmente aceptable, *El ladrón de bicicletas* se estrenó sin el sello de aprobación de la MPAA. Contrario a lo que se solía creer, la ausencia de la bendición del *código* no alejó al público, y al contrario desató suficiente curiosidad para hacer de la lista un éxito comercial en los Estados Unidos (Leff, 2001, 145-166).

No obstante, no era únicamente el morbo del público en torno a ver lo que la MPAA consideraba inapropiado lo que llenaba las salas de cine. El público buscaba también contenidos diferentes que abordarían problemáticas sociales con propuestas estéticas innovadoras, que incluso pudieran llegar a ser explícitas. Películas como *La Strada* (1954) y *Las noches de Cabiria* (1957) del italiano Federico Fellini, *El séptimo sello* (1957) del sueco Ingmar Bergman, o *Los 400 golpes* (1959) de Francois Truffaut, recibieron no sólo los elogios de la crítica especializada, sino también reconocimientos –incluido el Oscar, el máximo reconocimiento de la industria hollywoodense–, pero más importante aún, la aprobación del público.

Una de las reacciones en ese momento consistió en que “una parte de la producción de Hollywood [decidió] ‘intelectualizarse’, utilizando como estrellas los nombres de sus escritores más cotizados, de preferencia especialistas en problemas sexuales y conflictos morbosos” (Gubern, 1989: 339). Tennessee Williams y William Faulkner, entre otros, se integraron a la producción fílmica al adaptar sus textos a guiones cinematográficos. En el caso de Williams se destacaron sus obras teatrales *Un tranvía llamado deseo* (1951), *La gata sobre el tejado caliente* (1958), y *De repente el verano pasado* (1959); en tanto que Faulkner adaptó al cine sus novelas *El villorrio* (1940), bajo el título de *El largo y cálido*

*verano* (1958) y *El sonido y la furia* (1959), que conservó su título original. Pero a pesar de ser películas apoyadas por el público estadounidense deseoso de ver temáticas consideradas como *adultas*, los realizadores enfrentaron grandes dificultades para trasladar esas historias a la pantalla grande al abordar, entre muchos temas más, homosexualismo, incesto, violación, canibalismo y prostitución. Mientras el abordaje de estos últimos no estaba limitado en sus versiones escritas, en el cine tenían en su contra las limitaciones del *código de producción*. Como se mencionó previamente, era necesario negociar para llegar a un acuerdo sobre *qué* se mostraría en la pantalla, aunque “[los productores] rápidamente iban adquiriendo considerable destreza para comunicar sus mensajes con matices sutiles por debajo de la superficie de su contenido manifiesto” (Sklar, 1994: 196).

Por otra parte, ya fuera inspirados por las cintas europeas, las cintas *intelectuales* provenientes de adaptaciones, o como consecuencia de la desintegración cada vez mayor del sistema de estudio, varios cineastas decidieron aprovechar la oportunidad para explorar ideas y problemas de la sociedad contemporánea, así como nuevas técnicas de filmación. De este periodo provienen cintas como *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, 1954) de Elia Kazan, sobre la relación entre los sindicatos y el crimen organizado; *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray, sobre la delincuencia juvenil; *El hombre con el brazo de oro* (1955) de Otto Preminger, que abordaba la adicción a la heroína; *Doce hombres en pugna* (*12 Angry Men*, 1957), que mostraba los prejuicios del americano promedio en un proceso judicial; *Los audaces* (*The Defiant Ones*, 1958), sobre las relaciones raciales; e *Invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), una cinta de ciencia ficción que ofrecía una alegoría sobre el comunismo valiéndose de extraterrestres. Éstas y otras películas de su tipo constituyen no sólo propuestas temáticas diferentes, sino también nuevas formas de hacer cine, con las que los directores de estudio intentaban enfrentar los cambios que percibían en torno a su industria.

Por otra parte, ante la presión tanto del público ansioso de ver contenidos diferentes, como de los miembros de la MPAA que buscaban satisfacer esa necesidad para verla transformada en ingresos en taquilla, Eric Johnston, presidente de la MPAA, anunció en 1956 una revisión a fondo del *código de producción*. Entre las modificaciones se

encontraba “la eliminación de las prohibiciones relativas a mostrar tráfico ilegal de drogas, abortos, trata de blancas y secuestros. De hecho, sólo dos temas ahora eran considerados prohibidos: las perversiones sexuales y las enfermedades venéreas” (Jowett, 1976: 417). Pero las modificaciones eran insuficientes y llegaban demasiado tarde. Cuando en el pasado la amenaza de privar a una película del sello de aprobación del *código* había sido suficiente, los productores ya no confiaban en que eso representara una diferencia en la decisión del público de acudir a ver una película.

Aunque a nadie en Hollywood le agradaba el *código*, los productores y directores (pero no los escritores) estaban dispuestos a tolerar sus restricciones en tanto que garantizaran que la audiencia fílmica se presentaría a ver el producto terminado. Una vez que se eliminó esta garantía en el periodo de la posguerra, ni el *código* ni la legión de la decencia podían hacer nada para prevenir un cambio dramático en el contenido de las películas producidas en América (Jowett, 1976: 396).

Unido a esto, la televisión se había convertido en un enemigo más poderoso de lo que los estudios habían imaginado. Los directores de los estudios le habían restado importancia a la televisión al asumir que su novedad pasaría al igual que había sucedido con la radio, sin embargo tuvieron que enfrentar el hecho de que la televisión sí contribuía a disminuir la asistencia a las salas de cine. La lógica era sencilla: quienes buscaban entretenimiento –que en la mayoría de los casos eran familias con varios integrantes–, consideraban más juicioso quedarse en casa para ser distraídos. No sólo era la novedad, sino también se incluían cuestiones como la comodidad de no abandonar el hogar y el ahorro económico derivado de no gastar en varios boletos de entrada, pago de estacionamiento, dulces y quizá hasta niñera.

Aunado a lo anterior, y no obstante que los cambios más drásticos que la sociedad estadounidense experimentaría en el siglo XX aún estaban por llegar, en la década de los cincuenta también se manifestó

la expansión de la vida urbana, con su variedad de distracciones y múltiples estímulos; los nuevos roles de la mujer, creados por la extensión de las tareas de oficina y los contactos sociales y sexuales más libres; el surgimiento de una cultura nacional por obra del cine y la radio; todo ello contribuyó a la pérdida de autoridad social del viejo sistema valorativo (Bell, 1989: 81).

Con valores diferentes, producciones extranjeras provocadoras y la competencia directa de la televisión, la industria hollywoodense terminó por aceptar que debía llevar a cabo transformaciones más profundas para recuperar terreno, como alejarse de las restricciones impuestas por el *código de producción* y con ello ayudar a sus películas a encaminarse hacia una mayor madurez.

A manera de cierre de este capítulo es importante recordar que desde su nacimiento la actividad fílmica en Estados Unidos se ha desarrollado bajo la supervisión de la sociedad. Ya sea a través de organismos oficiales, grupos de presión o la misma industria fílmica, se ha buscado controlar lo que las películas transmiten sobre la realidad. La práctica de autoregulación de la industria en Hollywood se presenta así como un esfuerzo para proteger sus intereses y satisfacer a una sociedad ansiosa por ver sus valores tradicionales reflejados en la pantalla. Pero a pesar de que el *código de producción* que se puso en funcionamiento para tal fin aseguraba proteger esos valores, las disputas con directores y productores no se hicieron esperar. Ellos, como una parte de la sociedad consciente de las transformaciones en su entorno, comenzaron a exigir modificaciones al *código* para obtener una mayor libertad creativa. Estas señales de inconformidad tuvieron un impacto directo en la industria de Hollywood de los años cincuenta, pero las transformaciones más radicales aún estaban por llegar. Y *Vaquero de medianoche* llegaría con ellas.

### CAPÍTULO 3. LOS SESENTA: DÉCADA DE TURBULENCIA, MODIFICACIÓN DEL PODER DISCURSIVO Y EMERGENCIA DE UN NUEVO SUJETO.

La década de los sesenta fue una de turbulencia, en donde se manifestaron diversos movimientos de índole político, sexual, ideológico, económico, religioso y hasta bélico. Como parte de este proceso, se evidenció el surgimiento de un nuevo sujeto social y la construcción y reconstrucción de identidades entre los miembros de la población, así como una mayor visibilidad de los seres identificados como *extraños*. Son estas condiciones las que se intentarán recrear en este capítulo en el que se continúa con el marco histórico referencial. Asimismo, se presentará como en la industria fílmica todas estas inquietudes se reflejaron en nuevas formas de hacer cine, que dejaban de lado las innovaciones tecnológicas como trucos para recuperar al público y en cambio seguían el modelo del cine europeo al emplear estrategias diferentes para presentar la realidad. *Vaquero de medianoche* fue una de estas cintas, que se benefició además de la desintegración y desaparición del *código de producción*. El poder en torno al discurso fílmico se modificó entonces y adoptó una nueva forma como un sistema de clasificación.

#### 3.1. Contexto sociopolítico y cultural

Los cambios que la sociedad estadounidense experimentó en la década de los cincuenta fueron tan sólo la antesala de transformaciones radicales más profundas que Estados Unidos enfrentó en la nueva década y que incluyeron asesinatos políticos, la lucha por los derechos civiles, protestas anti bélicas y la liberación sexual.

La de 1960 fue una década de radicalismo político y cultural. Ambos planos estaban unidos por un impulso común a la rebelión, pero el

radicalismo político, en el fondo no es meramente rebelde, sino revolucionario, y trata de instalar un nuevo orden social en lugar del anterior (Bell, 1989: 121).

Para identificar quienes eran los que buscaban establecer ese nuevo orden social, es necesario precisar que fue en la segunda mitad de la década de los sesenta cuando aparecieron los *baby boomers*, como fueron denominados quienes nacieron como parte del incremento en la natalidad después de la Segunda guerra mundial en el período entre 1946-1964. Los primeros *baby boomers* fueron quienes protestaron en contra de la guerra de Vietnam y generaron las protestas estudiantiles. Pero antes de ellos, sus padres, de forma intencional o no, iniciaron los cambios de una manera aparentemente inocua cuando decidieron abandonar sus lugares de origen y trasladarse a los suburbios. Estos últimos llegaron a representar el hogar soñado, el paraíso, pero también el escenario en el que las prácticas sociales, culturales y sexuales comenzaron a modificarse. Fue además probablemente el lugar en el que los jóvenes que se involucraron en los diferentes movimientos de la época, comenzaron a distanciarse de sus padres por considerarlos carentes de contacto con la *realidad*. En una separación entre yo y ustedes, el joven se percibía a sí mismo como sujeto y quizá hasta como actor, en tanto que sus padres –y en general cualquier adulto perteneciente a las generaciones mayores— eran meros individuos.

En la turbulencia que representó a la época, la gran mayoría de sus jóvenes participantes se sentirían como actores, cuando en realidad sólo algunos cuantos podrían ser realmente identificados como tales. Era parte del espíritu de la época el considerar que un individuo podía ser parte de las transformaciones, de los cambios, de la definición de los nuevos rumbos de la historia.

Pero cuando se buscaban indicios de lo que esto podía significar en términos reales –qué formas podría adoptar esta nueva cultura, presumiblemente postrevolucionaria—, sólo se nos ofrecían nuevas exhortaciones a despojarnos del peso muerto del conocimiento y nuevas alabanzas del ‘balbuco rapsódico del chamán’ (Bell, 1989:141).

En el panorama político la década inició con la promesa de que una nueva nación surgiría bajo el liderazgo de John F. Kennedy, un presidente joven y carismático que parecía representar los ideales y valores que los habitantes adultos de los suburbios identificaban como propios. Al igual que muchas de esas familias jóvenes con hijos pequeños, los Kennedy eran un matrimonio joven, en el que la esposa buscaba estar a la moda y atender a su pareja e hijos, mientras el esposo se encargaba de mantener cómoda a la familia con el cumplimiento de sus obligaciones laborales. Sin embargo, la misma administración Kennedy, en especial en lo referente a su política externa, se encargaría de mostrar como esa misma sociedad de los suburbios estaba viviendo en base a ilusiones que muy pronto comenzarían a desintegrarse. En tres años de gobierno, Kennedy impulsaría con gran fervor el programa espacial de la NASA, pero tendría también que lidiar con la crisis de los misiles en Cuba, con el ingreso a la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana. Incluso su propio asesinato, en noviembre de 1963, se interpretaría como la muerte de la inocencia de la sociedad estadounidense. Con su fallecimiento muchos de habitantes de los suburbios enfrentarían su propia mortalidad y sobre todo el fin de los sueños. Además, el fracaso de Vietnam se perfilaba como la prueba real de que el *final feliz* que la industria cinematográfica solía vender no era cierta.

En el frente nacional, los clamores de la comunidad afroamericana por la defensa de sus derechos civiles y el fin de la segregación racial, iniciados desde la década anterior, se intensificaron bajo el liderazgo de Martin Luther King. Pero, al igual que en el caso de Vietnam, la búsqueda de soluciones que tomaran formas concretas como la ley promulgada en 1965 que concedía el voto a los afroamericanos, correspondieron al sucesor de Kennedy, Lyndon B. Johnson, quién asumió la presidencia en 1963 y fue reelecto para el periodo 1964-1968. “La voluntad de cambio de Kennedy y Johnson alentó la crítica y el análisis de los males de la sociedad americana. [Pero] Los intentos de introducir mejoras reales en la relaciones interraciales y en el bienestar social no hicieron más que intensificar el clamor de la rebelión ideológica” (Adams, 1979: 389).

Probablemente en ningún grupo se manifestó más este clamor que en la comunidad estudiantil que reclamaba cambios y atacaba los valores prevalecientes de la clase media. Inspirados por el ejemplo de los afroamericanos, muchos jóvenes pertenecientes a diferentes universidades e instituciones de educación superior de Estados Unidos, decidieron participar en organizaciones defensoras de los derechos civiles, en el movimiento por la libertad de expresión y en las protestas contra la guerra de Vietnam. Debido a diferentes grados de politización, algunos estudiantes estaban dispuestos a actuar en el contexto del sistema político vigente, mientras que otros, los más radicales, exigían cambios sustanciales y estaban dispuestos a tomar medidas drásticas para lograrlo. “En 1967, los *Students for a Democratic Society* manifestaron su intención de constituir una guerrilla urbana y, a finales de la década, la facción de los “Weathermen” llegó a poner bombas en diversas instituciones” (Adams, 1979: 393). Entre el grupo minoritario que decidió operar dentro del sistema y el grupo radical dispuesto a recurrir a la violencia, se encontraba un tercer grupo que rechazaba por completo el activismo político y buscaba una alternativa a la sociedad existente, el cual recibió el nombre de movimiento *hippie*.

Siguiendo los pasos de los beats, los *hippies* experimentaron nuevas formas de vida comunitaria que reemplazaban a la familia nuclear y trataron de convencer con el *flower power* y los *love-ins*. Para huir de la realidad o por amor a la aventura, muchos jóvenes se dedicaron a consumir drogas como marihuana, LSD y heroína; otros se entregaron a la práctica de las religiones místicas orientales (Adams, 1979: 394).

Pero no sólo los estudiantes estaban pugnando por las transformaciones. Los estadounidenses de origen mexicano y los indios comenzaron a luchar por la igualdad de sus derechos, así como las mujeres que empezaron a “rechazar su imagen de seres de segunda clase e iniciaron una campaña contra el ‘machismo’” (Adams, 1979: 393). Sin embargo, todos estos grupos se toparon con “una reacción conservadora y [subsecuente] división del país; para definir la sociedad americana de la década de 1960 habría que recurrir a los adjetivos ‘turbulenta’ y ‘violenta’ en lugar de ‘pacífica’ y ‘homogeneizada’” (Adams, 1979: 390). En consecuencia, “la sensibilidad del decenio de 1960 [...] era

turbulenta, imprecatoria, propensa a la obscenidad y dada a plantear todo problema, político o de otra especie, en disyunciones tajantes” (Bell, 1989: 121). No en vano, la década de los sesenta sería recordada gracias a la emergencia de individuos que, cualesquiera que fuera la lucha o luchas en las que estuvieran involucrados, buscaba concebirse como actores. Fueran dirigentes como Martin Luther King, Malcom X o Gloria Steinem; asistentes a Woodstock, protestas y marchas; o líderes de grupos sin instituir como Abbie Hoffman, que dirigió una revuelta violenta en la convención del partido demócrata en 1968; todos asumían el control sobre sus actos, conscientes de que “el sujeto es la voluntad de un individuo de obrar y de ser reconocido como actor” (Touraine, 2002: 207).

El estilo de vida estadounidense cambió en diversos sentidos, pero cualquiera que fuera la forma que esos cambios adoptaran tenían en común desarrollarse bajo el influjo de “ un deseo de armar bullicio, un talante anti-cognoscitivo y anti-intelectual [...] la intensidad de un sentimiento que no sólo era antigubernamental, sino casi totalmente anti-institucional y, en última instancia, contrario a toda norma” (Bell, 1989: 122, 123). Ya fuera a través de las marchas de protesta, el consumo de drogas, las prácticas sexuales y hasta la moda, lo fundamental era la transformación.

Aparecieron nuevas modas en el vestido y en la apariencia exterior, las ropas masculinas y femeninas se hicieron cada vez más informales y los hombres se dejaron el pelo largo, barba y bigote, [...] los raídos blue jeans fueron producidos en masa, con sus remiendos incorporados, de tal forma que la ropa que había simbolizado el rechazo de los valores de la clase media fue adoptada por esta última (Adams, 1979: 394).

La liberación sexual se manifestó con la aparición de las pastillas anticonceptivas que modificó las normas de conducta sexual, así como en la mayor aceptación de las relaciones prematrimoniales, las uniones libres que reemplazaban los matrimonios y la incorporación de prácticas sexuales diferentes que incluían el sexo grupal. Las manifestaciones públicas de homosexualidad se incrementaron con el surgimiento de un movimiento de liberación gay que reivindicaba el reconocimiento de los derechos de los

homosexuales. “En la escena y en la pantalla, así como en la literatura, el sexo y la violencia se convirtieron en rutina” (Adams, 1979: 394).

Lo sexualmente perverso es tan viejo como Sodoma y Gomorra, al menos en tiempos históricos, pero raramente ha sido desplegado de manera tan abierta y directa como en la década de 1960. En películas como *Las chicas de Chelsea* de Andy Warhol y la sueca *Soy curioso (cobarde)*, y en obras de teatro como *Futh* y *Ché*, hallamos una obsesiva preocupación por la homosexualidad, el *travesti*, la sodomía y, sobre todo, la relación oral-genital exhibida públicamente. Lo que parecía representar esta obsesión era una huida de la vida heterosexual, quizá en respuesta a la liberación de la sexualidad femenina agresiva que se hizo cada vez más evidente al final de la década (Bell, 1989: 122).

Pero a pesar de que en el aire mismo parecía flotar la exhortación generalizada al cambio en los ámbitos políticos, económicos, sociales y culturales, la revolución no llegó como se esperaba. Existieron cambios sí, pero no tan drásticos como se imaginaban, especialmente en el terreno político. La revolución resultó más cultural que política.

El historiador cultural Norman Cantor incisivamente señaló que hacia el fin de la década de los 60 la historia llegó a un momento de cambio, no sólo en los Estados Unidos sino también en una parte considerable del mundo industrializado, pero no cambió. A pesar de los cambios culturales y la inquietud política de la década ni la estructura política ni la económica de los Estados Unidos fue transformada (Monaco, 2001: 5).

### 3.2. La revolución cultural en Hollywood

La transformación cultural que se registró tuvo efectos muy concretos en la industria

cinematográfica de Hollywood, donde las divisiones sociales en torno a las protestas en contra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles y los demás movimientos sociales alteraron el consenso ideológico que solía existir. Asimismo, se aceleraron los cambios iniciados en la década de los cincuenta. “La competencia de la televisión por una parte, y las películas europeas de arte por la otra, unido a los cambios demográficos a lo largo de los sesenta y los cambios culturales generalizados entre los jóvenes, hicieron de esa época una excepcionalmente difícil y desesperante para Hollywood” (Monaco, 2001: 4).

La presencia tanto de la televisión como del cine europeo había impactado ya a la industria hollywoodense, sin embargo su popularidad aumentó de forma drástica, perjudicando los intereses económicos de la industria fílmica estadounidense.

Durante la década de los 60, el número de películas estrenadas en los Estados Unidos promedió cerca de 450 por año. El número total de estrenos se mantuvo extraordinariamente constante, pero durante el periodo 1961-1965, las producciones extranjeras representaban más de dos tercios de todas las películas exhibidas en pantallas americanas. Sin embargo, hacia el fin de la década, el número de producciones americanas empezó a dar nuevamente señales de incremento (Jowett, 1976: 430).

Para explicar el incremento en las producciones hacia fines de la década es necesario señalar que, aún cuando en un inicio tanto las cintas europeas como la televisión actuaron en contra de las películas de Hollywood, ambas se convirtieron en el aguijón que la industria necesitaba para realizar las transformaciones profundas que había estado postergando. Además, tenían que enfrentar el hecho ineludible de que el público ya no era el mismo. Por eso, medidas desesperadas para intentar llenar de nuevo las salas con novedades tecnológicas eran fracasos rotundos. Al intentar recuperar al público con pantallas de gran formato como CinemaScope, VistaVision, Todd A-O, Cinerama y la tercera dimensión (3-D), era necesario incurrir en inversiones costosas para modificar las salas de cine. Pero, “el problema real era que las películas producidas en los nuevos

formatos aún dependían de las formulas clásicas de historias, sentimientos y temas que Hollywood solía usar” (Monaco, 2001: 43).

Como consecuencia de las transformaciones sociales y culturales que habían afectado a una parte considerable de la sociedad estadounidense, emergió un nuevo tipo de público que encontraba en el cine, específicamente en las producciones europeas, el reflejo de sus nuevas inquietudes. A pesar de lo arriesgado que resulta generalizar, se puede afirmar que la televisión quedó encargada de la función del entretenimiento irreflexivo, en tanto que “el grupo cada vez más selectivo de consumidores de cine [...] empezaron inexorablemente a alterar la producción fílmica de ser una producción de masas para convertirse en un cuasi-arte o forma simplificada de comentario social” (Jowett, 1976: 435). Para este nuevo público, la diferencia entre televisión y cine era clara y buscaban en las películas algo más que las viejas fórmulas de hacer cine, probablemente porque, a diferencia de sus padres, los jóvenes que asistían a los cines habían recibido una educación más compleja que incluía muchas horas sentados frente al televisor desde que eran niños.

Orientados a los medios visuales como no lo había estado ninguna generación previa, habían experimentado una dieta constante de entretenimiento equivalente a la serie “B” de los años 30. Cuando los miembros de esta nueva generación empezaron a encontrarse con películas clásicas europeas o de Hollywood gracias a cursos universitarios o cine clubs, muchos se asombraron por las maravillas de las películas viejas en comparación con las series de televisión. Fueron reclutados entonces a las filas de los fanáticos del cine (Sklar, 1994: 300).

De manera simultánea, en esta década se sentaron cimientos más sólidos en torno al desarrollo y establecimiento de una cultura fílmica. Mientras en el pasado el público se había mostrado interesado en los escándalos y las vidas privadas de las estrellas de cine, y los estudios de cine en desarrollar una industria en que el análisis estaba centrado primordialmente en asuntos financieros, la actividad fílmica comenzó a ser objeto de interés para ambos grupos bajo una nueva óptica.

Cursos universitarios sobre cine surgieron hasta llegar a los miles. Los críticos de cine se convirtieron en objeto de interés público y debate. Un *American Film Institute*, financiado por el *National Endowment for the Arts*, comenzó operaciones en Washington y Beverly Hills, dedicado a la preservación y mejora del patrimonio del cine americano (Sklar, 1994: 302).

En consecuencia, Hollywood tenía un nuevo reto: cómo satisfacer a este nuevo público joven que además de haber crecido ante el televisor y posiblemente contar con una educación universitaria, había experimentado un despertar político, social y sexual gracias a los cambios en su entorno. La respuesta obvia era volver hacia uno de los responsables de mostrar nuevas pautas en el terreno fílmico. De ahí que los directores de los estudios y los productores independientes no dudaran en buscar atraer a Hollywood a los directores de las cintas europeas que ese nuevo público había visto con creciente interés. Por otra parte, no se limitaron a importar talentos extranjeros, ya que al igual que lo habían hecho en los años cincuenta, alteraron su producción fílmica para que tanto temática como visualmente existieran películas estadounidenses que pudieran ser consideradas como vanguardistas. Y, en lo que puede considerarse un eco cronológico de la turbulenta década, muchas de las propuestas más arriesgadas fueron estrenadas a finales de los 60, cuando la mayoría de las transformaciones del contexto sociopolítico y cultural estaban en puntos críticos. A esta época pertenecen *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1966), *Bonnie and Clyde* (1967), *El graduado* (1967), *Guess Who's Coming to Dinner?* (1967), *Vaquero de medianoche* (1968), *Easy Rider* (1969), y *The Wild Bunch* (1969).

Pero a pesar de la transformación puesta en práctica en Hollywood sería incorrecto afirmar que el resultado fue una industria totalmente renovada y diferente. En las decisiones de los directores de estudio se reflejaba aún la creencia en la necesidad de crear películas que se ubicaran en un punto medio entre el arte y el comercio. Querían creer que lo que el nuevo público ansiaba ver “estaría mejor representado por una mezcla de fórmulas modificadas de Hollywood y más efectos sensacionalistas” (Monaco, 2001:44). Ante todo,

en la opinión de algunos teóricos, estaba el interés por los ingresos monetarios: “la ‘conciencia de la abuelita’ de la tradición cinematográfica hollywoodense se está derrumbando estrepitosamente y las grandes empresas no sienten el menor escrúpulo en financiar o en distribuir los ataques solemnes al *american way of life* que la juventud exige de las pantallas” (Gubern, 1989: 349).

El espíritu comercial nunca dejaría de dominar Hollywood en tanto existieran ganancias que obtenerse; pero mientras las grandes recompensas de hacer cine se continuaron reduciendo, la maquinaria de la producción inesperadamente dejó espacio para que algunos hombres jóvenes con talento y ambición intentaran crear, como los cineastas europeos lo habían hecho, un cine más personal dentro de los límites del comercio fílmico (Sklar, 1994: 304).

La nueva generación de cineastas que incluía tanto a los europeos que podían trabajar con presupuestos mucho mayores a los que estaban acostumbrados en su lugar de origen como a los estadounidenses que recibían su gran oportunidad, se encontraron en una posición envidiable. “Los cineastas empezaron a querer expresar su propia visión del mundo, con voluntades autónomas respecto de las ideologías dominantes y las instituciones establecidas” (Ferro, 2003: 109). Sólo un obstáculo se interponía en su camino, el *código de producción*, que aunque moribundo, aún tenía la función de vigilar el contenido de las películas para salvaguardar los intereses de la industria. No obstante, los defensores del *código* ya no tenían la influencia de antaño.

Los boicots realizados por las organizaciones o grupos con nexos a la Iglesia Católica ya no eran una amenaza. Al contrario, si existían rumores sobre el contenido atrevido de una película, la sociedad estadounidense no temía enfrentar los reproches de sus líderes religiosos al ver la película sobre la que todos hablaban. Además, el interés de grupos dedicados a supervisar la influencia potencialmente corruptora de las películas tenía un nuevo blanco de ataque. “La batalla por las mentes y los corazones de los niños se había desviado a la televisión matutina de los sábados, y una serie de decisiones cruciales de la

Suprema Corte en casos de obscenidad había limitado severamente los alcances de los grupos de censura” (Sklar, 1994: 296). Así, sin la intervención de grupos civiles y religiosos, ni organizaciones judiciales, Hollywood eliminó en 1966 su *código de producción*. El acontecimiento fue celebrado por *Variety*, considerado el periódico casi oficial de la industria hollywoodense, al incluirlo en el segundo lugar de “su número de aniversario del año 1966 en que listaron diez puntos que consideraban fermento para las industrias cinematográfica y televisiva” (Monaco, 2001: 30).

### 3.2.1. El poder sobre el discurso en el sistema de clasificación

En sus últimos años en funcionamiento, “el *código* se había tornado más eficiente para facilitar la aprobación de guiones y ajustar de forma modesta el sello de aprobación en la dirección de los cambios morales y actitudes de América en torno al sexo y la violencia” (Monaco, 2001: 61). Pero los cambios aún resultaban insuficientes para superar las diferencias entre la sociedad cambiante y lo prohibido por el *código*. Esa fue la situación con la que se topó Jack Valenti, nombrado como nuevo director de la MPAA en 1966. Enfrentado con el reto de hacer algo al respecto, Valenti, antiguo asesor del presidente Lyndon B. Johnson, fue quién sugirió la desaparición del *código* y su reemplazo con:

un sistema de clasificaciones basados en el de Gran Bretaña, con más pero menos precisas categorías: G, público en general; M, público adulto (más tarde se cambió a PG, o guía paterna sugerida, como una concesión a los productores que pensaban que la clasificación M limitaba su alcance); R, restringido, en el que las personas menores de 17 años no se admiten sin un padre o guardián; y X, no se admite a nadie menor a 18 años” (Sklar, 1994: 296).

A través de su nuevo sistema de clasificaciones, la MPAA pudo al fin responder a los diversos cambios sociales y culturales que alteraron a la sociedad estadounidense, así como a los cambios en la edad y características de su nuevo público predominante

—adolescentes y universitarios— que en cierta forma había redefinido la experiencia de ir al cine. Pero sobre todo conservaba una imagen impecable, al “aparecer como que estaba protegiendo lo que muchos ciudadanos consideraban como los intereses mayoritarios de la sociedad estadounidense y el bien común” (Monaco, 2001: 66). También a los ojos de los directores y productores de cine el sistema de clasificaciones se veía como el triunfo de la libertad creativa. Sin embargo, muchos de ellos no tardaron en percatarse de que se trataba en realidad de un reemplazo en controles.

Mientras en el pasado la autorregulación del *código de producción* limitaba lo que se podía mostrar en una película *antes y durante* el rodaje de la misma, con la clasificación la película era evaluada *después* de haber sido finalizada. De nuevo, las razones detrás de este control obedecían al deseo de mantener alejado al gobierno de cualquier iniciativa que pudiera afectar los intereses económicos de la industria fílmica. Ciertamente, el sistema no impide la producción de cualquier tipo de película pero sí determina cual será el público que la verá.

A partir de 1968 cuando comenzó a funcionar el MPAA Classification and Rating Administration (CARA), los productores de cine suministran sus películas al organismo de manera voluntaria para que reciba una clasificación. En caso de no hacerlo, la película tiene escasas posibilidades de distribución puesto que los dueños del cine se rehúsan a exhibir material que no haya sido clasificado. Cumple por tanto con funciones similares al del sello de aprobación del *código de producción*, gracias al trabajo de “siete miembros permanentes de CARA en Los Ángeles que examinan tanto los guiones como la película terminada, y quienes se suponen clasifican las películas sólo de acuerdo a que sea aceptables para que los niños las vean” (Jowett, 1976: 441). Además, desde la instauración del sistema, Valenti se encargó de “apelar a los productores para que no abusaran de sus nuevas libertades” (Monaco, 2001: 65).

No obstante esta exhortación de Valenti, fueron muchos los productores y directores que decidieron aceptar la invitación de Hollywood para generar nuevas maneras de contar historias. Así, John Schlesinger, recién importado de Gran Bretaña tras el éxito de su

película *Darling* (1965), fue uno de los cineastas que intentaron revolucionar Hollywood, como observó a un amigo, de acuerdo a su biografía.

Ha habido un enorme movimiento que se aleja de lo tradicional, la gente está diciendo “Basta de la mierda”... De repente muchas películas directas y honestas sobre las condiciones en América se están realizando, y eso, unido a la muerte de Hollywood como lo conocíamos y el surgimiento de los independientes, está creando un clima que es muy saludable. (Mann, 2005: 344).

Hollywood en realidad no “moriría” pero sí le permitió a Schlesinger realizar *Vaquero de medianoche*, una cinta que muestra que el sueño americano no está disponible para todos los estadounidenses, en especial para los marginados de la sociedad, esos *extraños* que cuestionan lo que ven. “Fue una iniciativa que el historiador Paul Buhle nombraría como ‘la película más atrevida del momento y podría decirse de cualquier momento en la historia de Hollywood’” (Mann, 2005: 311).

No obstante que la década de los sesenta inició con la promesa de cambios en diversos ámbitos, no todos terminarían sufriendo transformaciones. Ya fuera por las alteraciones en el entorno o como parte de su evolución natural, la sociedad estadounidense y sus patrones de conducta entraron en el rubro de quienes sí experimentaron cambios incluso radicales. Como consecuencia de ello, la industria hollywoodense se vió forzada a alterar su forma de hacer cine. Las modificaciones no fueron inmediatas ni exentas de dificultades, pero ante la amenaza de la televisión, las películas europeas y las variaciones en los hábitos y edades de su público base, Hollywood tuvo que tomar medidas para proteger su industria. Una de las más importantes para los fines de esta investigación fue la desaparición del *código de producción* que regulaba lo que una película podía mostrar. Su reemplazo con un nuevo sistema de clasificación liberó a los directores europeos que, como John Schlesinger, buscaban filmar historias con un mayor realismo.

## CAPÍTULO 4. VAQUERO DE MEDIANOCHÉ

En los capítulos 2 y 3 de esta investigación se realizó la reconstrucción del contexto sociocultural e histórico en que surgió *Vaquero de medianoche*. En este capítulo del marco histórico referencial se continuará con esa reconstrucción, pero ahora se abordará a su director John Schlesinger y a la película en sí. Para hacerlo, en el presente capítulo se cuenta con dos apartados. En el primero, se presentará información biográfica sobre John Schlesinger, así como los motivos que influyeron en su decisión de trabajar en Hollywood en *Vaquero de medianoche*. En el segundo, se dará a conocer información sobre la película que se considera relevante para la investigación como detalles de su producción y la recepción que tuvo en el momento de su estreno en 1969.

### 4.1. John Schlesinger

Hasta el 2001 cuando sufrió un ataque al corazón que lo limitó severamente tanto en capacidades motrices como del habla, el director británico John Schlesinger dedicó más de 70 años a expresarse artísticamente. Como el mayor de cinco hijos del matrimonio de Bernard y Winifred Schlesinger, John creció en un ambiente de privilegio económico y social. Con un padre pediatra y una madre violinista que además de sus propios ingresos profesionales gozaban de la fortuna heredada de sus respectivas familias, los niños Schlesinger tenían a su disposición un equipo de sirvientes. Con dos cocineros, sirvienta, nana, chofer y ama de llaves, John tenía no sólo quién atendiera sus necesidades, sino que también podía disponer de ellos como actores y público en los espectáculos teatrales que montaba regularmente con la ayuda adicional de sus hermanos. En las anécdotas recolectadas por William J. Mann en la biografía de Schlesinger, las hermanas y hermanos de John recuerdan a un hermano que los regañaba si no seguían sus direcciones al pie de la letra o se aprendían sus diálogos. Era un director exigente y demandante a una temprana edad.

Pero, de acuerdo a su propia percepción, también era un perdedor por su incapacidad para practicar cualquier deporte. Un contraste notable con su padre que había sido un atleta destacado en las mismas escuelas privadas a las que John asistía. Eso lo llevó a afirmar, “supongo que si las cosas hubieran sido diferentes no me hubiera concentrado tanto en los perdedores y los fracasos. [...] La parte más sombría de mi, el lado pesimista de mis películas, probablemente viene de este origen. Durante la niñez fui un fracasado en muchas cosas” (Mann, 2005: 59). Sumado a esto, ninguno de sus padres practicaba la religión judía en la que ambos habían crecido, ni obligaban a sus hijos a hacerlo, una situación que provocaba en John sentimientos ambivalentes. “Por una parte, anhelaba una mayor adherencia cultural a su herencia cultural, por otra parte, lamentaba que su mismo apellido lo separara y lo hiciera sentirse excluido —como ‘otro’— cuando era niño” (Mann, 2005: 54). Incluso, a pesar de su notable formación cultural y artística, hacia el final de su vida le comentó a su sobrino, el escritor Ian Buruma que no se veía a sí mismo como intelectual. “A menudo decía que los intelectuales lo hacían sentir incómodo, incluso inadecuado. De nuevo no estoy seguro porqué. Nuestra familia está cultivada en la música y las artes, pero nunca hubo presión para que nos convirtiéramos en intelectuales” (Buruma, 2006: xxiv). Curiosamente, a pesar de que el deporte, la religión y la cultura lo hacían sentirse como excluido no pasó lo mismo con la sexualidad. Su orientación sexual nunca tuvo una connotación negativa para él.

Desde una edad muy temprana, recordó, también “se enamoró de los chicos”. Le dijo a su sobrino Ian Buruma que era, irónicamente, la única cosa que lo hacía sentir como que “pertenecía” en la escuela. En las escuelas inglesas las amistades apasionadas y profundas eran toleradas; los directores seguramente sabían con qué frecuencia esas amistades conducían a la experimentación sexual, pero volteaban la vista, en una aceptación no expresada de un poco de sodomía en la juventud (Mann, 2005: 59).

El interés de Schlesinger en los hombres no desaparecería al terminar su juventud. Al igual que su fascinación por realizar películas que se inició a los 15 años cuando alguien

de su familia le regaló una cámara de 9 mm. La transición de sus montajes teatrales a las películas era en muchos sentidos natural, aunque John nunca se planteó como una posibilidad el convertirse en cineasta. No asistía con regularidad a ver películas, pero cuando lo hacía, cintas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) le impactaban por las posibilidades que descubría en el lenguaje del cine. La negativa a buscar su desarrollo como cineasta profesional provenía de las expectativas que él suponía sus padres tenían respecto a su futuro. A su manera de ver, ser director de cine no era una profesión. Por ello optó por la arquitectura, no porque tuviera interés en diseñar edificios, sino porque de ahí podría hacer la transición a diseñar escenografías para el cine. No obstante, el ingreso de Gran Bretaña a la Segunda guerra mundial alteró sus planes.

Forzado a servir a su país, Schlesinger realizó el servicio militar en Singapur como parte del cuerpo de los Royal Engineers. Asignado a construir letrinas, consiguió que lo transfirieran a Combined Services Entertainment Unit, la unidad de las fuerzas armadas que entretenía a las tropas con espectáculos que incluían obras de teatro, sketches cómicos y cantantes. Además de la posibilidad de continuar con las actividades artísticas que inició en su niñez, la nueva asignación le permitía trabajar en un ambiente donde la homosexualidad de los involucrados no era considerado como algo anormal. Pero sobre todo su desempeño exitoso en proveer de diversión a las tropas le daría el pretexto ideal para ingresar a Oxford a estudiar teatro. A diferencia de lo que temía años atrás, en 1947 sus padres no objetaron al camino que se trazó ante sí y, al toparse con Alan Cooke, un amigo con quien había realizado un cortometraje en su adolescencia, el cine de nuevo lo llamó de forma definitiva. En 1948 estrenó *Black Legend*, en la que compartió el crédito de director, productor y guionista con Cooke; en 1957 ingresó a las filas de la BBC, en donde permanecería hasta 1962, cuando se estrenó *A Kind of Loving*, su primer largometraje financiado por un estudio de cine.

En un breve lapso de cuatro años, John Schlesinger consiguió posicionarse como parte de la vanguardia cinematográfica que estaba revolucionando la Gran Bretaña. Luego de *A Kind of Loving* (1962), filmó *Billy Liar* (1963) y *Darling* (1965). Esta última, sobre la vida de una chica londinense interpretada por Julie Christie, le valió diversos premios y

reconocimientos como el de mejor director del National Board of Review, así como la nominación a mejor película del BAFTA (British Film Academy). Tanto por los méritos de *Darling* como por las distinciones que recibió, Schlesinger de inmediato recibió un voto de confianza de la industria hollywoodense para formar parte del grupo de cineastas que esperaban les ayudaría a recuperar al público. Incluso tenía a su favor que admiraba y trataba de emular el trabajo de los cineastas extranjeros que le habían robado el público a las cintas hollywoodenses. “John siempre reiteraba lo mucho que amaba las películas ‘humanas’: Truffaut, Satyajit Ray, Kurosawa y De Sica siempre fueron sus héroes” (Buruma, 2006: xv).

Como parte de una serie de coincidencias afortunadas que eventualmente beneficiarían a casi todos los involucrados en *Vaquero de medianoche*, fue un amigo de John quién despertó su interés en el proyecto al regalarle en 1965 la novela de James Leo Herlihy en la que se basó la película. Schlesinger de inmediato pensó que debería ser él quién la llevara al cine.

Ciertos temas me atraen, como la dificultad en encontrarse a uno mismo, la dificultad de encontrar la felicidad. Supe que quería hacer una película de *Vaquero de medianoche* tan pronto como leí la novela. Aunque no tengo el mismo tipo de fantasías e ilusiones que Joe Buck, podía sentir simpatía por él... Sé cómo se siente estar solo y ser un fracaso (Mann, 2005: 268).

Pero aunque Schlesinger estaba listo mental y anímicamente para iniciar el rodaje de *Vaquero de medianoche* y sumarse a directores como Roman Polanski, Bernardo Bertolucci, Milos Forman, Louis Malle y Sergio Leone que ya trabajaban en proyectos en Estados Unidos, el rodaje no pudo iniciarse hasta 1968. Eso le permitió filmar otra película en Gran Bretaña *Far from the Madding Crowd* (1967), basada en la novela homónima de Thomas Hardy, mientras el productor Jerome Hellman trabajaba en la preproducción de *Vaquero*.

## 4.2. La producción de *Vaquero de medianoche*

Los derechos para filmar la novela de Herlihy se adquirieron en marzo de 1966 y Hellman, en lo que sería su primera colaboración con Schlesinger, se dio a la tarea de conseguir financiamiento. Sin embargo, nadie quería involucrarse con una cinta que consideraban tenía demasiados aspectos deprimentes. David Picker, un productor influyente en los estudios United Artists, fue quién decidió arriesgarse y aprobar la participación de su estudio en la filmación aún y cuando Hellman le advirtió sobre las dificultades que podrían tener. Tanto Schlesinger como Hellman habían acordado que harían *Vaquero* “de una forma inflexible sin prestar atención a sellos de aprobación y endosos” (Mann, 2005: 272). Es decir, ambos estaban dispuestos a desafiar los lineamientos del *código de producción*, con la consecuencia directa de no obtener el sello de aprobación y arriesgar la distribución de la cinta. Una medida audaz que señala la claridad que poseían sobre el rumbo que deseaban siguiera el proyecto y que eventualmente resultaría innecesaria debido a la desaparición del *código*. Sin embargo, su compromiso con la honestidad del contenido de la cinta sí les acarrearía problemas con el nuevo sistema de clasificaciones.

El primer reto que Schlesinger y Hellman tuvieron que superar fue la elección de un guionista que compartiera su visión sobre lo que debía ser *Vaquero de medianoche*. Tras varios intentos fallidos, lo encontraron en Waldo Salt, un escritor que superaba en edad tanto a Schlesinger y Hellman y por tanto no cumplía con el requisito que el director había establecido sobre un escritor joven que pudiera capturar las inquietudes de la época moderna. Sin embargo, John se dio cuenta que la edad de Salt no era ningún impedimento y que estaba tan al tanto de lo que sucedía en el momento como cualquier joven. Además, Salt tenía una sensibilidad adicional al tema de sentirse y ser marcado como excluido, producto de haber estado en la lista negra de escritores considerados como comunistas que no debían contratarse en la década de los cincuenta. Por otra parte, como pronto descubrieron, su visión era muy acorde a la de Schlesinger.

Los cuadernos de Salt revelan un proceso creativo brillante, con palabras alternando con pequeñas imágenes dibujadas en tinta. Muchos aparatos de televisión aparecen trazados en los márgenes. La televisión, con su promesa, su fantasía y su engaño dentro de la cultura americana sería un tema importante en *Vaquero de medianoche* (Mann, 2005: 295).

Por lo menos tres incidentes presenciados por Schlesinger en Nueva York, incluidos dos relacionados con la televisión, terminaron siendo incorporados al guión luego de que el director llamara a Salt con sus descubrimientos y el escritor captara con facilidad el cómo y el porqué debían ser agregados al guión. Salt parecía compartir los sentimientos de John, quién veía con desagrado lo que consideraba “como ‘valores equivocados’ de Estados Unidos como el horror al fracaso, la adoración hacia el dinero, la inconsistencia en los lazos humanos” (Buruma, 2006: xxi).

Tan pronto como Schlesinger finalizó el rodaje de *Far from the Madding Crowd*, se trasladó a Nueva York para terminar de integrar el equipo que participaría en la realización de *Vaquero de medianoche*. En el caso de los actores que darían vida a Joe y Ratso, Schlesinger se reunió primero con Dustin Hoffman, a pesar de que lo consideraba inadecuado para el papel. Hellman había quedado impactado con la actuación de Hoffman en *El graduado* (1967), en tanto que Schlesinger, aunque reconocía el talento del actor, no veía a Ratso en el hombre que había interpretado a Benjamin Braddock, el universitario conflictuado por su futuro en la cinta de Mike Nichols. Consciente de la oposición del director, Hoffman se presentó a la reunión caracterizado: con el cabello grasoso, sin rasurar, luciendo unos zapatos rotos y un impermeable sucio y viejo. Para completar el efecto, el actor llevó a Schlesinger a un restaurante en Hell’s Kitchen para que observara a un jefe de meseros que tomaba todas las propinas aunque no fueran suyas. “ ‘Quería que John viera a este tipo—recordó Hoffman— porque yo pensaba que él era quién Ratso quería ser’. Jefe de meseros en un restaurante de Hell’s Kitchen que robaba propinas: esa era la idea del éxito para Ratso, y a John le agradó notar que tanto él como Hoffman compartían un entendimiento sobre como debía ser el personaje” (Mann, 2005: 305).

Para el personaje de Joe Buck, Hellman y Schlesinger realizaron audiciones, en las que Hoffman leyó con cada uno de los aspirantes para ver si había “química”. Jon Voight, un actor que recién iniciaba su carrera y que había actuado con Hoffman en una obra teatral, fue uno de los aspirantes con los que Hoffman sintió una conexión. Pero de nuevo, Schlesinger no lo veía como el personaje. Sin embargo, cuando los candidatos se agotaron, John volvió a ver la audición de Voight y, según lo recordó a su biógrafo, notó lo que quizá Hoffman y Hellman ya habían detectado. “En la incomodidad de Voight, en su incapacidad de responder con rapidez a las preguntas que le hacían, vio la vulnerabilidad de Joe Buck. Su inocencia. Este era un muchacho que no estaba listo para las grandes ligas que era justo lo que el personaje necesitaba” (Mann, 2005: 308).

Una vez finalizado el proceso de selección de actores y equipo de producción, *Vaquero de medianoche* comenzó a rodarse en la primavera de 1968 en Nueva York.

Gran parte del rodaje se desarrolló en las calles. En Texas, filmaron en y los alrededores de un pueblito llamado Stanton; en Nueva York estaban en todas partes, en Times Square, Madison Avenue, el East Village —en respuesta al realismo social y la fuerte predilección de Schlesinger por las locaciones, presente desde sus inicios en el cine. Los interiores se hicieron en los Estudios Filmways en East Harlem, donde el diseñador John Robert Lloyd recreó un departamento que habían inspeccionado en un edificio condenado, del cual incluso se llevaron las puertas de los cuartos para usarlas en los estudios (Mann, 2005: 316).

Como consecuencia de los grandes cambios que estaban sacudiendo a la sociedad estadounidense, *Vaquero de medianoche* “estaba destinada a una audiencia receptiva a su retrato altamente negativo de la desintegración de la vida urbana en América y la situación sin esperanza y alineación miserable de los personajes principales de la película” (Monaco, 2001: 166). Receptiva o no, la audiencia de *Vaquero de medianoche* se encontró con una historia poco convencional con personajes que tenían poco o nada que ver con lo que estaban acostumbrados a ver en las salas de cine. Joe Buck, el personaje interpretado por

Jon Voight, vive en Texas y al inicio de la película se está preparando para abandonar su pueblo. Sorprende a los otros empleados del restaurante donde trabaja en la cocina al aparecer vestido como vaquero. Cuestionado al respecto por su compañero Ralph, Joe responde que irá a Nueva York donde las mujeres ricas están dispuestas a pagar bastante dinero por estar con un hombre de verdad como él. Una vez en Nueva York intenta sin éxito seducir a mujeres de Park Avenue. Incluso cuando Cass, una de ellas, lo lleva a su departamento, es él quién termina dándole dinero a la mujer cuando ésta última se lo pide por no tener cambio para el taxi.

Con poco dinero para seguir pagando un cuarto en un hotel barato, Joe cree que la solución a sus problemas la posee Enrico “Ratso” Salvatore, el personaje de Hoffman, a quién le cuenta su deseo de convertirse en *hustler*. Ratso le dice conocer a la persona apropiada y a cambio de veinte dólares, lo contacta con quién cree puede representarlo. Sin embargo, una vez ahí Joe se encuentra con que el manager propuesto por Ratso es O’Daniel, un fanático religioso que a pesar de sus creencias quiere relacionarse sexualmente con él. Sin dinero y asustado por la experiencia, Joe se encuentra en la calle luego de que el administrador del hotel lo corre y se queda con casi todas sus pertenencias.

Al deambular por las calles, desprovisto de ideas sobre qué puede hacer, Joe tiene su primer cliente en un cine: un joven estudiante que le practica sexo oral a Joe. Pero, al igual que con Cass, Joe no recibe nada puesto que el joven no tiene con que pagar. De nuevo en la calle, se topa con Ratso, a quién ahora reconoce como raterillo y estafador de poca monta, y le exige su dinero. Ratso ya no lo tiene, pero le ofrece asilo en el hotel abandonado donde vive. El edificio está señalado para demolición, no tienen comida, electricidad o gas, pero para Joe se convierte también en su hogar. Juntos planean como iniciar la carrera de Joe, pero tras un intento fallido y ante su precaria situación, el vaquero decide prostituirse de nuevo en Times Square como otros vaqueros en busca de clientes masculinos. Sin embargo, no se atreve y termina vendiendo su sangre en un banco de sangre. El dinero que obtiene les gana algo de tiempo, pero su gran oportunidad llega cuando él y Ratso son invitados de manera sorpresiva a una fiesta. Ahí, Joe conoce a Shirley, una de esas mujeres ricas que había buscado a su llegada. Tras pasar la noche con

ella, Joe al fin recibe su primer sueldo como *hustler*. Incluso Shirley le consigue una cita con otra de sus amigas, con lo que Joe cree que al fin podrá realizar su sueño.

Pero la salud deteriorada de Ratso, quién sueña con vivir en Florida, de nuevo lo obliga a tomar una decisión desesperada y recurrir a otro cliente masculino, Towny, a quién golpea brutalmente y termina robando cuando se niega a darle a Joe el dinero que necesita para los boletos de autobús. La pareja parte entonces rumbo a Florida, donde Ratso cree que nadie lo discriminará ni lo verá como menos, pero la muerte le impide llegar al lugar de sus sueños. Sólo Joe, ya despojado de su traje de vaquero y de las ilusiones que lo impulsaron a abandonar Texas, llega al fin del viaje.

Desde su tema musical principal, *Everybody's Talkin'*, interpretado al inicio mientras Joe viaja en el autobús que lo llevará a Nueva York, *Vaquero de medianoche* es un reflejo de la década de los sesenta. Con la letra “todos me están hablando / no oigo una sola palabra que me dicen / solo los ecos de mi mente”, el compositor e intérprete Harry Nilsson parecía querer resumir el sentir del momento en el que tantas cosas estaban ocurriendo de forma simultánea.

Justo antes de la filmación, Martin Luther King había sido asesinado; durante la producción, Robert Kennedy fue asesinado. John tuvo que suspender la filmación el día que la policía bloqueó las calles para el funeral de Kennedy en la Catedral de San Patricio. Para cuando el rodaje de *Vaquero de medianoche* había terminado, el número de soldados americanos enviados a Vietnam había superado la marca del medio millón. La violencia en la convención nacional demócrata ese agosto había quemado también la conciencia de la nación. No sólo era el conflicto, sino que la rebelión estaba en el aire. A lo largo del verano, el equipo oyó exhortaciones diarias de Abbie Hoffman incitando a disturbios civiles; justo antes de que la película se estrenara, estudiantes drogados realizaron ‘freak-ins’ en Nueva York. En abril, miembros de los Black Panthers en el Bronx fueron condenados por cargos de conspiración, acabando con un

movimiento. *Vaquero de medianoche* todavía se exhibía en los cines cuando, en junio, los clientes se defendieron del acoso policial en el Stonewall, un bar gay en Greenwich Village, iniciando así la liberación gay. Y ese verano, justo antes de la premiere de gala en Londres, el concierto legendario de rock fue realizado en Woodstock, Nueva York (Mann, 2005: 331).

Como una de esas formas simbólicas que “se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben” (Thompson, 1998: 216), *Vaquero de medianoche* exhibe las condiciones del contexto sociocultural en la que fue creada. Refleja también de manera latente cómo los cambios socioculturales en algunas instancias se tradujeron en nuevas libertades en el discurso cinematográfico. Al respecto, Schlesinger afirmó “hay menos interferencia de los directivos de la que solía haber, y creo que las personas están diciendo ‘bueno, haz tu trabajo y veremos si funciona o no’” (Mann, 2005: 343).

La impresión generalizada tanto de críticos de cine como público en general respecto a *Vaquero de medianoche* fue que el trabajo de Schlesinger y todo su equipo sí había funcionado. Pero para que se pudiera exhibir, Hellman, Schlesinger y United Artists tuvieron que resistir la petición/sugerencia de la MPAA para que editara el contenido de la película y la hiciera así accesible a más segmentos del público de acuerdo al sistema de clasificación que había entrado en vigor en 1968. Sin el *código de producción*, *Vaquero* había sido filmada con libertades que les permitieron incluir desnudos, lenguaje obsceno, personajes desagradables, actividad criminal que no recibe un castigo (de acuerdo a las tipificaciones del *código*), y actividad homosexual. Sin embargo, esas libertades tenían que enfrentarse al nuevo sistema de clasificación, de acuerdo al cual la película recibió la clasificación “X”, destinada al público adulto.

Al ser un sistema nuevo, con muy poco tiempo en funcionamiento, la “X” no poseía las connotaciones negativas que obtendría años después al asociarse a cintas pornográficas. Por ello, Schlesinger no peleó la clasificación. Al contrario, años después declararía al

respecto “sentimos que la X era la clasificación correcta para ella. Habíamos hecho una película para adultos, no para niños” (Mann, 2006: 333). Y aunque el productor Jerome Hellman apoyaba al director, fue Hellman quién tuvo que lidiar con cuestiones más prácticas relativas a la forma en que la “X” limitaba los cines en donde podía exhibirse la cinta o en que lugares podía anunciarse. El asunto se complicó aún más cuando *Vaquero de medianoche* fue nominada al Oscar en la categoría de Mejor película.

La Academia no quería una X entre sus nominadas, así que la MPAA ofreció cambiar la clasificación a R si John aceptaba cortar un cuadro que correspondía a la escena del sexo oral en el cine. Schlesinger de nuevo se negó y fue respaldado por United Artists. Después de que la película ganó el Oscar la situación simplemente no podía permanecer así: la Academia no podía tolerar que una película con clasificación X fuera anunciada como “Mejor película del año”. Así, sin ningún corte de por medio, la MPAA modificó su decisión y cambió de X a R la clasificación de *Vaquero de medianoche* (Mann, 2006: 333).

John Schlesinger y *Vaquero de medianoche* no sólo conquistaron el Oscar —el máximo reconocimiento y sello de aprobación de la industria hollywoodense—, así como otros reconocimientos fílmicos, elogios de la crítica especializada e ingresos considerables en taquilla. Consiguieron vencer las instancias del control del discurso en Hollywood.

Tanto por las características de la película, como por sus propias experiencias personales, este triunfo fue de gran importancia para Schlesinger. *Vaquero de medianoche* significó no sólo el comienzo de su carrera fílmica en Estados Unidos, representó sobre todo la posibilidad de reflejar un punto de vista sobre lo que consideraba estaba mal en aquel país, así como la forma en que el entorno se estaba modificando. Desde su punto de visto, presentar una crítica y un comentario sobre los cambios en Estados Unidos era una posibilidad invaluable de ofrecer textos fílmicos diferentes a los que Hollywood y la sociedad estaban acostumbrados.

## CAPÍTULO 5. EL *PODER* Y EL *EXTRAÑO* COMO ACERCAMIENTOS TEÓRICOS

Como se recordara del planteamiento contenido en la introducción, la investigación actual tiene como objetivo central *identificar y analizar en el discurso fílmico de Vaquero de medianoche la construcción del extraño como figura crítica representativa de los cambios experimentados en la sociedad estadounidense y la modificación de las redes de poder en Hollywood*. Por ello, en el presente capítulo se explicará la interrelación entre el discurso fílmico de *Vaquero de medianoche* y los cambios registrados en la sociedad estadounidense —abordados ya en los capítulos 2, 3 y 4— a partir de las dos categorías de análisis de esta investigación: *poder* y *extraño*. Se considera que a partir de los referentes teóricos de ambas categorías es posible conseguir una mayor aproximación al objeto de estudio. Como se verá a continuación, al *poder* se le presenta tanto en una concepción clásica como en términos foucaultianos más dinámicos, en donde adopta la forma de un *aparato* o *dispositivo*. En el caso del *extraño*, concebido en términos muy generales como un excluido, la investigación se apoya sobre todo en el trabajo de Zygmunt Bauman para caracterizar a esa figura que se considera crucial para la crítica que *Vaquero de medianoche* realizó del estilo de vida de la sociedad estadounidense.

### 5.1. *Poder*, de una concepción clásica al dinamismo del *aparato* en la autorregulación fílmica

No es posible hablar del discurso o texto fílmico sin hablar del *poder*. Como se mencionó en el capítulo dos, desde sus inicios la industria fílmica tuvo que lidiar con el impacto que sus producciones tenían entre la sociedad que acudía verlas. El que fueran capaces de influir en esa sociedad a través de sus contenidos es hasta cierto punto irrelevante. El gran peligro o amenaza para la industria fílmica, la sociedad y el gobierno estadounidense era su *posible* “capacidad para el mal”, como fue llamada por el juez McKenna de la Suprema Corte. Lo que era importante en realidad era asegurar que el *poder*

estuviera contenido, a la manera de una caja de Pandora que no debía abrirse más que bajo un control estricto.

Es así como en la industria fílmica se puede explicar que, ante la amenaza de la censura, decidieran en cambio controlar el *poder* de sus películas a través de la autoregulación y los mandatos de su *código de producción*. En tal escenario, el director de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), Will Hays, era el encargado de salvaguardar el *poder* fílmico. A su vez, esa tarea lo convertía de manera automática en lo que se conoce como un hombre de *poder*, es decir, alguien con “la habilidad de actuar—tanto en el sentido de escoger libremente los fines de cualquier acción y de tener el dominio de los medios a través de los cuales esos fines se convierten en realidad (Bauman, 1990: 113).

Sin embargo, para que esta concepción del *poder* sea completa se debe observar no sólo a un individuo, sino también a las personas con las que interactúa. De tal forma que para ampliar la definición del *poder*, este se debe ver también como:

la habilidad de emplear las acciones de otras personas para conseguir los fines propios; de manera más amplia, es la habilidad de reducir las restricciones impuestas por la libertad de otras personas en la propia selección de fines y el cálculo de los medios. Tal devaluación de la libertad de otras personas, igual al aumento de la libertad propia puede ser alcanzada por dos métodos (Bauman, 1990: 115).

El primero de esos métodos es la coerción, en la cual se manipula la situación para que los recursos de otra persona parezcan inadecuados o poco efectivos. El segundo método, tiene más relación con la implementación y funcionamiento del *código de producción*. “Consiste en incorporar los valores de otras personas como mis propios recursos: ‘hacer que los deseos de otros trabajen para mí’” (Bauman, 1990: 115). En este contexto, el contenido de los lineamientos del *código* obedecía, de acuerdo a lo que los directivos de la MPPDA expresaron públicamente en más de una ocasión, a respetar los

valores de la sociedad estadounidense. Es decir, su argumento a favor de la implementación del *código* fue que estaba basado en un gran respeto hacia los valores de la sociedad estadounidense, por lo cual los respetarían al asegurarse de que las películas no violentaran a la sociedad a través de insultos a sus valores. Sin embargo, uno de los grandes problemas en la aplicación de *código de producción* fue la negativa a considerar que esos valores no se mantenían estáticos. Es decir, no quisieron notar o pretendieron ignorar que los valores que las personas seleccionan para orientar y guiar sus acciones “cambian durante, y bajo el impacto, de la interacción social” (Bauman, 1990: 117).

En este sentido, si se considera que el *código* se mantuvo vigente hasta 1966 y se hicieron sólo dos revisiones en un lapso de aproximadamente cuarenta años, resulta evidente que quisieron creer que nada estaba cambiando. O de acuerdo a la definición de *poder* propuesta, se mantuvieron firmes en la creencia de que la manera en que estaban usando su *poder* era la correcta. Es decir, se visualizaron a si mismos como la autoridad idónea para ejercer influencia, en el sentido de que,

seleccionar valores, poner algunos fines sobre otros, significa creer que los fines a los cuales se les ha asignado prioridad son en última instancia más gratificantes, producen más placer, son más dignos, más elevados moralmente, más agradables estéticamente — en conjunto están más en sintonía con el sentido de uno sobre lo que es propio e impropio (Bauman, 1990: 118).

El erigirse como autoridad es una consecuencia natural de que una sociedad o grupo distinga a un individuo u organización como alguien que practica o pregona los valores que esa misma sociedad o grupo respete o reconozca como propios. Aquí reside el ingenio de la autorregulación puesta en práctica por la MPPDA. Tenían que resolver de alguna manera la crisis en sus manos, es decir, enfrentar la falta de confianza del público asistente a sus películas que, a través de organizaciones religiosas o civiles, afirmaban sentirse violentados por lo que veían en pantalla. Así, al crear un *código* con lineamientos acordes a los valores de la sociedad, básicamente estaban enviando el mensaje de que sus comentarios estaban

siendo escuchados. La sociedad se sentía por tanto satisfecha y no sólo le devolvía su confianza, manifestada de manera tangible en boletos de entrada para las funciones de cine, sino que además intervenía en el proceso de legitimación de la MPPDA, y la industria hollywoodense en general, como una autoridad socialmente responsable. Se cumplía por tanto una condición básica del *poder*:

Para convertirse en una autoridad para nosotros, una persona o una organización debe producir una legitimación, o un argumento, que demuestre porqué su consejo (o su jerarquía de valores) debe de seguirse en lugar de otro. Una legitimación de ese tipo ya la conocemos: recordemos que algunos valores son presentados como dignos de estima por la tradición que está detrás de ellos. Ellos son, se nos dice, tradicionales y han resistido el paso del tiempo (Bauman, 1990: 119).

La sociedad estadounidense y la MPPDA, así como los grupos de presión como los de origen religioso que mantenían nexos con una y otra, se mantenían por tanto en la misma línea: en preservar los valores tradicionales sin alterar el orden establecido. Pero sobre todo la MPPDA y su *código de producción* liberaban de cierta forma a la sociedad de la necesidad de tomar decisiones y por tanto de responsabilidad.

El ceder el poder de decisión muy a menudo está asociado con renunciar a la responsabilidad. Son ahora los otros actores (las generaciones pasadas como las imaginamos, o instituciones con autoridad en el presente) quienes han tomado las decisiones por nosotros y por tanto cargan con la responsabilidad de los resultados —incluyendo la responsabilidad moral por las consecuencias de nuestras acciones (Bauman, 1990: 123).

Hasta ahora se ha buscado explicar el funcionamiento de la MPPDA y las decisiones que tomaba respecto de su *código de producción* a partir de una concepción clásica del *poder*. Sin embargo, esta aproximación resulta insuficiente por la complejidad de las relaciones entre los tres integrantes del triángulo de influencia que se estableció entre

industria fílmica (representada por la MPPDA), la sociedad estadounidense y los productores y directores de cine (responsables de los contenidos de los discursos o textos fílmicos). Ante todo, este triángulo permite reconocer la compleja y dinámica red de *poder* que la autorregulación ayudó a establecer en Hollywood. Y aunque ya se estableció con anterioridad que autoregulación y censura son instancias diferentes del control que se ejerce sobre el texto fílmico, la propuesta de Annette Kuhn (1990) sobre la relación entre censura y *poder*, producto de su investigación de la censura en Gran Bretaña, resulta de gran utilidad para estudiar el dinamismo del *poder*.

De acuerdo a Kuhn, la revisión que realizó de diversos estudios realizados sobre censura le permitió detectar el uso constante de lo que denomina el *modelo de prohibición* de la censura. En este modelo la cuestión central es si las prohibiciones sobre el contenido que se muestra en una película constituyen un ejercicio justificable de *poder* en una sociedad. Se asocia también a este modelo con el supuesto de que,

la censura es algo que se realiza dentro de ciertas organizaciones, especialmente en organizaciones que remiten explícita e institucionalmente a un censor. Este compuesto es el modelo ‘prohibición / instituciones’, el cual construye la censura como una actividad guiada por prácticas de exclusión, y localiza esas prácticas en organizaciones tales como consejos de censores fílmicos, o en instituciones con actividades que afectan directamente sobre las de los cuerpos de censura (Kuhn, 1990: 3).

El gran problema con los enfoques de este tipo es que aíslan las prácticas de censura “de condiciones sociales e históricas más amplias de existencia y efectividad” (Kuhn, 1990: 4). La censura como práctica se concibe entonces como una actividad que repercute directamente en una película, pero al contexto se le resta importancia, tal y como si el contexto no tuviera ninguna repercusión en la censura, ni ésta última sobre aquel. De ahí, que un intento de superar la división que suele existir en estudios fílmicos en donde texto o discurso y contexto se analizan por separado, o la censura es identificada únicamente ligada a instituciones que la realizan como una de sus prácticas oficiales, la investigadora británica

propone incorporar las reflexiones de Michel Foucault sobre el *poder*. Por otra parte, aunque la investigación de Kuhn no hace ninguna referencia al trabajo de John B. Thompson, su argumento respecto a la censura se puede apoyar en la concepción de él de las formas simbólicas. Si las formas simbólicas son “las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos” (Thompson, 1998: 203), es decir manifestaciones de la cultura, las películas son formas simbólicas y una de las características de las mismas es que “se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben” (Thompson, 1998: 216). La censura puede ser vista entonces como una de esas prácticas que forman parte de esos contextos y procesos que inciden directamente en las formas simbólicas.

Para superar la dicotomía texto-contexto en el análisis de un producto cultural como una película, se requiere entonces que, en una primera instancia,

se deje de considerar a las representaciones como objetos confinados al dominio ‘cultural’, y deje de ver a las instituciones como confinadas a la esfera de lo ‘real’. El significado se liberaría entonces para entrar a lo social, y lo social para habitar el significado, y ambos serían entendidos como prácticas y procesos más que como objetos estáticos (Kuhn, 1990: 6).

Por otra parte, las instituciones relacionadas con la censura, o en el caso de esta investigación con la autorregulación, no pueden verse aisladas. Es necesario considerarlas como organizaciones que exhiben una doble condición en el sentido de que son activas, pero que también actúan sobre ellas como parte de un conjunto más amplio de prácticas y relaciones. Es así que se puede incorporar el pensamiento de Michel Foucault, para considerar a la censura o la autorregulación como parte de un *poder* que adopta la forma de *aparato* o *dispositivo*, entendido este como,

un conjunto minuciosamente heterogéneo que consiste de discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones regulatorias, leyes,

medidas administrativas, declaraciones científicas y propuestas filosóficas, morales y filantrópicas (Kuhn, 1990: 6).

Según Foucault, el todo es más que la suma de los elementos que lo integran y la actividad que se registra entre ellos es una de las características más importantes del *aparato* o *dispositivo*. De acuerdo a esto, al analizar el *poder* de quienes ejercían la autorregulación en la industria hollywoodense no se debe centrar la atención sólo en la MPPDA como el organismo que se encargaba de supervisar la aplicación del *código*. Habría que también considerar las instancias diarias de la autorregulación, es decir, la multitud de negociaciones diarias realizadas entre los productores, directores, guionistas y equipo de la MPPDA en una variedad extensa de películas y guiones. Pero el *aparato* no quedaría ahí, porque en la autorregulación intervenían también el sistema de valores predominante en los diferentes momentos históricos comprendidos en el lapso de tiempo en que funcionó el *código*; los cambios en la sociedad estadounidense; los discursos sobre moral, sexualidad y violencia, entre otros, que siempre han generado controversia en torno al cine; las decisiones de los tribunales de justicia como la Suprema Corte, las leyes estatales y federales, así como las iniciativas de ley; los boicots o amenazas de boicots; los intereses y agendas de los diversos grupos de presión; así como otros factores más. Todos estaban interrelacionados en lo que puede denominarse una *estrategia de poder*, que implica una visión diferente del *poder*:

[el *poder*] no se concibe como una propiedad, sino como una estrategia [...] que se descifre en él una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad más que un privilegio que se podría detentar [...] Hay que admitir en suma que este *poder* se ejerce más que se posee, que no es el ‘privilegio’ adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados (Foucault, 1989: 33).

El *poder* es entonces una serie de relaciones que no reside en individuos particulares o instituciones, es una red que involucra a todo el entorno social. Pero aunque el *poder* esté

presente en todo, hay que aclarar que cada aparato o dispositivo adquiere características únicas en su *red de poder*. Es decir,

[las relaciones de *poder*] no son unívocas; definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad cada uno de los cuales comporta sus riesgos de conflicto, de luchas y de inversión por lo menos transitoria de las relaciones de fuerzas (Foucault, 1989: 34).

Una situación semejante es la que describe Niklas Luhmann al discutir el *poder* y las *cadena de acción* que forma. Es decir, se trata de un proceso en que A tiene *poder* sobre B, B sobre C, y así sucesivamente. Cada individuo o institución influye sobre otro y lo motiva o fuerza a actuar, de tal forma que se puede asegurar que el *poder* funciona siempre “como un catalizador para la construcción de *cadena de acción*” (Luhmann, 2005: 57). Esta noción no difiere mucho de las concepciones clásicas del *poder*, sin embargo, Luhmann le da características más dinámicas tanto al *poder* como a las *cadena de acción*. De acuerdo a su propuesta, llegará el momento en que el *poder* extendido en forma de cadena generará *poder* que fluirá en sentido contrario. Es decir, “el sistema excede la capacidad de selección potencial de un sólo portador de *poder*” (Luhmann, 2005: 59) con lo que el *poder* se redistribuye entre los diferentes eslabones o *cadena* que conforman la gran *cadena* o estructura.

El gran equívoco en la aplicación del *código* probablemente consistió en ignorar esos conflictos, luchas e inversiones de las relaciones de fuerzas de las que habla Foucault, o los flujos de *poder* en las *cadena de acción* de Luhmann. O al menos los cambios en tales dinámicas no encontraron una manifestación concreta en el *código* en su forma escrita. Un estudio minucioso de películas involucradas en casos concretos, en las que se analizaran tanto participantes como contexto, revelaría sin duda un complejo entramado de esas fuerzas en acción. Así mismo, tal estudio sin duda permitiría detectar diversas instancias en que las disposiciones del *código* no fueron seguidas al pie de la letra. Incluso en el caso de que el *código* se respetara, los directores, guionistas y productores encontraban estrategias narrativas o de representación alternas que les permitían decir o mostrar a través de la

sugestión o la insinuación lo que el *código* prohibía. Es decir, en esas instancias los directores, guionistas o productores que burlaban el *código* en realidad detentaban el *poder* “al salirse con la suya”. En términos menos coloquiales, los cineastas producían *verdades* que las autoridades de autorregulación creían habían conseguido suprimir. Una posibilidad como la anterior, en la que los cineastas conseguían codificar mensajes hacia la sociedad, burlando las limitaciones del *código* apuntan hacia un aspecto positivo de la regulación. La creatividad y el ingenio se manifestaban en el producto terminado, la película.

Para completar el esquema del *poder* como *aparato* o *dispositivo*, es necesario, por una parte recordar que el *poder* es un proceso. El considerarlo así, “permite conceptualizar la desigualdad, resistencia, conflicto y la transformación constante en las relaciones de poder” (Kuhn, 1990: 7). Por otra parte, hay que recordar de nuevo la diversidad de elementos que participan en el como leyes, sociedad, individuos, valores, discursos y medidas administrativas, entre otros, que son los que están inmersos en esa desigualdad, resistencia, conflicto y transformación constantes en las relaciones de *poder*. Por ello, se puede tomar uno de esos elementos, la sociedad, a manera de ejemplo para determinar el posible *poder* de la misma sobre el contenido de una película. Como ya se estableció en los capítulos dos, tres y cuatro del marco histórico referencial, la sociedad cumplió diversos papeles en la implementación del *código*. En diferentes momentos históricos y en diversos sectores hubo exigencias para que las películas respetaran los valores predominantes, para que se cuestionarían esos valores, para que las películas fueran más arriesgadas o más conservadoras, entre varios más. Así, la sociedad desempeñó diversos papeles en el *aparato* del *poder*. El *poder* nunca se distribuyó igual y probablemente hubo grupos de presión como los respaldados por la iglesia que en determinado momento detentaron más *poder* que el resto de la población, o los jóvenes en el año crucial del 68, quienes se convirtieron en una fuerza a la que había que tomar en cuenta. Este desempeño de la sociedad ilustra el dinamismo del *aparato* o *dispositivo*, en el que las fuerzas involucradas de todos los elementos nunca están estáticas en las *redes de poder*.

Por otra parte, al retomar de nuevo el pensamiento de Michel Foucault, el *poder* aparece siempre ligado al saber, es decir, “*poder* y saber se implican directamente el uno al

otro; que no existe relación de *poder* sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder” (Foucault, 1989: 34). Si se considera que el *poder* regula la verdad, o formas concretas de conocimiento, una consecuencia directa es que la verdad no se puede generar si el poder no cede en parte su control. Se requiere que la verdad brote, en este caso a través de películas, para realizar una especie de ritual de confesión,

donde la verdad se autentifica gracias al obstáculos y las resistencia que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación (Foucault, 2007: 78).

Por su faceta como entretenimiento, la actividad fílmica nunca ha sido considerada del todo como capaz de generar verdades que la sociedad considere con el mismo nivel de reflexión que le otorgaría a las propuestas de un filósofo, teólogo o cualquier intelectual o académico. Al cineasta no se le suele ubicar en el mismo nivel. Sin embargo, muchos de ellos, incluido John Schlesinger, director de *Vaquero de medianoche*, es a lo que han aspirado. A aportar verdades o conocimiento sobre la condición humana. O como es el caso de *Vaquero*, a criticar lo que veía en el entorno de la sociedad estadounidense. El que haya sido capaz de hacerlo puede ser entendido si se considera que las *redes de poder* en Hollywood se modificaron y si se acepta que el *poder* no es una sola fuente localizada de represión omnipotente. En una versión quizá simplificada de la historia que ya se contextualizó en los capítulos anteriores, para que *Vaquero de medianoche* pudiera existir fue necesario que el *código de producción* desapareciera, que la sociedad cambiara en parte alterando sus valores, y que influencias externas contribuyeran a la exigencia de cambios en los contenidos fílmicos. Es decir, los elementos inmersos en las *redes de poder* y sus interrelaciones se modificaron, como lo hacen de forma constante, para que en 1968 existiera una coyuntura que facilitara la producción y distribución de *Vaquero de medianoche*.

## 5.2. El *extraño*: entre la pertenencia y la exclusión de la sociedad

Además de una mayor participación de los jóvenes que aspiraban a ser actores, la diversidad y multiplicidad de los cambios registrados en la década de los sesenta en la sociedad estadounidense acentuó la presencia de los *extraños*. No obstante que en cada época y asentamiento humano los *extraños* han estado presentes, alcanzaron una mayor notoriedad en la nueva sociedad que se estaba configurando gracias a las asociaciones y relaciones que se estaban estableciendo entre los integrantes de esa sociedad. Además, los cambios de residencia de los suburbios a las ciudades, o de entornos rurales a citadinos, probablemente motivaron una mayor movilidad de los *extraños*. En esos momentos se confirmó lo afirmado por Zygmunt Bauman en el sentido de que, “vivimos entre *extraños*, entre los que también nosotros somos *extraños*. En tal mundo, los *extraños* no pueden ser confinados o mantenidos a raya. Se debe vivir con los *extraños*” (Bauman, 1990: 63). A pesar de que esta afirmación deja ver que todos los integrantes de una sociedad, sobre todo en el mundo contemporáneo, pueden llegar a ser *extraños*, es necesario reunir ciertas características para ser considerado un *extraño*.

De acuerdo a Georg Simmel, al *extraño* se le debe ver no como al ser que se incorpora durante algunos momentos o días a un grupo, sino como aquel que llega con la intención de incorporarse al grupo. “Su posición en el grupo está determinada, esencialmente, por el hecho de que no ha pertenecido a él desde el inicio, que importa cualidades al mismo, que no son y no pueden originarse del grupo en sí” (Simmel, 1950: 402). Este intento de pertenencia genera una doble condición de proximidad y lejanía, que aunque está presente en cada instancia en que las relaciones humanas están organizadas, es crucial en el caso del *extraño*. “La extrañeza significa que él, que también es distante, en realidad está muy cercano [...] Su posición como miembro del grupo involucra tanto estar fuera del mismo como confrontarlo” (Simmel, 1950: 402). Bauman (1990) apoya este aspecto del *extraño* cuando afirma que no hay que confundirlo con los *nadies*, o esas figuras sin rostro que aparecen como fondo en el desarrollo de la vida cotidiana y que no demandan atención, por lo tanto no se les ve ni escucha. “La característica extraordinaria de

los *extraños* es que en gran medida son *familiares*; para concebir a una persona como *extraño*, debo primero conocer bastantes cosas sobre él o ella. Sobre todo, están destinados a aparecer una y otra vez, sin ser invitados, a mi campo de visión” (Bauman, 1990: 54). Esta condición resulta especialmente inevitable en las ciudades, en oposición a las comunidades pequeñas donde todos los habitantes pueden llegar a conocerse y a formar parte del grupo.

[El habitante de la ciudad] ve a cientos o quizá miles de *extraños* en el transcurso del día y en gran medida los ignora, al igual que ellos a él, [...] puesto que este tipo de comportamiento es acorde con un patrón social aceptado y es social por naturaleza, se evidencia la existencia de un entendimiento definido de tipo contractual y razonado. Es una relación de *extraños a extraños* en una base similar. (Wood, 1934: 230).

Ese contrato desaparece cuando el *extraño* insiste en ser reconocido, es decir, desea que se distinga su presencia, o aún más, aspira a incorporarse a uno de los grupos que conforman la gran colectividad de una ciudad. Los *extraños* entonces dejan de ser esos *nadies* a los que no se escucha o ve. “Es precisamente porque distingo su presencia, porque no puedo hacer caso omiso de su presencia y no puedo hacer que su presencia sea irrelevante al simplemente negarme a darle mi atención, que me resulta difícil encontrarles sentido” (Bauman, 1990: 54).

El doble estatus del *extraño* de proximidad-lejanía le da la posibilidad de distanciarse del grupo y ofrecer juicios sobre la forma de comportarse del mismo, lo que puede tener un impacto tanto positivo como negativo en el grupo. En el aspecto positivo, el grupo puede considerar como útiles las observaciones del *extraño* porque alcanza a reconocer la objetividad que posee. Es decir, aprecia que “él no está comprometido radicalmente con los ingredientes únicos y tendencias particulares del grupo, y por lo tanto los aborda con la actitud específica de la ‘objetividad’” (Simmel, 1950: 404). La objetividad por tanto es vista como una libertad, puesto que su percepción y juicios están libres de prejuicios o preconcepciones. El *extraño* es por tanto, “más libre, práctica y

teóricamente [...] no está atado en sus acciones por costumbre, piedad o precedente” (Simmel, 1950: 405). Sin embargo, el grupo no siempre tendrá esta visión positiva del *extraño*, en la que básicamente se le considera como el extranjero sabio que está dispuesto a ejercer sus conocimientos a favor del grupo, mediante juicios objetivos que harán que el grupo mejore al seguir las observaciones y consejos que se ofrecen sin esperar nada a cambio. La visión del *extraño*, precisamente por no pertenecer oficialmente al grupo y atreverse a estar en oposición a algunos integrantes del grupo, puede ser considerada como altamente negativa. El *extraño* entonces se puede llegar a convertir “esencialmente en el hombre que tiene que poner en cuestión prácticamente todo lo que parece incuestionable a los ojos de los miembros del grupo abordado” (Schütz, citado por Bauman, 2001: 19).

Al llegar a Hollywood en 1967, John Schlesinger se encontró en la posición de ser identificado como *extraño*. El simple hecho de ser británico lo separaba del resto de sus colegas, así como su posición social privilegiada en el Reino Unido, la cual le había permitido tener una formación educativa y cultural muy diferente al del estadounidense promedio. Como se observó en el capítulo anterior, Schlesinger se llegó a sentir alejado de sus propios compatriotas por lo que él consideraba ineficiencias en su destreza en los deportes, capacidad intelectual y formación religiosa. Pero, nada de eso importó realmente en el momento en que comenzó a trabajar en Estados Unidos. Lo que lo señaló como *extraño* fue su capacidad de ver el estilo de vida de los estadounidenses desde fuera, con una mirada crítica que le permitía ver sus fortalezas pero también sus debilidades. Años después de la filmación de *Vaquero de medianoche*, Schlesinger recordaría como una de las escenas de la misma (**subsecuencia 37**), en la que Joe Buck se encuentra en una cafetería con una mujer drogada acompañada por un niño fue inspirada por un incidente que él mismo observó. En la escena, la mujer juega con un ratón de plástico que mueve por su rostro y cuerpo. Lo alarmante de la escena es la presencia del niño, a quién ignora casi por completo, y el hecho de que sea la mujer y no el niño quién se divierte con el juguete

Vi esto en Los Ángeles en el boulevard Hollywood. Había lugares donde podías quedarte a ver la vida de drogas de la ciudad. Observé ese incidente

y pensé que eso sería algo que el vaquero recordaría y que le produciría miedo – a mí ciertamente me dio miedo (Buruma, 2006: 52).

Pero Schlesinger no se dedicaría únicamente a capturar en su cinta lo que veía con ojos ajenos al grupo. Criticaría también a la sociedad estadounidense, con lo que realizaría dos de las actividades que caracterizan al *extraño*: cuestionar lo incuestionable y criticar objetivamente. Por otra parte, los personajes de su película, Joe y Ratso, desempeñarían en ella otra de las características esenciales del *extraño*: buscar la forma de integrarse a lo que percibe como la sociedad en general.

Una de las primeras aproximaciones para lograr tal integración es que el *extraño* que comparte la misma nacionalidad, raza o religión de un grupo que ya se encuentre asentado y reconocido dentro de la sociedad en general, busque ser aceptado por este en primera instancia. Pero, “muy a menudo busca escapar de él y conseguirse un lugar en la comunidad más extensa” (Wood, 1934: 237). El motivo de ese alejamiento reside en el hecho de que no desea ser asociado con aquellos que pueden ser considerados *diferentes* por la mayoría. Tal es el caso de Ratso, quién ante la tumba de su padre en la **subsecuencia 64** reniega de su origen. Afirma que no quiere ser como un él, un inmigrante de origen italiano que ni siquiera sabía escribir y firmaba con una X. En cambio Ratso sueña con ser aceptado por la sociedad en general. En una fantasía que transcurre en la **subsecuencia 56**, con ojos abiertos imagina como en Miami todos los residentes de un hotel conocen su nombre y lo llaman para que se divierta con ellos. Irónicamente, el nombre por el lo que llaman es Rico, diminutivo de Enrico, su nombre real de origen italiano. El personaje de Ratso exhibe en esas secuencias, y en general en toda la película, que ante todo no desea parecer peculiar a los ojos del grupo mayoritario, a sabiendas de que el grupo piensa que “si el *extraño* sólo está de paso sus peculiaridades podrán parecer divertidas y ser toleradas; pero si ha llegado para quedarse, entonces se pueden volver molestos y llegar a ocasionar resentimientos” (Wood, 1934: 251). Se vuelve así de nuevo al punto de las percepciones que el grupo mayoritario o la sociedad en general llega a tener sobre el *extraño*, así como las sensaciones que les genera.

Una de estas últimas está relacionada con la percepción de que los *extraños* están fuera de lugar o “contaminan” el ambiente. “La basura que trabajo tanto para barrer es simplemente una cosa que ‘está fuera de lugar’, es algo que no tiene un sitio definido en mi visión del mundo. No hay nada malo con la cosa en sí. Es sólo encontrarla donde no debería estar que la hace repulsiva e indeseable” (Bauman, 1990: 57). Se ve entonces al *extraño* como la personificación de la suciedad que transtorna el orden que la sociedad desea mantener a toda costa. Suciedad, orden, sociedad y extrañeza se revelan como componentes ligados en cualquier civilización y momento histórico, especialmente en la modernidad.

Todas las sociedades producen *extraños*; pero cada tipo de sociedad produce su propio tipo de *extraños* y los produce a su propio e inimitable modo. Si los *extraños* con las personas que no encajan en el mapa cognitivo, moral o estético del mundo: en uno de estos mapas, en dos o en ninguno de los tres; si, por consiguiente, con su mera presencia, oscurecen lo que debería ser transparente, enturbian lo que debería ser una fórmula clara para la acción y/o impiden que la satisfacción resulte plenamente satisfactoria; si contaminan el goce de ansiedad, al mismo tiempo que vuelven el fruto prohibido tentador; si, en otras palabras, ensombrecen y eclipsan las líneas fronterizas que se deberían percibir con nitidez; si, al haber hecho todo esto, gestan la incertidumbre, que, a su vez, engendra el malestar de sentirse perdido, entonces, toda sociedad produce este tipo de *extraños* (Bauman, 2001: 27).

El *extraño* puede buscar contrarrestar la imagen o sensación negativa que provoca mediante la obtención de credenciales que lo validen para pertenecer al grupo. Puede ser la pertenencia a un club social, una asociación altruista, un grupo deportivo o cualquier otra institución u organización que sea bien vista por el grupo en general, o puede ser el voto de aprobación de un miembro prominente del grupo (Wood, 1934). En *Vaquero de medianoche*, Joe dedica todos sus esfuerzos a obtener las credenciales que lo acreditarán como *hustler*. Fracasa constantemente, sobre todo en los casos de sus encuentros con Cass

y O'Daniel. Es sólo hasta que Joe conoce a Shirley en la **subsecuencia 70** que obtiene una forma de acceso a ese grupo de mujeres ricas con las que soñó triunfar al salir de Texas. El que Joe no pueda aprovechar el pase de entrada que le da Shirley es parte de su fracaso. Como con otras cosas a lo largo de la película, Joe falla en su búsqueda de pertenencia al grupo, con lo que como *extraño* sigue encontrándose fuera del grupo.

Por otra parte, el estar fuera o dentro del grupo no sólo tiene importancia para el *extraño* que busca ser aceptado. En el grupo que considera aceptarlo se suelen activar reacciones tanto positivas como negativas, dependientes de la percepción que se tenga del *extraño* y de la manera como llegó al grupo.

Al separarse de su antiguo lugar y llegar al nuestro, han acompletado una hazaña que nos hace sospechar que poseen un poder asombroso y misterioso que no podemos resistir, una astucia que no podemos igualar; y que alimentan malas intenciones hacia nosotros y por tanto probablemente usarán su aterradora superioridad para nuestra desventaja [...] Ellos no dan por sentado la sabiduría de nuestras maneras. Por tanto hacen preguntas que no sabemos como responder, porque en el pasado no tuvimos ocasión de hacerlo y no encontramos razón para preguntarnos a nosotros mismos: ‘¿Porqué lo haces de esta manera? ¿tiene sentido? ¿has tratado de hacerlo de otra forma?’” (Bauman, 1990: 59).

Se vuelve así de nuevo a Schütz y su concepción del *extraño* que cuestiona todo lo que para el grupo parecía incuestionable. Una acción que puede realizarse aún si el *extraño* no abre la boca. Mediante la manera en que trata de imitar las conductas de los miembros del grupo, en una especie de espejo, la imagen que puede mostrar al grupo es una distorsionada. Es decir, el *extraño* hace las cosas como cree que la colectividad las realiza, pero al no hacerlo exactamente igual, y aún cuando esa no hace su intención, ofrece un comentario sobre la acción en sí. Así, el grupo “se ve forzado a ver nuestras costumbres y hábitos inconscientes de forma irónica, a colocarnos a una distancia crítica de nuestras

propias vidas. Así, aún sin preguntas explícitas nuestra comodidad ha sido perturbada” (Bauman, 1990: 60).

Para John Schlesinger siempre fue claro que lo que deseaba hacer con su película era perturbar a la sociedad estadounidense al presentarle en un espejo fílmico las acciones que estaban cometiendo. En la televisión de la época encontró una fuente invaluable de material:

Encontró una imagen tan bizarra que tuvo que sentarse y asegurarse de que era real: ¡un hacedor de pelucas para perros! Inmediatamente brincó de la cama y le llamó a Waldo [Salt, el guionista]: “¡Canal siete, obsérvalo ahora, en este minuto! Lo podríamos usar”. Y lo hicieron: Joe Buck está sumergido en la tina y lo ve, un hombre que fabrica pelucas para poodles y les ofrece un refrescante bucal. “La fantasía, la oferta —dijo John—. Esta es la locura de todo” (Mann, 2006: 296)

Schlesinger detectó y reflejó lo que constituye otra forma de exclusión para los *extraños*. Si su vida de consumo no se asemeja a la del grupo, es decir, si no considerarían comprar pelucas o refrescante bucal para sus mascotas, es muy probable que sean vistos como consumidores defectuosos, “esa mala hierba del jardín consumista, gente con poco efectivo, poco crédito o poco entusiasmo por comprar” (Bauman, 2007: 16) en una sociedad obsesionada con lo que consume. En este esquema de pensamiento, invertir a través de la compra de productos en la propia persona, o en las mascota, significa invertir en la propia pertenencia a la sociedad. En alejar el espectro de la exclusión. Pero, para personas sin recursos económicos como Ratso y Joe, el espectro nunca podrá alejarse porque “no adoptar el modelo de vida consumista significa un estigma de exclusión, y adoptarlo implica caer aún más en esa pobreza que impide la inclusión” (Bauman, 2007: 188).

El *extraño* se puede encontrar así en un estado perpetuo de anhelo de inclusión, de ser reconocido. Día a día probablemente luchará con la soledad y el deseo de sentir que su

existencia le interesa a los miembros del grupo o sociedad a la que desea pertenecer. Por ello, encontrarse con un ejemplo de lo contrario, es decir, con la indiferencia de la sociedad ante otro ser humano que puede o no pertenecer al grupo, puede funcionar como una advertencia sobre sus propios deseos de inclusión. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en *Vaquero de medianoche* en la **subsecuencia 18**, cuando Joe camina por primera vez en las calles de Nueva York. Es un *extraño* en una ciudad nueva para él. Su atuendo de vaquero claramente lo separa del resto, pero también el hecho de que observe lo que otros ignoran. Al llegar junto al local de la joyería Tiffany's en la Quinta avenida se topa con un hombre tirado en la banqueta. Todos caminan a su alrededor sin detenerse a ver si está desmayado o muerto, ni siquiera se detienen a observarlo en una clara muestra de indiferencia. Sólo Joe como *extraño* juzga el incidente como fuera de lugar. De nuevo, Schlesinger se convirtió en un espejo de lo que observaba en su nuevo entorno puesto que basó lo que filmó en un incidente real ocurrido en Nueva York mientras él y el productor Jerome Hellman buscaban locaciones para la película (Mann, 2006: 312).

Por otra parte, mientras el *extraño* intenta ser incluido, la pregunta crucial, desde el punto de vista de la comunidad, es *qué* se puede hacer respecto a los *extraños*. Una primera consideración es que “uno no desea quedar mal al sentir afecto o aversión por las personas equivocadas” (Wood, 1934: 275). La mentalidad de grupo puede determinar en esta instancia a quién se coloca en el grupo del afecto y a quién en el de la aversión. No importa tanto lo que un individuo pueda pensar si no lo que el grupo decide que deben pensar todos respecto a los *extraños*. Una posición que ignora la consideración básica de que cualquier individuo “resiente ser juzgado únicamente por la posición que ocupa en relación al grupo, particularmente si esta posición es una que es considerada como socialmente inferior, sea económica o racial” (Wood, 1934: 276). El demostrar afecto o aversión puede ser evitado si se recurre a ignorar a la persona en cuestión o al *extraño*, pero

no ver nada es imposible. Las calles de cualquier ciudad están llenas la mayoría de las veces, y un simple recorrido de aquí a allá requiere que el camino y todo lo que esté o se mueva en él debe ser monitoreado cuidadosamente para evitar una colisión (Bauman, 1990: 67).

El mundo puede ser por tanto una “concentración de *extraños* que constituye un escenario de imprevisibilidad endémica e irremediable” (Bauman, 2005: 104), en el que las posibles respuestas, intenciones y formas de pensar de los *extraños* no son suficientemente conocidas como para calcular las conductas. Pero poder predecir las conductas de los *extraños*, o sentir afecto o aversión por ellos no responde del todo la interrogante de qué hacer con los *extraños*. En *La posmodernidad y sus descontentos*, Bauman retoma conceptos de Lévi-Strauss para abordar la problemática de la incorporación de los *extraños* en el mundo moderno. La primera alternativa es de origen antropofágica, en la que se les aniquila devorándolos. Corresponde por tanto a

la asimilación: hacer semejante lo diferente; ahogar las distinciones culturales o lingüísticas; prohibir todas las tradiciones y lealtades salvo las dirigidas a alimentar la conformidad con el nuevo orden global; fomentar e imponer una y sólo una medida de la conformidad (Bauman, 2001: 29).

La segunda alternativa es antropoémica o de exclusión, “vomitar a los *extraños*, desterrarlos fuera de los confines del mundo ordenado y prohibirles toda comunicación con quienes permanecían dentro” (Bauman, 2001: 29). No obstante, optar por la asimilación o la exclusión no resulta tan fácil en un mundo donde, como ya se observó, es cada vez más evidente que la identidad de todos, incluidos los *extraños*, está en constante transformación y construcción y por tanto se complica la asignación de tipos o etiquetas a las personas. Es deseable que la identidad sea ambigua o indefinida en el entendido de que “el problema ya no es el de cómo descubrir, inventar, construir, articular (incluso comprar) una identidad, sino el de cómo impedir que ésta sea demasiado ceñida, y que se adhiera demasiado rápidamente al cuerpo” (Bauman, 2001: 114). A diferencia de momentos históricos pasados en que un individuo prácticamente nacía con una identidad definida al ser, por ejemplo, el hijo del herrero y por tanto destinado a ser herrero, la modernidad trajo consigo la conquista de la identidad. En oposición al sistema anterior de adscripción, las identidades se convirtieron en rasgos a conseguir que “te seducen por lo que todavía no eres pero aún puedes llegar a ser” (Bauman, 2001: 94).

Como en otros momentos históricos, la situación del aislamiento del extraño, especialmente en las ciudades, tampoco ha sido resuelta. La soledad continúa, acentuada “por el contraste de su posición con esa de las multitudes apresuradas que se mueven a su alrededor, quienes en su totalidad parecen pertenecer a un lugar y a alguien en tanto que él no” (Wood, 1934: 224).

En tal escenario habría que reconocer que no solo el *extraño* experimenta el aislamiento, los miembros del grupo que lo excluyen también tienen la sensación de estar

perdido en la multitud, de sentirse abandonado a sus propios recursos; uno se siente poco importante, solitario y desechable. La seguridad basada en la protección de la privacidad contra la intrusión rebota como soledad. O más bien, la soledad es el precio de la privacidad. Vivir con *extraños* es un arte con un valor tan ambiguo como los *extraños* en sí (Bauman, 1990: 68).

Se presenta así una doble condición de soledad, tanto por parte de quién busca aislarse en las versiones contemporáneas de “las trincheras y los bunkers fuertemente blindados y cuya finalidad era la de separarse de los *extraños*, manteniéndolos alejados y vedando su entrada” (Bauman, 2005: 99); y los *extraños* que se preguntan si algún día romperán con su aislamiento. La pregunta continúa siendo que se puede hacer con los *extraños*. Una posibilidad se puede considerar idealista, difícil de realizar o incluso un reto en el que se debe asumir “responsabilidad por el otro —cualquier otro— ser humano simplemente porque es un ser humano” (Bauman, 1990: 69). Una segunda posibilidad la constituye el mundo de la ficción, en donde se puede ensayar a vivir con la imprevisibilidad de esos seres misteriosos y esquivos que conocemos como los *extraños* (Bauman, 2001; Bauman, 2005).

En base a las observaciones de Milan Kundera sobre la literatura, Bauman propone que:

en un mundo dominado por el miedo mortal a todo lo contingente, opaco e inexplicable, la ficción artística es una continua sesión de formación para vivir con lo ambivalente y lo misterioso; ensaya la tolerancia y la ecuanimidad hacia lo caprichoso, lo contingente, lo no completamente determinado, lo no completamente comprendido y lo complementemente predecible (Bauman, 2001: 151).

El trabajo de Umberto Eco también sobre la literatura, le permite a Bauman reflexionar la incertidumbre del mundo real y la ficción y afirmar que:

Cuanto más se tambalee el mundo bajo la presión indómita de certezas genuinas o supuestas, más agudo y atractivo se hace otro aspecto de la realidad artificiosa y ficticia de la novela, que ha sido puesto de relieve por Milan Kundera: la capacidad de destejer los tapices del mundo real o de mostrarlos como lo que realmente son: simples tapices, tejidos, algo que se puede deshacer con igual o incluso mayor facilidad de la que se ha creado (2001: 152).

En este orden de ideas, *Vaquero de medianoche* sirvió como uno de esos escenarios en los cuales se pudo ensayar la convivencia con el *extraño*. Como se ha venido comentado a lo largo de esta investigación, la sociedad de la década de los sesenta se encontró en medio de muchos cambios y nuevos individuos a los que tenía que enfrentar. Ante el reto de acercarse a esos nuevos individuos en la realidad o aproximarse a ellos a través de una pantalla de cine, no es sorprendente que algunos sectores de la población optaran por el cine. A través de una historia, a la que sólo debían dedicar dos horas de su vida, probablemente comenzaron a observar las modificaciones en su entorno y en las actitudes de los individuos para intentar asimilar que algunas cosas ya no eran iguales. O siempre habían sido así, sólo que nunca se habían detenido a reflexionar sobre ellas. En ese sentido, una película como *Vaquero* actuó como un proceso gradual gracias al cual podían aceptar algunos cambios sin sentir que impactaban directamente sobre ellos. Tenían la distancia

cómoda del espectador que sabe que nada de lo que está en la pantalla lo puede afectar directamente.

## CAPÍTULO 6. VAQUERO DE MEDIANOCHE DE ACUERDO AL MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL FÍLMICO

El análisis de las películas no es una actividad nueva. Teóricos como Jacques Aumont y Michel Marie (1990) afirman que es una actividad que nació al mismo tiempo que el cinematógrafo. En aquellos primeros momentos quienes narraban las primeras proyecciones hacían las veces de analistas al comentar lo que veían en la pantalla. Desde entonces, la formación teórica de los analistas ha aumentado considerablemente y, como se recordó en el primer capítulo de esta investigación, son diversos los modelos que se han propuesto a través de los años para estudiar una película. En este capítulo se retomará el modelo de análisis textual del film propuesto por Francesco Casetti y Federico di Chio (1991) que se empleó en esta investigación para describir e interpretar *Vaquero de medianoche*. Por considerarse más enriquecedor para el lector, se decidió presentar de forma simultánea la explicación de las seis etapas del modelo con la aplicación del mismo. Es decir, cada etapa del modelo de Casetti y Di Chio se expone antes de que se explique como se implementó dicha etapa en el análisis del texto de *Vaquero de medianoche*.

Antes de enumerar los pasos realizados durante el análisis conviene recordar las preguntas de investigación. Como guías, fueron ellas las que ayudaron a establecer la ruta a seguir.

La **pregunta central** es: *¿Cómo se representa críticamente a la sociedad estadounidense en el discurso fílmico de Vaquero de medianoche, a partir de sus personajes centrales concebidos como estereotipos de los integrantes de dicha sociedad?*

Las **preguntas complementarias** son:

1. ¿Cuáles de los cambios sociales, políticos y culturales experimentados por la sociedad estadounidense incidieron de forma directa en la construcción del discurso fílmico de *Vaquero de medianoche*?

2. ¿Qué elementos narrativos y de representación se vieron afectados en *Vaquero de medianoche* por la modificación de las redes de poder en Hollywood?

En el caso de la primera pregunta complementaria, se considera que la respuesta se encuentra en el marco referencial de los capítulos uno y dos. Por otra parte, la pregunta central y la segunda pregunta complementaria fueron la base para implementar las siguientes etapas del modelo de análisis de Casetti y Di Chio (1991).

#### 6.1. Descomposición:

6.1.1. Segmentación.

6.1.2. Estratificación.

#### 6.2. Recomposición:

6.2.1. Enumeración.

6.2.2. Ordenamiento.

6.2.3. Reagrupamiento.

6.2.4. Modelización.

Antes de proceder a explicar cada una de ellas, es importante recordar que para Casetti y Di Chio una película o film es un texto, es decir, un objeto signifiante y comunicativo. Como tal, se le puede analizar mediante “su descomposición y su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento” (Casetti, 1991: 17). En este caso, *Vaquero de medianoche* es el texto que se buscó comprender a profundidad con la ayuda del análisis por lo que fue necesario descomponer y recomponerlo.

## 6.1. Descomposición

La descomposición representa la fragmentación del film, en la que se realiza “un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en la pantalla” (Casetti, 1991: 34). Se subdivide en dos momentos: la segmentación y la estratificación. La primera constituye la división de la linealidad del objeto en diferentes partes. De ahí que “se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines” (Casetti, 1991: 34). La segunda, la estratificación representa la indagación transversal de las partes, es decir, “ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por ‘secciones’, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama” (Casetti, 1991: 34).

### 6.1.1 Segmentación

En base a lo anterior, se realizó la segmentación de *Vaquero de medianoche* en secuencias, es decir,

unidades fundamentales del contenido de un film...allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra (Casetti, 1991:40).

Con esta primera segmentación, se buscó dividir el texto en unidades significativas más pequeñas con la intención de separar, de acuerdo con su contenido, aquellas relacionadas con las preguntas de investigación. Se encontraron en total 28 secuencias, de las cuales en 22 se detectaron elementos acordes a las preguntas de investigación (ver tabla 1).

Al notar que no todo el contenido de esas 22 secuencias se relacionaba con la investigación, se optó por dividir las secuencias en subsecuencias, es decir,

**Tabla 1. Secuencias de *Vaquero de medianoche***

<b>Número de secuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Seleccionada</b>
<b>1</b>	Joe se viste de vaquero, ensaya su renuncia y se va caminando al trabajo. Tras despedirse, inicia su viaje a Nueva York	X
<b>2</b>	En el camión Joe despierta luego de un sueño o recuerdo. Viaje. Recuerdos de la infancia y abuela. Pasajeros, en el radio Joe escucha lo que desean las mujeres de NY en un hombre.	(una)
<b>3</b>	Joe se instala en el hotel.	X
<b>4</b>	Joe sale a caminar a la ciudad. Ve a las mujeres y las tiendas de la Quinta avenida. Aborda a una mujer.	X
<b>5</b>	Joe se encuentra con Cass. Suben al departamento. Tienen sexo mientras se cambia la tele. Él le da dinero y se va.	
<b>6</b>	Joe conoce a Ratso en un bar. Un hombre gay se les acerca. Joe le cuenta sus planes y Ratso dice que puede ayudarlo. Ratso se pelea con el hombre gay.	X
<b>7</b>	Joe y Ratso caminan por la calle. Ratso le dice de su negocio con O'Daniel . Van con O'Daniel . Ratso lo deja ahí.	X
<b>8</b>	O'Daniel le habla de la soledad y el pecado. Joe sale huyendo	X
<b>9</b>	Joe corre por la ciudad. Ve a Ratso en todas partes. Recuerda la violación de él y Crazy Annie. Regresa al bar y pregunta por Ratso.	
<b>10</b>	En el hotel ve el programa del maquillaje para perros	
<b>11</b>	En la calle ve a los vaqueros en Times Square. Los días pasan. Lo corren del hotel. Ve al lavaplatos como a sí mismo. Llega a una cafetería. Se mancha la ropa.	X
<b>12</b>	Joe en Times Square. Entra con un estudiante al cine. Mientras el estudiante le practica sexo oral Joe recuerda a Crazy Annie. El estudiante no le paga.	(una)
<b>13</b>	Encuentra a Ratso en una cafetería y le pide su dinero. Lo invita a su casa	X
<b>14</b>	Llegan al edificio clausurado donde vive Ratso. Joe carga el refrigerador y ve el lugar, se queda dormido.	X
<b>15</b>	Joe sueña. Recuerda la violación de Crazy Annie y la de él, mezclado con la abuela (nalgadas y el enema) y Ratso entre quienes lo persiguen	X
<b>16</b>	Joe despierta y le pregunta a Ratso que espera de él. Le dice que es peligroso. Ratso le pide que lo llame Enrico	
<b>17</b>	Ratso se roba unas verduras. Regresa al departamento a cocinar. Le platica a Joe sobre Florida. Ratso le dice que se tiene que bañar y que lo del vaquero es para gays.	
<b>18</b>	Llevan la ropa de Joe a la lavandería. No le pagan al de los sombreros. Abren el puesto del bolero. Ratso le corte el cabello a Joe y le cuenta sobre su papá que era boleta.	(una)

**Tabla 1. Secuencias de Vaquero de medianoche**

<b>Número de secuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Seleccionada</b>
<b>19</b>	Le roban la tarjeta al servicio de escolta. Joe entra al hotel, mientras espera Ratso fantasea sobre Miami. A Joe lo corren del hotel, la fantasía acaba mal.	(una)
<b>20</b>	Cambia el clima. Lluve, nieva. Empeñan el radio.	(una)
<b>21</b>	Joe regresa a la calle. Observa el entorno. Ve el letrero para donar sangre. Regresa con dinero y leche. Le dice que se compre medicina y le reclama que se haya robado un abrigo	(una)
<b>22</b>	Ven como el edificio lo empiezan a abrir para demolerlo. Van al cementerio y le dice que su papá era un ignorante. En una cafetería hablan de la reencarnación y llegan los hermanos para invitarlos a la fiesta.	X
<b>23</b>	Llegan a la fiesta. Joe arregla a Ratso en la escalera. Mientras Joe se droga, Ratso roba carteras y comida. A Ratso le molesta que lo toquen, Joe se encuentra en el cuarto oscuro con Shirley. Ratso le cobra hasta para el taxi, pero se va caminando	X
<b>24</b>	Joe y Shirley en la cama. Joe dice que nunca le había pasado. Se ponen a jugar. Le empieza a decir que si es gay y con eso Joe reacciona.	
<b>25</b>	Shirley habla con una amiga para hacerle una cita con Joe. Le paga. Joe regresa a buscar a Ratso, lleva medicina y le prepara una sopa. A Ratso le preocupa no poder caminar, no quiere ir a Bellevue	X
<b>26</b>	Joe le llama a Shirley. Conoce a Towny en un lugar de juegos y se va con él a su hotel. Lo asalta.	(una)
<b>27</b>	Se van en el autobús. Ratso le pregunta que si lo mató por las manchas de sangre y que en Miami todos deben conocerlo como Rico.	(una)
<b>28</b>	Ratso llora porque está mojado. Joe se baja a comprarles ropa. Sale de la tienda sin el traje de vaquero. Lo tira a la basura, en una cafetería se identifica como de Nueva York. Sigue el viaje, Joe cambia de ropa a Ratso. Le dice que cuando lleguen a Miami va a conseguir trabajo en algo al aire libre, pero cuando voltea a ver a Ratso ya está muerto. El chofer se acerca y le dice que no hay nada que puedan hacer. Joe abraza a Ratso, en el reflejo de la ventana se ve Miami.	X

unidades de contenido más pequeñas que no son lo suficientemente fuertes como para crear una fractura significativa en el interior de la unidad semántica total. En este sentido podemos definir la subsecuencia como una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende” (Cassetti, 1991:40).

Para guiar la segunda segmentación de *Vaquero de medianoche* en subsecuencias se decidió hacerlo de nuevo en base a las preguntas de investigación, pero también por categorías y códigos. El concepto de *extraño* establecido en el marco teórico fue seleccionado como categoría de análisis. Al *extraño* se le concibe como uno de esos “esos seres esquivos y misteriosos que tan pronto pueden ser amigos como enemigos nuestros” (Bauman, 2006: 99). Por tanto es “el hombre que tiene que poner en cuestión prácticamente todo lo que parece incuestionable a los ojos de los miembros del grupo abordado” (Schütz, citado por Bauman, 2001: 19). En base a la conceptualización del *extraño*, se desprendieron de esta categoría cuatro códigos. A continuación se enumeran, con aspectos concretos o variantes del código entre paréntesis.

- 1) **Sentido de pertenencia.** (Vida comunidad pequeña vs. gran ciudad / lealtad al grupo de procedencia / escapar o negar el origen / valoración crítica del grupo)
- 2) **Vestido.** (identidad / símbolo de status y nivel económico / símbolo de pertenencia a un grupo)
- 3) **Proximidad y lejanía.** (aislamiento social / soledad / falta de protección / crueldad / responsabilidad por el otro / relaciones cercanas)
- 4) **Integración.** (Incorporación / obtención de credenciales de acreditación / reconocimiento / encajar / dinero / identificación / Aspecto físico diferente al grupo / no mezclarse con las personas equivocadas / resentimiento)

En el caso de la segunda categoría, *poder*, se buscó relacionarla directamente con la segunda pregunta complementaria, referente a la modificación de las redes del poder en Hollywood. Esto concuerda con el concepto que se tiene del *poder* como una serie de

relaciones que no reside en individuos particulares o instituciones, sino que es una red que involucra a todo el entorno social. Como se ha mencionado en varias ocasiones, en esta investigación se afirma que *Vaquero de medianoche* no podría haber realizado su propuesta fílmica sin la desaparición del *código de producción*. En base a este supuesto, se revisaron las disposiciones del *código* y se agruparon en códigos de acuerdo a su similitud en cuanto a los temas o situaciones prohibidos.

1) **Crímenes contra la ley** [Asesinato; métodos de crimen (robo, incendio provocado, armas de fuego, contrabando); tráfico de drogas ilegales; consumo de alcohol no justificado] (En todos los casos no se debe despertar simpatía a favor de los criminales en el público).

**Estándares de vida** (Sólo se presentaran los considerados como correctos).

2) **Sexo** [Adulterio; escenas de pasión (no justificadas, no incitar a los bajos instintos, abrazos y besos lujuriosos); seducción y violación (sólo deben sugerirse y jamás mostrarse de forma implícita, ni ser usados para la comedia); se prohíbe mostrar la perversión sexual, trata de blancas, relaciones sexuales entre las razas blanca y negra, enfermedad venéreas e higiene sexual, partos y la exposición de genitales infantiles.

3) **Vulgaridad, obscenidad y blasfemia** (Se prohíbe el uso de gestos, referencias o expresiones que atenten contra el buen gusto y la sensibilidad de la audiencia).

4) **Religión** (Ninguna película puede ridiculizar cualquier fe religiosa; los ministros religiosos no serán usados como personajes cómicos o villanos).

**Temas repelentes** (Deberá presentarse con buen gusto los ahorcamientos o ejecuciones; la brutalidad; la marcación de animales o personas; la crueldad aparente a niños y animales; la venta de mujeres, o una mujer que venda su virtud; operaciones quirúrgicas).

#### 6.1.2. Estratificación

Con la guía de los códigos de ambas categorías, se seleccionaron las subsecuencias y se inició al mismo tiempo la etapa de estratificación. Es decir, los códigos fueron también los elementos clave para “quebrar la compacticidad del film y examinar los

diversos estratos que lo componen” (Casetti, 1991: 44). De la segunda segmentación en la que se distinguieron 86 subsecuencias, se seleccionaron 34 de ellas (ver tabla 2), que equivalen al 39.5% de la película que tiene una duración de 111 minutos. A este respecto habría que aclarar que la selección no debe interpretarse como que casi se escogió la mitad de la película, puesto que la duración de las subsecuencias varía. Algunas pueden durar 40 segundos, en tanto que las más extensas alcanzan dos o tres minutos. Más que la duración, el criterio de selección correspondió a la presencia de los códigos correspondientes a las categorías de *extraño* y *poder*. Así mismo, en el caso de los códigos del *código de producción* se buscó evitar en algunos casos la repetición. Por ello se dejaron fuera algunas subsecuencias que se consideró guardaban similitud con otras ya seleccionadas.

Las subsecuencias elegidas fueron descritas para luego ser analizadas en base a su relación con las categorías y códigos ya especificados. También se recurrió al trabajo de Casetti y di Chio (1991) relativo al análisis de la narración. En esta etapa se centró la atención en los elementos de la narración que se juzgaron acordes a las preguntas de investigación. En primer lugar se seleccionaron los personajes, en segundo las acciones y en tercero las transformaciones.

En el caso de los personajes se busca estudiarlos como *persona*. En ese sentido “analizar al personaje en cuanto *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real” (Casetti, 1991: 178). Las acciones están siendo consideradas como *comportamiento*, es decir, “la manifestación de la actividad de ‘alguien’, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo [...] su relieve social específico, el conjunto de los gestos a través de los que se expresa” (Casetti, 1991: 190). Finalmente, la transformación “se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado” (Casetti, 1991: 173) y se puede manifestar tanto en personajes como acciones.

**Tabla 2. Subsecuencias de Vaquero de medianoche**

<b>Secuencia</b>	<b>Subsecuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Selección</b>	<b>Código extraño</b>	<b>Código código</b>
<b>1</b>	1	Visión de un pueblo con una pantalla de cine. Salvo un niño, luce abandonado.			
	2	Joe se baña en la regadera, los empleados de un restaurante preguntan donde está Joe Buck?. Joe se viste de vaquero y habla al espejo.	X	1/2	
	3	Joe sale de su casa con una maleta en la mano. Camina por la calle.	X	1/2	
	4	Llega al restaurante. El gerente le dice que se ponga a trabajar. Se despide del lavaplatos.	X	1	3/4
	5	Frente a una tienda se acuerda de la abuela			
	6	Sube a un camión rumbo a Nueva York			
	7	De nuevo recuerda a la abuela que le dice que va a ser el mejor vaquero			
	8	Habla con una pasajera, juega con su hija			
	9	Al pasar frente a un tanque de agua, empieza a recordar a Crazy Annie. Ella corre por un campo, él con un grupo de jóvenes. Luego aparecen ambos en la cama.			
<b>2</b>	10	Se duerme y al despertar habla con un anciano			
	11	De noche, intenta apagar una luz y una anciana no lo deja. Dormita.			
	12	En el sueño aparece como la mamá lo deja con la abuela. Recuerdos de la abuela con él y con un hombre en la cama			
	13	Un grupo canta en el camión. Joe escucha en el radio una estación de N.Y. En un programa radial le preguntan a las mujeres qué buscan en un hombre.	X	1/4	2
<b>3</b>	14	Joe se asoma por la ventana de su habitación de hotel. Le da una propina a un hombre.			
	15	Joe desempaca			
	16	Cuando no puede prender la televisión, prende el radio. Se ve en el espejo.			

**Tabla 2. Subsecuencias de *Vaquero de medianoche***

<b>Secuencia</b>	<b>Subsecuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Selección</b>	<b>Código extraño</b>	<b>Código código</b>
<b>3</b>	17	A Joe se le ocurre mandarle una postal a Ralph. Luego la rompe y tira los pedazos por la ventana.			
<b>4</b>	18	Sale a caminar a la calle. Ve las tiendas, las mujeres. Intenta hablar con ellas, pero ninguna le hace caso. Ve a un hombre tirado en el suelo afuera de Tiffany.	X	1/3/4	
	19	Le pregunta a una mujer como llegar a la Estatua de la libertad. La mujer le responde y luego lo regaña.	X	4	1
<b>5</b>	20	Ve a Cass con su perro en la calle. Ella lo invita a subir a su departamento.			
	21	Mientras ella habla por teléfono, él la acaricia			
	22	Se van a la cama, mientras tienen relaciones sexuales, la televisión cambia de canal.			
	23	Ya vestido, Joe platica con mientras ella se arregla. El tiende la cama y le da dinero luego de que ella llora y le pregunta qué clase de mujer cree que es.			
<b>6</b>	24	Joe sale a la calle y luego va a un bar donde conoce a Ratso. Un gay se les acerca	X	4	1/2
	25	En una mesa, Joe le cuenta a Ratso lo qué paso con Cass y le dice que es un hustler. Ratso le sugiera que necesita un manager. El gay regresa.	X	1/4	1/2/4
<b>7</b>	26	Caminan por la calle, Ratso le explica que las mujeres no pueden abordar a un hombre en la calle.	X	3/4	
	27	Ratso le dice que lo pondrá en contacto con O'Daniel. Lo acompaña al edificio. Le pide dinero.			
<b>8</b>	28	O'Daniel le abre la puerta a Joe. Le hace algunas preguntas. Le dice que Joe es diferente de otros de los hombres que van con él. Joe sale huyendo	X	1/2/3	2/4
<b>9</b>	29	Joe corre por la ciudad. En el metro y varios lugares más cree ver a Ratso.			
	30	Un grupo de jóvenes con linternas se acercan a donde está Joe con Crazy Annie.			
	31	Joe regresa al bar y pregunta por Ratso.			
<b>10</b>	32	En el hotel ve un programa sobre perros. Recuerda a su abuela			

**Tabla 2. Subsecuencias de *Vaquero de medianoche***

<b>Secuencia</b>	<b>Subsecuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Selección</b>	<b>Código extraño</b>	<b>Código código</b>
<b>11</b>	33	En la calle de noche Joe ve a los vaqueros en Times Square. Escucha el radio.	X	2/3/4	4
	34	Cambio de noche a día, de nuevo a noche.			
	35	Joe pide la lleva de su cuarto y le dice que como no ha pagado ya no puede quedarse ahí.			
	36	De nuevo en la calle, Joe ve a un lavaplatos que se parece a él.			
	37	Llega a una cafetería, ve a una mujer drogada con un niño. Se mancha la ropa con catsup.			
	38	En el metro se ve a si mismo en un espejo			
<b>12</b>	39	En Times Square Joe busca un cliente. Hace contacto con un joven			
	40	En un cine, el joven abraza a Joe y le da sexo oral. Joe recuerda a Crazy Annie también en un cine.	X		2/4
	41	Joe y el joven aparecen en el baño. Le dice que no tiene dinero para pagarle. Joe piensa en quedarse con su reloj pero él le dice que es un recuerdo familiar.			
<b>12</b>	42	De nuevo en la sala, Joe dormita viendo las noticias			
<b>13</b>	43	Joe sale del cine, mientras camina por la calle escuchando el radio ve a Ratso en una cafetería. Joe le exige que el regrese su dinero	X	3/4	1/3/4
	44	Joe sale de la cafetería y Ratso lo sigue. Lo invita a vivir con él	X	3	3
<b>14</b>	45	Llegan a un edificio que está clausurado. Joe ve el departamento, se queda dormido	X	1/3/4	1/3
<b>15</b>	46	Joe sueña. Recuerda las violaciones de Crazy Annie y la suya. En los sueños se mezclan imágenes de Ratso y un edificio que se colapsa	X	3	2/4
<b>16</b>	47	Joe despierta. Le pregunta a Ratso que quiere de él. Ratso le pide que si se va a quedar que lo llame Enrico o Rico.			
<b>17</b>	48	Ratso se roba verduras de una tienda			
	49	Mientras cocina, Ratso dice que se necesita sol y coco para poder vivir. Por eso se quiere ir a Florida.	X	3/4	1/3/4
<b>18</b>	50	Van a la lavandería a limpiar la ropa de Joe			
	51	En una tienda de sombreros recogen el sombrero de Joe y huyen sin pagar			

**Tabla 2. Subsecuencias de *Vaquero de medianoche***

<b>Secuencia</b>	<b>Subsecuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Selección</b>	<b>Código extraño</b>	<b>Código código</b>
<b>18</b>	52	En una estación del metro abren el puesto de un bolero. Joe le dice a Ratso que podría trabajar ahí.			
	53	Mientras le corta el cabello a Joe, Ratso le cuenta que su papá trabajaba como bolero.	X	1/2/4	3
<b>19</b>	54	Afuera de una agencia de escoltas, Ratso le roba una tarjeta a uno de los hombres que trabajan ahí.			
	55	Ratso habla fingiendo representar a la mujer que contrató el servicio de escolta			
	56	Van al lugar de la cita. Mientras Joe entra al hotel, Ratso fantasea que está en Miami.	X	1/3/4	3/4
<b>20</b>	57	Están en el departamento mientras llueve, hace más frío. El edificio de enfrente lo están demoliendo.			
	58	Los dos están en la calle en la lluvia. En el grifo el agua se congela mostrando el cambio de clima. Ambos bailan para entrar en calor.			
	59	Llegan a una casa de empeño con el radio.			
	60	Mientras están acostados en la cama, Joe canta. Ratso observa como el cartel de Florida parece quemarse.			
<b>21</b>	61	Joe regresa a la calle. Después de observar a quienes están ahí (indigentes, prostitutas, drogadictos) va a un banco de sangre.	X	2/3	1/3/4
	62	Joe regresa con dinero y leche. Ratso lleva puesto un abrigo robado, tose sin parar.			
<b>22</b>	63	En la calle ven como empiezan a abrir su edificio para demolerlo.	X	3/4	
	64	Cruzan un puente. Llegan a un cementerio, a la tumba del padre de Ratso. Él dice que su padre no sabía leer y era tonto. Joe cuenta como su abuela murió sin avisarle.	X	1	1/3
	65	En una cafetería hablan sobre la muerte y la reencarnación. Una pareja llega y le toma una foto a Joe y le da una invitación	X	1/2/3/4	3/4
<b>23</b>	66	Llegan al lugar de la fiesta. Ratso está sudando			
	67	Al entrar a la fiesta, los hermanos tienen una cámara con la que entrevistan a los invitados.			
	68	Los invitados consumen drogas. Le dan marihuana a Joe, quien cree que es un cigarro. Intoxicado, Joe ve a los invitados y las imágenes en las pantallas.	X	1/4	1/2

**Tabla 2. Subsecuencias de *Vaquero de medianoche***

<b>Secuencia</b>	<b>Subsecuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Selección</b>	<b>Código extraño</b>	<b>Código código</b>
<b>23</b>	69	En la fiesta, Ratso roba carteras y comida. Se siente hostigado por los invitados que empiezan a cuestionarlo y quieren tocarlo.	X	4	1
	70	En un cuarto oscuro de fotografía, Joe se encuentra con Shirley.			
	71	Joe le dice a Ratso que se va a ir con Shirley. Ratso como su representante pide que le paguen. Se ven parejas tocando cuerpos.			
	72	En las escaleras de salida, Shirley le da dinero a Ratso. Él cae por las escaleras.			
	73	Afuera está nevando. Joe y Shirley se van en el auto de ella, Ratso se va caminando.			
<b>24</b>	74	En la cama, Joe le dice a Shirley que nunca le había pasado. Fuman y platican. Ella se burla diciendo que es como un policía sin macana.			
	75	Se ponen a jugar scribbage. Ella empieza a hacer juegos de palabras con gay. Cuando le pregunta si es gay, Joe reacciona y empiezan a tener sexo.	X	3/4	1/2/4
<b>25</b>	76	Shirley habla con una amiga y le recomienda que pruebe a Joe. Le pregunta a él para hacer una cita. Ella le paga y se va.	X	4	1/3/4
	77	Joe regresa con Ratso y le lleva calcetines, medicina y sopa. Ratso no puede sostener la taza con sopa y le dice a Joe que se ha estado cayendo y tiene miedo. Le pide a Joe que lo lleva a Florida, no quiere terminar en Bellvue.	X	1/3/4	3
<b>26</b>	78	Joe le habla por teléfono a Shirley pero no la encuentra. Va a un lugar de juegos. Conoce a Towny, un hombre de negocios.			
	79	Mientras caminan, Towny lo invita a cenar, pero le pide primero que lo acompañe a su hotel. Joe le pregunta a Towny que quiere, él dice que odia la vida, está conflictuado. Joe le pide dinero y cuando no le da lo suficiente lo golpea.	X	2/3	1/2/3/4
<b>27</b>	80	Joe y Ratso viajan de noche en un camión. Ratso le pregunta que si lo mató porque lleva sangre en la chamarra			
	81	Ratso tiene escalofríos y suda. Dice que no quiere tener problemas en Florida por su nombre. Quiere ser solo Enrico o Rico.	X	1/3/4	3
<b>28</b>	82	Es de día en el camión, Ratso llora porque mojó el asiento			

**Tabla 2. Subsecuencias de *Vaquero de medianoche***

<b>Secuencia</b>	<b>Subsecuencia</b>	<b>Tema</b>	<b>Selección</b>	<b>Código extraño</b>	<b>Código código</b>
	83	Joe sale de una tienda, ya no lleva el traje de vaquero. Tira su ropa, sombrero y botas en un bote de basura	X	2/4	
	84	Joe compra comida en una cafetería y cuando le preguntan que de donde es, él responde que de Nueva York.	X	2/4	
	85	De nuevo en el camión, Ratso también lleva otra ropa que Joe le ha puesto. Joe le dice que la ropa le costó barata. Le dice que en Miami va a buscar trabajo porque no es un hustler. Cuando voltea con Ratso él ya está muerto.	X	1/2/3/4	
	86	El camión se detiene, Joe está con el conductor. Juntos van a ver a Ratso. El conductor le pide a Joe que le cierre los ojos y por el altavoz dice que no tienen nada de que preocuparse. Joe abraza a Ratso, en el reflejo del vidrio se ven las palmeras de Florida.	X	1/3/4	

Categoría extrañoCódigos

- 1) **Sentido de pertenencia** (Vida en una comunidad pequeña vs. gran ciudad / lealtad al grupo de procedencia / escapar o negar el origen / valoración crítica del grupo).
- 2) **Vestido** (identidad / símbolo de status y nivel económico / símbolo de pertenencia a un grupo).
- 3) **Proximidad y lejanía** (aislamiento social / soledad / falta de protección / crueldad / responsabilidad por el otro / relaciones cercanas).
- 4) **Integración** (Incorporación / obtención de credenciales de acreditación / reconocimiento / encajar / dinero / identificación / Aspecto físico diferente al grupo / no mezclarse con las personas equivocadas / resentimiento).

Categoría poder

Códigos

**1) Crímenes contra la ley** [Asesinato; métodos de crimen (robo, incendio provocado, armas de fuego, contrabando); tráfico de drogas ilegales; consumo de alcohol no justificado] (En todos los casos no se debe despertar simpatía a favor de los criminales en el público).

**Estándares de vida** (Sólo se presentaran los considerados como correctos).

2) **Sexo** [Adulterio; escenas de pasión (no justificadas, no incitar a los bajos instintos, abrazos y besos lujuriosos); seducción y violación (sólo deben sugerirse y jamás mostrarse de forma implícita, ni ser usados para la comedia); se prohíbe mostrar la perversión sexual, trata de blancas, relaciones sexuales entre las razas blanca y negra, enfermedad venéreas e higiene sexual, partos y la exposición de genitales infantiles.

3) **Vulgaridad, obscenidad y blasfemia** (Se prohíbe el uso de gestos, referencias o expresiones que atenten contra el buen gusto y la sensibilidad de la audiencia).

4) **Religión** (Ninguna película puede ridiculizar cualquier fe religiosa; los ministros religiosos no serán usados como personajes cómicos o villanos).

**Temas repelentes** (Deberá presentarse con buen gusto los ahorcamientos o ejecuciones; la brutalidad; la marcación de animales o personas; la crueldad aparente a niños y animales; la venta de mujeres, o una mujer que venda su virtud; operaciones quirúrgicas).

## 6.2. Recomposición

Concluido el análisis, se procedió a la recomposición. En esta etapa el propósito central es llegar a un “‘modelo’ que, como conclusión del proceso analítico, reagregue en una estructura y en un andamiaje orgánicos los principales elementos reencontrados y descubra la lógica que los une” (Casetti, 1991: 49). Para cumplir con la recomposición que explicara *Vaquero de medianoche* se realizó la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización.

### 6.2.1. Enumeración

La recomposición se inició con la enumeración, es decir, con “el catálogo sistemático de las presencias del film” (Casetti, 1991: 49). Para hacerlo es necesario considerar que tales presencias pertenecen tanto a un determinado segmento como a un eje. En el caso de la presente investigación, se consideraron a las subsecuencias como segmentos y a las categorías como los ejes. Por ello, se realizaron dos conteos. En el primero se contaron las presencias en subsecuencias de los códigos de la categoría *extraño*, en tanto que en el segundo se realizó el mismo procedimiento con la categoría *poder* (los resultados se presentan en las tablas 3 y 4, respectivamente).

En base a los conteos, se observó lo siguiente. En el caso de la categoría *extraño*, la integración registró el mayor número de presencias con 24, seguido de proximidad y lejanía con 19, sentido de pertenencia con 16 y vestido con 11. La integración, o los intentos de integración de Joe y Ratso, figuran entonces como el elemento que mejor define el hilo conductor de sus acciones. Es decir, la mayoría de las acciones emprendidas por los personajes principales giran en torno a conseguir un lugar dentro de la sociedad de Nueva York. Su mayor anhelo es formar parte de esa comunidad y, mientras lo consiguen, mantienen el doble estatus de proximidad y lejanía del *extraño*. Cuando por un momento Joe y Ratso sienten que están dentro, alguna acción propia o externa a ellos, se encarga de alejarlos nuevamente de la integración. Y es en esa especie de juego de puertas giratorias de

**Tabla 3. Enumeración de presencias de la categoría *extraño* en *Vaquero de medianoche***

<u>Códigos</u>	<b>Subsecuencias en que se presenta</b>	<b>Conteo</b>
1. Sentido de pertenencia	2, 3, 4, 13, 18, 25, 28, 45, 53, 56, 64, 65, 77, 81, 85, 86	16
2. Vestido	2, 3, 28, 33, 53, 61, 65, 79, 83, 84, 85	11
3. Proximidad y lejanía	18, 26, 28, 33, 43, 44, 45, 46, 49, 56, 61, 63, 65, 75, 77, 79, 81, 85, 86	19
4. Integración	13, 18, 19, 24, 25, 26, 33, 43, 45, 49, 53, 56, 63, 65, 68, 69, 75, 76, 77, 81, 83, 84, 85, 86	24

**Tabla 4. Enumeración de presencias de la categoría *poder* en *Vaquero de medianoche***

<u>Códigos</u>	<b>Subsecuencias en que se presenta</b>	<b>Conteo</b>
1. Crímenes contra la ley / estándares de vida	19, 24, 25, 43, 45, 49, 61, 64, 68, 69, 75, 76, 79	13
2. Sexo	13, 24, 25, 28, 40, 46, 68, 75, 79	9
3. Vulgaridad, obscenidad y blasfemia	4, 43, 44, 45, 49, 53, 56, 61, 64, 65, 76, 77, 79, 81	14
4. Religión / temas repelentes	4, 25, 28, 33, 40, 43, 46, 49, 56, 61, 65, 75, 76, 79	14

cerca-lejos que los personajes pueden ofrecer comentarios sobre la sociedad a la que buscan integrarse.

En relación a la categoría *poder*, las presencias se manifestaron en cantidades casi iguales en los cuatro códigos. Vulgaridad obscenidad y blasfemia empató con religión/temas repelentes al registrar ambos códigos 14 presencias. Los siguió crímenes contra la ley/estándares de vida con 13 presencias, y sexo cierra la lista con 9. El alto conteo de vulgaridad obscenidad y blasfemia no resultó sorprendente al considerar, como se verá en el análisis del capítulo 8, que prácticamente en cada subsecuencia seleccionada los personajes de Joe y Ratso recurrían a los insultos como una parte central de sus conversaciones. Si por esta misma razón se deja de lado por un momento este código, los resultados de los dos códigos siguientes resultan más significativos. Religión/temas repelentes con 14 y crímenes contra la ley/estándares de vida con 13 apuntan hacia dos temáticas que los responsables del *código de producción* consideraban como delicadas, dado su potencial tanto para alterar las sensibilidades del público como para generar la repetición de conductas condenadas jurídica y socialmente.

### 6.2.2. Ordenamiento

Una vez realizado el conteo, se procedió al momento del ordenamiento. En esta etapa de la recomposición, se buscó detectar aquellas instancias que ejemplificaran el funcionamiento básico del texto de *Vaquero de medianoche*. Para lograrlo, fue preciso reconocer que “cada uno de los elementos ya no actúa en solitario (como en el censo de la enumeración), sino que debe leerse como miembro integrante de un conjunto” (Casetti, 1991: 49).

En virtud de esta necesidad de encontrar conjuntos significativos dentro del texto fílmico, se revisaron de nuevo los conteos de las categorías de *extraño* y *poder* para detectar aquellas subsecuencias en las que se manifestaran los cuatro códigos de manera simultánea. Es decir, el propósito era encontrar las subsecuencias con mayor riqueza de información en virtud de reunir los cuatro códigos de cada categoría (la selección de ambas

categorías se encuentra registrada en las tablas 5 y 6). En ese sentido, en el caso de la categoría extraño, se encontró que las subsecuencias 65 y 85 estaban presentes en los cuatros códigos: sentido de pertenencia, vestido, proximidad y lejanía, e integración. En el caso de la categoría poder los cuatro códigos correspondientes a crímenes contra la ley/estándares de vida, sexo, vulgaridad obscenidad y blasfemia, y religión/temas repelentes sólo se presentaron de forma simultánea en la subsecuencia 79.

### 6.2.3. Reagrupamiento

Al llegar a ese núcleo básico, se inició la fase del reagrupamiento, una etapa en la que se empieza a diferenciar el sistema comprensivo o estructura total de un film.

Consiste en ciertas operaciones concretas: ante todo, la unificación por equivalencia o por homología (de dos elementos que pueden superponerse se hace uno); después la sustitución por generalización (de dos elementos similares se extrae uno que los engloba) o la sustitución por inferencia (de dos elementos relacionados se extrae uno que deriva de ambos) y finalmente la jerarquización (de dos elementos de distinto rango se privilegia el de mayor alcance). En resumen, se cancela y se abstrae, se elimina y se amplía, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto (Casetti, 1991: 51).

Antes de proceder a explicar cómo se realizó el reagrupamiento del texto de *Vaquero de medianoche*, es pertinente recordar lo que sucede en las **subsecuencias 65, 79 y 85** que se detectaron como el núcleo básico. En la **subsecuencia 65**, Joe y Ratso están en una cafetería. Joe está comiendo, en tanto que Ratso sólo toma café. La plática que sostienen es sobre la muerte y la reencarnación. El tema surgió después de que ambos visitaran la tumba del padre de Ratso. Este último especialmente se muestra reflexivo al comentar sobre la posibilidad de morir y regresar en otro cuerpo. Joe se burla de la noción y

**Tabla 5. Ordenamiento de presencias de la categoría *extraño* en *Vaquero de medianoche***

<u>Códigos</u>	<b>Subsecuencias en que se presenta</b>	<b>Conteo</b>
1. Sentido de pertenencia	2, 3, 4, 13, 18, 25, 28, 45, 53, 56, 64, 65, 77, 81, 85, 86	16
2. Vestido	2, 3, 28, 33, 53, 61, 65, 79, 83, 84, 85	11
3. Proximidad y lejanía	18, 26, 28, 33, 43, 44, 45, 46, 49, 56, 61, 63, 65, 75, 77, 79, 81, 85, 86	19
4. Integración	13, 18, 19, 24, 25, 26, 33, 43, 45, 49, 53, 56, 63, 65, 68, 69, 75, 76, 77, 81, 83, 84, 85, 86	24

**Tabla 6. Ordenamiento de presencias de la categoría *poder* en *Vaquero de medianoche***

<u>Códigos</u>	<b>Subsecuencias en que se presenta</b>	<b>Conteo</b>
1. Crímenes contra la ley / estándares de vida	19, 24, 25, 43, 45, 49, 61, 64, 68, 69, 75, 76, 79	13
2. Sexo	13, 24, 25, 28, 40, 46, 68, 75, 79	9
3. Vulgaridad, obscenidad y blasfemia	4, 43, 44, 45, 49, 53, 56, 61, 64, 65, 76, 77, 79, 81	14
4. Religión / temas repelentes	4, 25, 28, 33, 40, 43, 46, 49, 56, 61, 65, 75, 76, 79	14

lo acuse de hablar como sacerdote. La discusión es interrumpida por la llegada de los hermanos Hansel y Gretel. Sin decir una palabra, le toman una fotografía a Joe y le entregan un volante. Sorprendidos, Ratso y Joe observan como se alejan antes de leer la hoja. Es una invitación a una fiesta. Cuando Ratso pregunta en voz alta que pueden querer los hermanos con ellos, Joe lo corrige y le dice refiriéndose a la invitación “no dice nada acerca de ti”. Ratso se molesta al ver como su amigo lo excluye, al igual que lo hicieron los hermanos al no invitarlo a él.

En la **subsecuencia 79**, Joe se dirige a un restaurante acompañado de Towny, un hombre de negocios a quien acaba de conocer. Towny es quién habla rápidamente. Está comentando sobre el lugar donde pueden comer y el vestido de vaquero de Joe, cuando dice recordar que necesita ir a su hotel porque espera una llamada telefónica. En el hotel, mientras Towny habla por teléfono, Joe ensaya en el espejo del baño sobre la manera en que le pedirá el dinero que necesita para llevar a Ratso a Florida. Cuando Towny le pide a Joe que se vaya y Joe exige un pago por su tiempo, el hombre le da dinero y un medalla religiosa por ayudarlo a “ser bueno”. A la par de la discusión, se muestran cortes de Joe sacando a Ratso de su casa para llevarlo al camión. Joe pide más dinero y empieza un enfrentamiento violento. Towny trata de proteger el mueble donde guarda su cartera, pero Joe lo golpea. El ataque se vuelve más brutal cuando Joe cree que Towny llamó por teléfono para pedir ayuda. La subsecuencia termina con Joe forzando el auricular del teléfono a la boca de Towny.

En la **subsecuencia 85**, Joe y Ratso están en el camión que los llevará a Florida. Joe acaba de terminar de cambiar a Ratso de ropa. Joe también lleva ropa diferente, su traje de vaquero ha desaparecido. Joe le comenta a Ratso sobre lo barata que es la ropa en Florida. Aunque no obtiene ninguna respuesta, Joe sigue hablando. Le comenta a su amigo sobre sus planes de cambiar de trabajo al llegar a Miami. Asegura que se ha dado cuenta que no es ningún *hustler* y que en cambio buscará alguna clase de trabajo al aire libre. Sólo entonces voltea a ver a Ratso buscando un comentario sobre su decisión. Al ver a Ratso inmóvil se da cuenta que su amigo murió mientras Joe le hablaba sobre sus planes. El rostro de Joe muestra tristeza y confusión.

De acuerdo a estos tres momentos, se realizó una unificación por homología respecto a la integración. Tanto en la **subsecuencia 65, 79** como **85** existe el trasfondo de la integración. En la primera se plantea cómo uno de ellos es incluido al ser invitado a la fiesta y el otro excluido, y como el incluido no duda en también excluir al otro gracias a la situación en la que se encuentra. En la segunda se presenta la noción de que todo se vale con tal de conseguir lo que se desea. Es el famoso “el fin justifica los medios” aplicado a obtener los recursos económicos que los llevarán al lugar donde podrán alcanzar la inclusión. En la tercera subsecuencia, el precio de la inclusión es presentado como renunciación de los sueños y adaptación a lo que la sociedad demanda de uno. Se detecto una segunda unificación por homología en torno a la muerte. En esta instancia se tiene la especulación sobre que pasa al morir, la muerte probable de Towny y la muerte de Ratso.

Con la inclusión y la muerte como elementos unificadores, se procedió a la sustitución por inferencia. Es decir, de dos elementos relacionados se extrajo uno que los engloba. Este elemento es la falta de control. En el caso de la muerte su llegada es inevitable y su eterna presencia como sombra detrás del ser humano recuerda el tiempo limitado que se tiene para conseguir las cosas que se desean. Ligado a esto, la inclusión se presenta como un proceso sobre el que algunos individuos, al igual que en la muerte, no tienen ningún tipo de control. Siempre será alguien más quien decida sobre ellos y su destino, sobre el deseo de pasar a formar parte del grupo.

En este orden de ideas, y para concluir la etapa del reagrupamiento, se llegó a la etapa de la jerarquización. Sobre la ausencia de control en torno al momento de la muerte y la posibilidad de la inclusión, se privilegió la noción central de la futilidad de ir contra corriente. Esta imagen restringida del texto representa lo que se encuentra en el centro de *Vaquero de medianoche*: la noción de que Ratso y Joe están en una lucha que perdieron desde el inicio. La sociedad en la que se mueven continuamente los exhorta a exigir lo que es suyo, pero cuando intentan hacerlo esa misma sociedad los excluye haciéndolos a un lado. No obstante que eso sucede a Joe y Ratso en más de una ocasión continúan

inténtandolo sin querer aceptar que es un ejercicio en futilidad. Sólo la muerte salva a Ratsó de esa continua lucha contra la corriente.

#### 6.2.4. Modelización

Con la realización de la síntesis del reagrupamiento, fue posible llegar al paso final de la etapa de la recomposición y del modelo de Casetti y Di Chio: la modelización. De acuerdo a ellos, es en este momento en el que se obtiene una representación que no sólo sintetiza el texto fílmico sino que también lo explica. Tal representación es lo que se conoce como modelo o “esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes” (Casetti, 1991: 52).

No obstante la afirmación de que es imposible que exista un modelo único, Casetti y Di Chio distinguen dos parejas de modelos. La primera corresponde a la división entre modelos figurativos y modelos abstractos. En el caso de los figurativos, se busca una “imagen” total, la cual

Puede tratarse de una situación canónica (“el amor contrariado”), de una dimensión simbólica (“los cuatro elementos”), de un reclamo iconológico (“la línea recta y el círculo”), de un núcleo mitológico (“vida y muerte”), etc.; lo importante es que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión. (Casetti, 1991: 53).

En cambio, los modelos abstractos se caracterizan por su crudeza, al reducir las estructuras del texto analizado a “un conjunto de relaciones puramente formales, expresables en un lenguaje, por así decirlo, logicomatemático” (Casetti, 1991: 53). Los modelos figurativos y abstractos se manifiestan así en oposición a la manera en que logran transmitir la “imagen” total del texto.

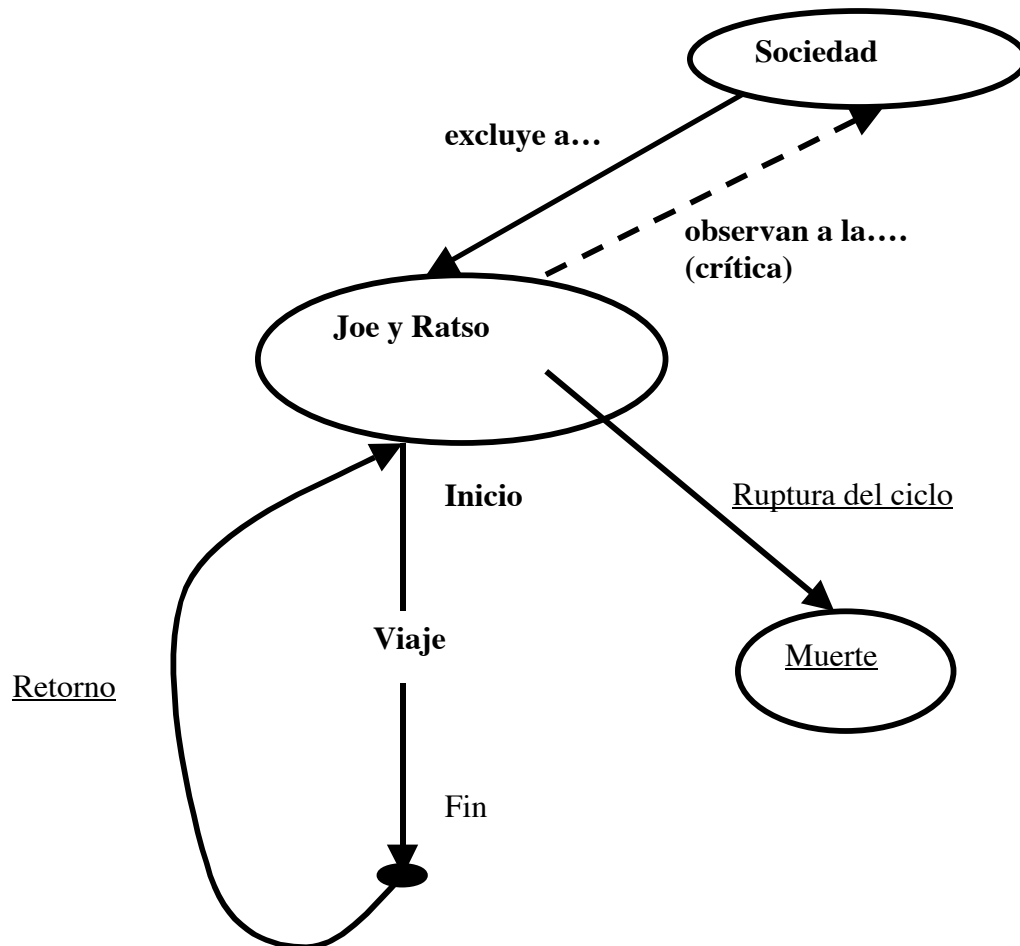
La segunda pareja de modelos, también en oposición, la constituyen los modelos estáticos y los modelos dinámicos. En el caso de los primeros se trata de un modelo que capta “las relación recíprocas en una visión imovilizada: el texto no se aprehende en su proceder, sino en su disposición completa, en sus articulaciones generales, en sus giros internos, etc. El resultado es una “instantánea” del objeto analizado” (Casetti, 1991: 55). En cambio, el modelo dinámico “ordena los elementos significativos en torno al avanzar mismo del texto: el esquema prevé el movimiento, la evolución, el devenir. El resultado es del de proporcionar un verdadero ‘diagrama’ del objeto analizado”. (Casetti, 1991: 55).

Con respecto a las dos parejas de modelos, Casetti y Di Chio proponen entrecruzamientos o tipologías para que existan el modelo estaticofigurado, el modelo estaticoabstracto, el modelo dinamicfigurado y el modelo dinamicoabstracto. Los cuatro modelos resultantes se proponen como claves interpretativas a las cuales puede recurrir el analista para encontrar el esquema que mejor refleje la “imagen” del texto fílmico en cuestión. Por ello, para la presente investigación se optó por un modelo dinamicfigurado en el que se observara el movimiento del texto en una figura representativa total.

En base a los elementos descubiertos durante el análisis, en especial los provenientes a la recomposición, se optó por recurrir a la mitología griega para obtener la imagen que representara la estructura esencial de *Vaquero de medianoche*. Esa imagen total se encontró en el relato de Sísifo, rey de Corinto. De acuerdo a lo narrado por Edith Hamilton (1942), en una ocasión Sísifo vió a un águila magnífica, superior a todo cuanto había visto antes, volar por los aires llevando consigo a una doncella. Cuando el dios del río Asopo le contó que se habían llevado a su hija Aegina, Sísifo supo de inmediato que era la doncella que él había visto y que el águila era Zeus. Pero al contárselo a Asopo, provocó la ira de Zeus, quién ordenó que fuera llevado a Hades. En el inframundo Sísifo fue castigado con una tarea repetitiva: debía empujar una gran piedra desde la falda hasta la cima de una montaña. Su labor era eterna puesto que al llegar a la cima, la piedra se deslizaba al pie de la montaña porque lo debía iniciar de nuevo el proceso.

Además de delatar el rapto que Zeus había realizado, existen relatos en que se habla de su habilidad para cometer robos y asesinatos para preservar su poder. Pero, sobre todo, Sísifo terminó desarrollando su inútil tarea debido a que se creyó más astuto que Zeus. Antes de ver el rapto, Sísifo ya había estado en Hades y había conseguido huir gracias a su ingenio. Pero finalmente tanto Zeus como los otros dios se cansaron no sólo de sus engaños, sino sobre todo de su audacia al considerarse a la misma altura que ellos. Así, Sísifo fue condenado a una vida eterna de frustración, de la que sólo la muerte podría liberarlo. Pero, al estar en Hades, y al haber contrariado a los dioses que jamás le dieron su perdón, no podía morir.

El mito de Sísifo fue seleccionado porque, como se afirmó en la jerarquización, comparte con *Vaquero de medianoche* la noción de lo fútil que resulta ir en contra de la corriente (ver tabla 7). Al igual que Sísifo, Joe y Ratso han cometido actos criminales que no son bien vistos por los dioses, quienes junto a Zeus, representan a la sociedad a la que ambos desean incorporarse. También, al igual que el rey de Corinto, Joe y Ratso en su calidad de *extraños*, observan cosas que la sociedad / Zeus preferirían que se ignorasen. Al no hacerlo, son condenados a emprender tareas que creen que resultarán en la inclusión, pero eso nunca sucede puesto que cuando al fin llegan a la meta de nuevo tienen que iniciar el recorrido y empujar su piedra cuesta arriba. Así le sucede a Joe al llegar a Nueva York y en cada uno de sus trabajos como *hustler* con los que cree que obtendrá dinero y éxito, los cuales cree que serán sus pases de ingreso a la sociedad. Pero tanto Cass como el estudiante y O'Daniel se encargaron de regresarlo al punto de origen y con menos dinero y dignidad en cada caso. Al unir fuerzas con Ratso, ambos tienen otro fracaso con la mujer de la agencia de escoltas masculinos y finalmente con Shirley. A pesar de que ella sí le paga a Joe, la enfermedad de Ratso provocada por las pésimas condiciones en que viven y la falta de recursos que le garanticen cuidados médicos y alimentos, representa otra vuelta al inicio. Al final, aunque parten rumbo a Florida, su destino es el mismo. Ratso muere por lo que no alcanza la inclusión, y Joe se queda solo en una nueva ciudad. En una visión optimista, se puede creer que Joe también se ha librado de la gran piedra. En una visión negativa, Joe seguirá empujando la piedra en un lugar diferente.

Tabla 7. Modelo dinámicofigurado de *Vaquero de medianoche*

## CAPÍTULO 7. LA CRÍTICA DEL *EXTRAÑO*

Como se recordara, el modelo de Casetti y Di Chio (1991) que se empleó en esta investigación para analizar *Vaquero de medianoche* consta de dos grandes momentos: la descomposición y la recomposición. A través de ellas es como se puede poner al descubierto los principios de construcción y funcionamiento de un texto fílmico. Para hacerlo es necesario describir, comprender e interpretar los datos que ese texto ofrece al analista. Por eso, en el capítulo presente y en el que le sigue se presentan los hallazgos que se obtuvieron en torno al texto a partir de describirlo, comprenderlo e interpretarlo y que permitieron llegar a la modelización que se dio a conocer en el capítulo anterior. Para facilitar la exposición, en este capítulo siete se incluyen únicamente los hallazgos relacionados a la categoría del *extraño* y sus cuatro códigos respectivos: sentido de pertenencia, vestido, proximidad y lejanía e integración.

### 7.1. Sentido de pertenencia y rechazo del origen

En el capítulo cinco se discutió como en torno al *extraño* se generan prácticas de separación o exclusión. De acuerdo a ellas se realiza una división básica entre “nosotros” o los integrantes de la comunidad y “ellos”, los *extraños* que vienen de fuera buscando quedarse entre “nosotros”, aunque no sean bien recibidos. En el mundo contemporáneo muchos de esos *extraños* son identificados primordialmente con los migrantes que llegan a un nuevo país en busca de oportunidades. No importa que el *extraño* pertenezca a una segunda generación. Es decir, puede ser hijo de alguien que llegó tiempo atrás y que el *extraño* naciera en el nuevo país. En tanto se le identifique por características étnicas, físicas o de lenguaje con su grupo de origen, sin importar en donde nació, continuará siendo visto como *extraño*. Tal es la situación de Ratso en *Vaquero*, como se puede observar en la **subsecuencia 53**.

Para entender dicho segmento, es necesario aclarar que en la subsecuencia anterior, Ratso rompe los candados del puesto de un bolero en el metro. Al limpiar con gran destreza las botas de Joe, así como los zapatos de un policía y otro cliente, Joe le comenta que debería ser bolero. La respuesta de Ratso es “¿Y acabar jorobado como mi viejo? Si piensas que yo estoy lisiado, lo deberías de haber visto a él”. Ese intercambio continúa en la **subsecuencia 53**.

Ratso y Joe están de nuevo en su casa. Joe está sentado en un silla, con una toalla alrededor del cuello, Ratso le está cortando el cabello. Joe permanece callado mientras su amigo habla.

— Mi viejo pasaba 14 horas del día en ese metro. Llegaba a casa en la noche, con dos o tres dólares de cambio manchado con grasa para zapato. El estúpido bastardo tosió sus pulmones hasta expulsarlos por estar respirando cera todo el día. Ni siquiera el marica de la funeraria pudo conseguir limpiar sus uñas. Tuvieron que enterrarlo con los guantes puestos. Está bien. Ve, ve como quedaste.

Con las últimas tres frases Ratso indica que ha terminado su trabajo.

En esta subsecuencia la identidad del padre de Ratso no es revelada completamente. Tan sólo se informa que su hijo lo considera inferior por su trabajo como bolero y lo poco que ganaba. Se dan a conocer más detalles sobre él en la **subsecuencia 64**, cuando Joe y Ratso visitan su tumba en el cementerio.

Toma elevada de Joe y Ratso caminando en medio de un cementerio. Se observan docenas, tal vez centenares de lápidas de diferentes formas, colores, y alturas. Ambos lucen minúsculos entre ellas mientras caminan hacia la cámara. Joe habla primero.

— Odio los cementerios.

— Pues vete. No es tu maldito padre.

Corte a la acercamientos de las tumbas mientras la cámara hace un *traveling* entre las mismas. Su movimiento termina cuando la toma se

cierra sobre una lápida que tiene grabado: “Nuestro amado padre Dominic Salvatore Rizzo 1886-1959”.

Corte a toma frontal de Joe y Ratso ante la tumba. Los dos tienen las manos en los bolsillos de sus abrigos, presuntamente por el frío. Ambos miran la lápida. De pronto Ratso comienza a mirar a su alrededor. Parece encontrar lo que buscaba cuando camina hacia la derecha y casi sale de cuadro cuando se agacha. La cámara lo sigue y se observa que recoge un ramo seco de flores. Regresa a la tumba de su padre y deja caer el ramo al pie de la lápida.

Corte a *close up* de Ratso que agita la cabeza. Corte a Joe que lo observa nervioso. Corte a Ratso que ve a Joe al tiempo que habla.

— Era hasta más tonto que tu. Ni siquiera podía escribir su propio nombre. En esa maldita lápida debería estar una “X”. Una gran, pésima “X”. — Ratso habla con enojo.

Corte a Joe que lo observa pero permanece sin hablar. Corte a Ratso.

— Como nuestro basurero. Condenado por orden del ayuntamiento.

El nombre completo del padre de Ratso da indicios sobre su origen. Nunca se aclara si era italiano de nacimiento y emigró a los Estados Unidos, o si era hijo de inmigrantes italianos. Cualquiera de las dos apunta sin embargo a una posible situación de no ser percibido como completamente estadounidense. Es decir, el ser inmigrante o hijo de inmigrantes lo sitúa fuera del grupo mayoritario, como *extraño*. En el caso de Ratso se distingue un rechazo hacia su padre probablemente por ese origen, el cual a su vez lo convierte a él en *extraño*. De ahí que reniegue de la escasa educación de su padre, de sus reducidos ingresos económicos, de su profesión y hasta de la forma en que esta última alteró su salud y apariencia física. Ratso probablemente asocia estas situaciones a su origen italiano. En él se distingue entonces una de las tendencias que el *extraño* puede exhibir en su comportamiento en relación a su comunidad de origen. Es decir, más que sentir lealtad hacia sus raíces, “busca escapar del grupo y hacerse un lugar para si mismo en la comunidad en general” (Wood, 1934: 237). Un comportamiento que se llega a reforzar cuando el *extraño* se siente en desventaja o menospreciado por otros individuos, quienes

han forjado sus opiniones en base a sus encuentros previos con otras personas de la misma nacionalidad u origen.

Esta última situación se encuentra en la **subsecuencia 25**, la cual se desarrolla después de que Joe y Ratso se conocen en un bar. Sentados en una mesa, Ratso intenta ganarse la confianza de Joe luego de que este último le cuenta lo sucedido con Cass. Es decir, como Joe le terminó dando dinero a ella después de que tuvieron sexo, en lugar de que fuera al revés. Pero su conversación es interrumpida por un joven gay.

— ¿Sabes lo que necesitas? Necesitas a mi amigo O’Daniel. Él opera el establo más grande en la ciudad. En realidad, de toda la maldita área metropolitana. Es estúpido que un semental como tu pague. Quiero decir, no quieres ser estúpido. Yo entiendo. Una dama empieza a llorar y me quiero cortar el corazón por ella. – afirma Ratso.

Entra a cuadro el joven gay de camisa verde que habló con ellos en la barra del bar. Detrás de él está parado un hombre con camiseta negra que permanece sin hablar.

— Yo diría que esa sería una operación sencilla. – el joven lleva en la mano una lima metálica para las uñas. – De hecho, sigue sentado cómodamente y te lo cortaré con mi lima para las uñas, Ratso.

La actitud del gay es bromista, pero agresiva. Con su chiste de que le sacará el corazón a Ratso, se burla del tamaño del corazón al insinuar que Ratso no se preocupa de nadie más que de si mismo. Es obvio que ambos se conocen de antes por el hecho de que lo llame por el apodo de Ratso. Por eso, este último lo ve con desagrado y aclara:

– El nombre es Rizzo.

– Eso es lo que dije, Ratso.

En comparación con las otras subsecuencias en que reniega de su padre, ahora

Ratso se muestra orgulloso de su apellido. Pero más que orgullo, es una forma de afirmar su identidad, de aclarar quién es y no aceptar un apodo. Este mote, Ratso, tiene dos posibles significados, el de rata y el de ratero. Quizá Ratso hizo algo en contra del joven, o tal vez sólo conoce sus pequeñas estafas, pero el altercado verbal continúa. Con una pregunta con un falso tono inocente del joven:

- Sólo quiero hacerte una pregunta, vaquero. Si tu estás sentado aquí, y él está sentado hasta allá... corte a *close up* de Joe que escucha con atención – ... ¿Cómo va a meter su mano en tu bolsillo?

Corte a toma lateral, en donde Joe y Ratso aparecen en los extremos y la otra pareja en medio. Joe empieza a responder.

- Bueno, supongo que tienes que... – empieza Joe, pero el joven no lo deja terminar.

- Pero supongo que eso ya lo tiene resuelto. Buenas noches dulzuras.– Gira dramáticamente, alzando una bolsa amarilla de mujer casi como si fuera a golpearlos.

La cámara sigue su movimiento hasta que sale de cuadro, Joe y Ratso se le quedan viendo. La toma más amplia deja ver cuatro botellas de cerveza vacías sobre la mesa. Ratso gira la cabeza para seguir hablándole.

- Marica.
- Provolone.
- Marica.

El altercado verbal cierra así con insultos de ambas partes. El que Ratso recurra al despectivo “marica” no sorprende, ya que a ese mismo joven le dirigió el mismo insulto cuando se acercó a Joe y a él en el inicio de la **subsecuencia 24**. El “marica” es un término usual para llamar a los homosexuales. Pero el que el joven utilice “provolone” es una alusión directa al origen de Ratso. Lo llama como un queso italiano. En una escala imaginaria de insultos “provolone” podría no parecer tan grave, sin embargo para Ratso sí lo es puesto que vuelve a llamarlo marica. El origen italiano no parece ser motivo de orgullo para Ratso, pero defiende su apellido ante los demás a pesar de que no exhibe

ningún tipo de vínculo familiar. Aunque el texto fílmico no lo menciona, Ratso tuvo o tiene una familia de la que no habla salvo el caso de su padre. El indicio más claro se encuentra en la lápida que dice “nuestro amado padre”. El plural “nuestro” permite suponer la existencia de hermanos o hermanas, pero Ratso jamás habla de ellos ni de su madre.

En la visión de Ratso, el tener un apellido italiano lo separa del resto, lo excluye, pero prefiere ese apellido al apodo o sobrenombre de Ratso, por su asociación a las ratas y rateros. Así lo manifiesta en la **subsecuencia 81** cuando está enfermo de gravedad y él y Joe van a bordo de un camión rumbo a Florida.

*Close up* de Ratso. Tiene el rostro pálido, cubierto de sudor, los ojos entrecerrados. Se alcanza a ver casi al borde de la toma como los dedos de Joe acomodan una cobija sobre Ratso.

— He estado pensando. – El cuerpo de Ratso se sacude por los escalofríos.  
 – Espero que no vayamos a tener muchos problemas allá por mi nombre. Quiero decir, ¿porqué cuál es todo el punto de este viaje?  
 ¿Sabes?

Corte a *close up* de Joe que voltea hacia Ratso.

— Mantén encima tu cobija.

La cámara permanece con Joe mientras Ratso de nuevo habla.

— Quiero decir, te imaginas a este tipo corriendo por la playa, todo bronceado ... – la cámara pasa a Ratso. – y se va a meter a nadar y de pronto alguien grita “Hey, Ratso”. ¿Cómo te suena eso?

Corte a Joe que sonrío.

— Me suena a que te conocía.

Corte a Ratso que ve hacia Joe.

— Suena como mierda. Admítelo. Soy Rico todo el tiempo, ¿de acuerdo?

Corte a Joe, que asiente con la cabeza. Corte de nuevo a Ratso que ahora ve hacia el frente.

— Les vamos a decir a estas personas nuevas que mi nombre es Rico. –  
 Ratso sigue temblando. – ¿De acuerdo?

– Okay. – Joe asiente y luce serio.

Ratso está preocupado por su nombre, en cómo puede ser usado en su contra. Lo justifica de forma esencial al decir “Quiero decir, ¿por qué cuál es todo el punto de este viaje? ¿Sabes?”. Es decir, se pregunta para que va a servir su cambio de hogar si lo van a seguir conociendo igual. El propósito de ir a Florida es para construir una nueva identidad tanto para él como para Joe. Es empezar de nuevo y tener la posibilidad de ser incluido. Este proceso de aceptación es finalmente el deseo central del *extraño*. El *extraño* busca ganarse un lugar en su nueva comunidad y ser aceptado por la misma. De ahí que Ratso tenga fantasías sobre como va a ser su nueva vida en Miami, las cuales se presentan en la **subsecuencia 56**.

En esa subsecuencia Joe y Ratso están poniendo en práctica su plan de resucitar la carrera de Joe como *hustler*. Luego de que Ratso se robara una tarjeta con los datos de una cliente de una agencia de escoltas masculinos, Joe entra al hotel para ver a la mujer. Mientras tanto Ratso lo espera en la acera frente al hotel y se pierde en lo que imagina. Está parado en la calle, con los ojos abiertos, pero mentalmente está en otro lugar.

Corte a *close up* de Ratso que tiene la mirada perdida. Se empieza a escuchar una música alegre.

Corte a Ratso vestido de blanco. Está sentado en la arena de una playa viendo hacia el mar. Voltea hacia la derecha y Joe aparece corriendo por la playa. Lleva jeans y el torso desnudo. Cuando llega a lado de Ratso, este se pone de pie y corre a su lado. Ambos sonríen. Ratso va ganando la carrera.

Este primer momento de la fantasía es significativo por dos circunstancias. La primera es que la cojera de Ratso ha desaparecido. En su imaginación corre sin ninguna dificultad, con lo que debe sentirse liberado de un impedimento físico que lo ha marcado como diferente o defectuoso dentro de la sociedad. La segunda es que Ratso se imagina al lado de Joe como una pareja feliz que disfruta de su entorno. Esto no necesariamente significa que lo vea con los ojos de un amante. Más que nada, como se discutirá en un

apartado posterior en este capítulo, Ratsó busca compañía. Tener a alguien en su lado, en el entendido de que es el primer paso hacia la inclusión en una comunidad mayor, se manifiesta como una de sus metas. Por ello, al continuar la fantasía, Ratsó se imagina como el centro de la atención en su nueva comunidad.

Corte a Ratsó y Joe sentados en una terraza que ve hacia una alberca. Al lado de la alberca se ven sombrillas amarillas y muchas personas sentadas, de pie o nadando. Una mujer rubia está sentada junto a Joe y le realiza un manicure, mientras un hombre rubio le está cortando el cabello. Un hombre moreno está hincado ante Ratsó mientras le bolea los zapatos. Corte de *close up* de Ratsó en la calle sonriendo. Corte a una fila de personas recostadas sobre camastros bronceándose. Joe está sentado detrás de ellos. Tiene puesto un traje de baño blanco y su sombrero negro de vaquero. A su lado cinco mujeres están hincadas al lado de Ratsó jugando. En el tapete verde en el que se apoyan se ve dinero. Ratsó recoge unos dados y a algunas de las mujeres les deja unos dólares frente a ellas.

Mientras esto sucede en la fantasía, Joe está teniendo dificultades para entrar al hotel donde vive su cliente. Ratsó no lo nota, está demasiado interesado en el nuevo mundo que se está construyendo en la mente y que espera sea una realidad en Miami.

Corte a una mujer parada en el balcón del hotel de la fantasía de Ratsó. Sacude su sombrero mientras lo llama “¡Rico!” La cámara se mueve hacia otro balcón donde otra mujer también lo saluda “¡Hey, Rico!”.

Corte a Joe y Ratsó volteando hacia arriba sonriendo. Joe agita el sombrero. Ratsó lleva lentes oscuros y luce un saco beige sobre la ropa blanca. En el bolsillo se ve un escudo. Voltean hacia el otro lado cuando escuchan “¡acá arriba!”. La cámara sigue esa dirección y en otro balcón, una mujer rubia con un perrito en el brazo agita dinero en la mano. Corte a Ratsó que ahora lleva el sombrero negro de Joe y está empujando una silla de ruedas en la que está sentado una mujer que lleva una estola de piel.

Ambos están avanzando al lado de la alberca donde se ven a muchas mujeres en traje de baño.

Corte a Ratso sentado frente una mesa de buffet. Dos meseros están parados a su lado. Hay comida en cuatro mesas que forman un cuadrado alrededor de Ratso, quién está en el centro, dándole los toques finales a algunos platillos. Cuando termina, se para y agita una servilleta blanca. A su señal las mesas se ven rodeadas por los huéspedes del hotel.

Corte a Ratso frente a la alberca. Con un micrófono en la mano está diciendo los números del bingo. Un grupo de mujeres en la alberca están atentas con sus tarjetas en la mano.

La fantasía de Ratso muestra una inconsistencia. En las primeras imágenes parece que tanto él como Joe son huéspedes del hotel y por tanto están siendo atendidos como tales. La interacción posterior con las mujeres se queda en un terreno ambiguo, en el que lo mismo pueden estar fraternizando con otros de los huéspedes que estar actuando como anfitriones contratados. El hecho de que pudieran estar trabajando se refuerza con la imagen en que Ratso cocina para la concurrencia. Aunque por otra parte, puede interpretarse como que lo está haciendo no porque sea su trabajo, sino porque quiere consentir a sus amigos con sus delicias culinarias. A fin de cuentas no importa si Ratso es trabajador o huésped, lo significativo para él es que forma parte de una comunidad que lo aprecia y lo respeta. Su sueño de inclusión se ha cumplido. Ratso ha muerto para cederle su lugar a Rico. Pero la fantasía desaparece bruscamente cuando Joe es echado del hotel. De ahí que Ratso lo incluya en su imaginación.

Corte a un grupo de mujeres en sillas de ruedas dando vueltas alrededor de una mesa circular. Corte a las mujeres en sillas de ruedas que ahora avanzan enfurecidas hacia la cámara. Corte a Ratso que se quita los lentes de sol y al verse amenazado por las mujeres cae en la alberca.

De nuevo han fracasado. De nuevo Ratso ve como lejano el llegar a Florida donde

podrá asumir una nueva identidad. Por su parte, Joe otra vez no consigue convertirse en lo que imaginó que sería mientras estaba en Texas. En ese sentido son iguales. Joe se trasladó de Texas a Nueva York para cambiar de identidad y trabajo, Ratso sueña con ir de Nueva York a Miami. Ambos son como los migrantes que desean llegar a Estados Unidos para conseguir el *sueño americano*. La ironía es que tanto Joe como Ratso están en Estados Unidos y piensan en que en otro estado del país conseguirán el *sueño americano*, el cual simplemente no se materializa.

## 7. 2. El vestido como definición de la identidad y propiciador del aislamiento

La ropa en el mundo contemporáneo ya no desempeña la función tradicional de segregación que tuvo en siglos pasados. Gracias a la presencia de copias baratas de diseños famosos, la gran diversidad de prendas y las variaciones constantes en el terreno de la moda, se ha tornado difícil poder juzgar o etiquetar a alguien en base a la ropa que usa. Este no es el caso de *Vaquero de medianoche*, en donde el atuendo del vaquero desempeña una importante función en el establecimiento de la identidad de uno de los personajes centrales, quién busca obtener reconocimiento en un nuevo grupo.

En la **subsecuencia 2**, cuando la película presenta a Joe Buck, se inicia un ritual.

Se escucha una voz que canta: “Caminen pequeños perritos / porque saben que Nueva York / será su nuevo hogar”. Se observan unos pies en una regadera, el agua cae al igual que una barra de jabón. Un hombre rubio se agacha a recogerla, él es quien canta: “Caminen pequeños perritos”. Se enjabona mientras da una vuelta en la regadera.

Corte a Joe Buck que se ve reflejado en un espejo mientras se aplica desodorante y sigue cantando “es tu mala fortuna y no la mía”. En voz en *off* se escuchan dos voces con tono de enojo, de un hombre y una mujer que preguntan “¿dónde está ese Joe Buck?”. En el siguiente corte se observa

que una voz es de un hombre negro que de nuevo pregunta “¿dónde está ese Joe Buck?”. Lleva puesto un uniforme blanco con delantal y gorro, está parado al lado de pilas de platos sucios.

El ritual comienza desde el momento en que Joe está en la regadera. Con la rutina de higiene personal está, en su mente, iniciando un viaje. La letra de la canción que canta informa que su nuevo hogar será Nueva York. Aunque es obvio que no puede escuchar los gritos de quienes preguntan en donde está, da la impresión de que no le importaría aún si pudiera hacerlo.

De nuevo en *off* se escucha otra voz masculina que pregunta por Joe, mientras unas manos sacan de una caja un sombrero nuevo. A un lado aparecen bolsas vacías de plástico. Joe se pone el sombrero, es uno negro de vaquero. Corte a una mujer con uniforme blanco que aparece en medio de dos estantes metálicos con platos sucios. Ella pregunta: “¿dónde está ese Joe Buck? ¡Vean esta porquería!”. Como si los hubiera escuchado, Joe se ríe mientras se pone una camisa verde con adornos blancos y dorados de herraduras y estrellas. Él también pregunta “Sí, ¿dónde está ese Joe Buck?”. Mientras se abrocha el pantalón y saca de una caja unas botas nuevas negras con adornos dorados, se escuchan de nuevo las voces que preguntan “¿dónde está ese Joe Buck?”. Corte a un hombre parado detrás de pilas de platos sucios que dice molesto, “Deberías de estar aquí a las cuatro”.

Joe está inmerso en su ritual. En ir construyendo con cada prenda que se pone el mensaje que le quiere transmitir al mundo. Cuando habla a la cámara y pregunta por su propio paradero, está emitiendo un reto. Se sabe un hombre diferente a causa de su atuendo.

Joe, en *medium shot*, lleva puesta una chamarra café claro de gamuza y un pañuelo negro en el cuello. En los labios se observa un cigarro nuevo aún sin encender. Habla directo a la cámara: “sabes lo que puedes hacer con

esos platos”. Se empieza a escuchar música mientras camina hacia la puerta sin dejar de hablar a la cámara, “y si no eres lo suficientemente hombre para hacerlo, estaré feliz en ayudarte”. En la última frase enciende un cerillo, prende el cigarro, y agita el cerillo mientras enfatiza irritado “en verdad lo haría”. Voltea de golpe hacia el espejo del tocador de madera, ve su reflejo y le hace una seña mezcla de alegría y aprobación. Una sonrisa se muestra en su rostro.

La alegría que se lee en su rostro es reflejo de que asume que su transformación está completa. Con su atuendo de vaquero se siente listo para triunfar en Nueva York. Tal es el poder del vestuario, con el que parece estar diciendo: “ ‘vean, aquí es donde pertenezco, esta es la clase de persona que soy, y por favor noten que esta es la clase de persona por la que me deben tomar y tratar como tal” (Bauman, 1990: 64). Sin embargo, los que están en su entorno inmediato, no captan el mensaje. Esto se manifiesta en la **subsecuencia 4** cuando, con maleta en mano, Joe se presenta a su trabajo.

A contraluz se ve el mosquitero de una puerta. De pronto se abre y entra Joe. Gira y saluda a un garrotero negro que en las manos lleva una bandeja con platos. Viste uniforme blanco, es uno de los hombres que en la **subsecuencia 2** preguntaba por Joe. Es a él a quien se dirige Joe.

— ¿Cómo estás Ralph?

— Hey.

En el fondo se ven comensales sentados en mesas, una gran ventana circular que tiene una persiana y un ventilador en el techo. Un hombre con camisa blanca de manga corta está inclinado frente a un mostrador. Ralph avanza y deja su charola, el hombre inclinado tiene un plato con comida en la mano. Ralph sale de cuadro y Joe vuelve su atención al otro hombre, quién le dice:

— Cuatro. De cuatro a medianoche es cuando debías estar aquí. – Mientras habla se acerca a recoger algo más.

— Sí, señor. Sr. Evers, señor... — Joe empieza a hablar tímidamente pero el hombre no se detiene. Joe tiene que levantar su maleta para no chocar con el Sr. Evers. — ¿Me pregunto si podría hablar conmigo por un segundo?

Evers por primera vez lo ve directamente, ahora en las dos manos lleva platos con comida.

— ¿Qué diablos haces en ese atuendo? Agarra un mandil y limpia toda esa porquería de atrás.

Joe voltea hacia donde Evers señala y se queda sin saber que hacer.

Ni Ralph, su compañero de trabajo, ni el Sr. Evers, su jefe, notan al nuevo Joe. Probablemente porque en su actitud no hay nada de la seguridad que transmitía cuando se estaba transformando frente al espejo. Al presentarse a trabajar, ellos sólo notan a alguien que llega tarde y está afectando el trabajo de los demás. Incluso el jefe, cuando realmente lo ve, le pregunta, “¿Qué diablos haces en ese atuendo?”. Este comentario permite suponer que Joe no suele vestirse así. Debe llegar al trabajo con uniforme blanco, al igual que sus compañeros. Pero, más que eso, no deben estar acostumbrados a verlo vestido de vaquero aunque vivan en Texas. De ahí que se puede afirmar que el proceso de *extrañamiento* de Joe ha comenzado. Todavía no ha abandonado su comunidad pero los suyos ya no lo reconocen como tal. Ya es alguien que está interpretando un rol que, a pesar de ser familiar para ellos, no reconocen a Joe interpretándolo. Lo que Joe ha hecho es ceder a la mercadotecnia que le dice que esa es la imagen del vaquero americano viril. Esto, como nos lo informará el texto más adelante, tiene que ver con sus esperanzas de que el atuendo le sirva para vender su cuerpo. Su transformación es así superficial, tan solo al nivel del vestuario. Lo que planeaba decir a su jefe no lo dice, y cuando lo intenta con su compañero Ralph encuentra sólo indiferencia.

En la cocina Ralph tira la basura de un plato a un bote casi lleno. En la orilla, a un lado del bote, se ven más platos. Ralph deposita el plato en una bandeja metálica al tiempo que Joe entra por la puerta de la cocina.

Ralph mueve la bandeja mientras Joe habla con mayor seguridad de la que demostró con Evers.

— Diablos, él sabe que demonios puede hacer con esa porquería.

En las paredes se ven estantes con ollas, charolas, latas, cajas. Joe camina detrás de Ralph, quién deja la bandeja en un fregadero.

—¿No vas a trabajar?

— Creo que no, Ralph.

Ralph vuelve al estante del inicio, Joe de nuevo lo sigue.

El que los compañeros de Joe no reconozcan su cambio está relacionado con el propósito dramático de la película que busca mostrar como Joe aspira a una *transformación*. A esta última se le entiende como “una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado” (Casetti, 1991: 173). Quiere ser como uno de los vaqueros interpretados por John Wayne, aunque como se ve más adelante en la cinta, la imagen que corresponde más con él es la de Paul Newman en *Hud*. Al igual que el vaquero amoral interpretado por Newman, Joe no es un héroe. No tiene ni la integridad ni el valor asociados con la figura del vaquero y que Wayne personificara en sus cintas. “Joe Buck es una imitación patética del *western* épico [...] es significativo que el viaje de Joe en la película es de oeste a este, en reversa del movimiento épico que creó héroes para la dramatización moral del *western*” (Skerry, 1990: 83).

Una vez que Joe está establecido en Nueva York, de inmediato resulta evidente que está fuera de lugar. Las costumbres de los neoyorkinos no son como las que él conoce, incluyendo por supuesto las relativas al vestuario. El *lenguaje* de la ropa que se usa en Nueva York es diferente al del pueblito texano de Joe, por lo que Joe no sólo se ha excluido a sí mismo sino que además, automáticamente los neoyorkinos lo detectan como *extraño*. Esta identificación conduce a que personajes como Cass y Ratso se aprovechen de él. Si a eso se le suma que lo corren de su hotel por no pagar, Joe tiene diversos motivos para sentirse deprimido en la **subsecuencia 33**. Es entonces cuando el orgullo de Joe de ser vaquero desaparece cuando ve a los otros vaqueros trabajando en Times Square.

Vista nocturna de la ciudad. Varios automóviles avanzan con los faros encendidos. La cámara los sigue en un paneo brusco que culmina al llegar a la banqueta donde se encuentra Joe. Lleva su radio en la mano y un cigarrillo en la boca. Trae puesta una camisa roja y una chamarra de gamuza con flecos. Del radio se escucha la voz de un anunciador: “Oro y luz dorada de velas. Vino y cohetes”.

Joe sigue caminando. Tras de él se ven diversas fotos de películas en un exhibidor grande de vidrio que proclama “Dos grandes éxitos”. La pared corresponde al exterior de un cine. En la acera caminan otras personas, pero la atención de Joe (en cámara subjetiva) se centra en un hombre vestido de vaquero que está recargado al lado del exhibidor del cine. Al igual que Joe es joven, blanco y lleva una chamarra café de gamuza, pero su sombrero es beige y lleva pantalones a rayas. Mastica chicle, y conforme la cámara sigue avanzando, se ven dos exhibidores de carteles de cine.

La cámara regresa a Joe, quién baja la vista después de haber visto al vaquero. Se escucha de nuevo el radio: “y pensamientos de mariposa que brillan en tu mente”.

Aunque nunca se aclara que es lo que el comercial de radio está anunciando o vendiendo, no es arriesgado asegurar que no tiene nada que ver con lo que Joe siente. El locutor habla de oro, luz de velas, vino y mariposas que brillan en la mente. Lo que Joe está viendo es a un hombre casi idéntico a él en busca de clientes en Times Square. A pesar de su condición de foráneo, Joe empieza a notar como ese sitio es uno de los lugares de reunión más populares para quienes ejercen la prostitución. Y quienes lo están haciendo en ese momento visten igual que Joe.

Corte a otro vaquero. La cámara, de nuevo subjetiva, sigue caminando. El vaquero está parado a la entrada del cine. Tres niños negros como de doce años están platicando con él. El vaquero lleva jeans, chamarra de gamuza y sombrero café.

Corte a Joe que ve hacia adelante con la vista perdida. Una voz femenina en la radio afirma: “Eres especial. Date a ti mismo un trato especial”. Corte a otro vaquero parado frente a un exhibidor de vidrio igual al primero. Lleva una camisa roja y sombrero tejano café. Corte a Joe que lo observa sin dejar de caminar. Corte a toma lateral de Joe. Ahora se alcanza a ver la marquesina del cine, hacia la que Joe voltea. Frente a ella hay un vaquero más. Viste botas, chamarra y sombrero café. A su lado está un hombre hablando con él que podría ser un cliente.

En un lapso breve de tiempo, Joe observa a cuatro vaqueros que comparten características con él. Los cuatro son blancos, menores de treinta años, atractivos. Incluso la ropa que usan los vuelve semejantes. Uno lleva camisa roja como Joe, tres usan chamarras de gamuza café. No se alcanza a ver el calzado de todos, pero al menos uno lleva botas. La mirada desilusionada de Joe deja ver que está consciente de que su atuendo no es tan especial como él lo había creído. No le da el atractivo “extra” que él creía atraería a las mujeres. En suma, su vestido no está mandando el mensaje sobre lo especial que es y cómo debe ser tratado. Hasta la radio se lo recuerda, en la voz femenina que asegura: “Tu eres especial. Date a ti mismo un trato especial”. Pero ese no es el único mensaje que Joe recibe de la radio.

De la radio se escucha la voz de un hombre: “¿Necesitas dinero? Nos encanta prestártelo”. Joe sigue caminando y tira su cigarro.

De la radio surge una voz femenina: “¿Porqué preocuparte por tu futuro? ¿Qué es lo que deseas más que nada en el mundo?”. La cámara se vuelve subjetiva y se observa a quienes están frente a Joe. Entre los hombres que están en la acera se encuentra un policía.

Corte a toma posterior de Joe. Se observa su figura a contraluz en medio de los letreros de neón de Times Square. Del radio se escucha: “Tómalo con calma, pero tómalo”.

Como otros estadounidenses, Joe es bombardeado con mensajes de los medios.

El primero le dice lo especial que es, el segundo le asegura que le pueden conseguir dinero. El tercer mensaje lo cuestiona sobre la futilidad de preocuparse por el futuro, al mismo tiempo que le recuerda sus deseos. El cuarto mensaje resulta una exhortación disfrazada en un juego de palabras: “Tómalo con calma, pero tómallo”. Cada uno de ellos se relaciona directamente con el estado actual de Joe. Él no se siente especial, no tiene dinero y le preocupa su futuro. Le piden que lo tome con calma, pero que lo tome. ¿Qué es exactamente lo que Joe debe tomar? ¿Debe tomar a la fuerza lo que necesita, o debe trabajar para conseguir a como de lugar lo que siente que necesita? Ese es sin duda uno de los mensajes que el sistema capitalista de Estados Unidos siempre se ha encargado de mantener vivo: Toma lo que necesites, pero tómallo. Pero esta exhortación resulta una burla para personas como Joe. Para todos los *extraños* que no tienen los medios para alcanzar todos los beneficios materiales de un estilo de vida desahogado, el mismo que el *american way of life* siempre ha asegurado está al alcance de todos. Joe, es por tanto, uno de esos consumidores fallidos, que “no disponen de recursos suficientes para responder adecuadamente a los guiños seductores de los mercados, es la gente que la sociedad de consumidores ‘no necesita’” (Bauman, 2007: 96)

Por otra parte, si la **subsecuencia 33** representa la pérdida de la confianza de Joe, la **subsecuencia 53** muestra como la recupera. La razón puede obedecer a que, conforme su relación con Ratso se vuelve más cercana, cuenta con el apoyo de otro ser humano. Aunque ninguno de los dos ha conseguido la inclusión, su aislamiento social ha disminuido. La **subsecuencia 53** comienza con Ratso contándole a Joe sobre su padre mientras le corta el cabello. Hablan sobre el trabajo que tuvo, su muerte, y sus escasos recursos económicos. Cuando Ratso termina de cortar, le dice a Joe que se vea en el espejo. Joe pide paciencia.

—No me apresures, muchacho. Tengo que tomarme mi tiempo. — De pie, Joe sostiene su sombrero negro de vaquero en las manos y luego se lo pone en la cabeza. — Debo prepararme, como si estuviera prendiendo mi encanto para una linda mujer rubia. — Joe se ajusta el sombrero con las manos mientras sigue hablando. — Entonces cuando me siento bien y *cool*, me doy

la vuelta. – Gira bruscamente y se ve en el espejo. A su reflejo le dice. – Y ahí estás tu, endemoniadamente guapo.

Al igual que en la **subsecuencia 2** cuando se empezó a vestir para partir rumbo a Nueva York, aquí Joe comienza a entrar en personaje. En voz alta dice lo que probablemente pensó al inicio de la cinta. Es decir, como está “prendiendo el encanto” para una joven rubia y se siente listo para conseguir aprobación. Aunque él no lo dice, ni probablemente reflexiona demasiado al respecto, lo que realmente ha pasado es que ha recuperado la fe en su poder para seducir. Sin el, Joe se siente incapacitado y con mayor probabilidad de ser rechazado. Necesita su disfraz para pretender que es alguien más. Atrás quedan las imágenes de los otros vaqueros, así como la acusación lanzada por Ratso en la **subsecuencia 49**, en la que le dice,

— Se lo suficiente para saber que esa gran porquería tuya del vaquero...–  
corte a *close up* de Ratso – no le interesa a nadie salvo a todos los  
fulanos de la calle 42.

Corte a *close up* de la cara angustiada de Joe.

— Eso es cosa de maricas. – Corte a *close up* de Ratso – Si lo quieres  
llamar por su nombre, es estrictamente para maricas.

Corte a *close up* de Joe que responde enojado.

— John Wayne. ¿Me vas a decir que él es marica?

En esta discusión, Ratso dice lo que Joe probablemente ya había pensado en esa noche en que observó a los vaqueros en Times Square. Es decir, que el traje de vaquero sirve para atraer a clientes masculinos al satisfacer algún tipo de fantasía relacionada con el atuendo. Una idea que conflictúa a Joe puesto que pone en duda la idea de masculinidad a la que se ha aferrado desde la infancia. Para él, un vaquero es un hombre heterosexual seductor. No debe existir ninguna duda sobre su orientación sexual. Por ello, el debate sobre la sexualidad de la figura del vaquero pone en evidencia el conflicto interno de Joe sobre su propia sexualidad. Por lo que se alcanza a ver de su vida familiar en *flashbacks*, así como el hecho de que al parecer fue violado, como se informa en la subsecuencia de un

sueño, Joe nunca tuvo una imagen masculina real con la que pudiera formar una identificación. Su idea de masculinidad parece provenir de lo que el cine le ha presentado, a juzgar por las imágenes de Steve McQueen, Paul Newman y John Wayne que tiene en su habitación. Así, las palabras de Ratso lastiman a Joe no sólo porque su amigo se está burlando de su fracaso como *hustler*, sino que también pone en duda su sexualidad al básicamente decirle que “mientras más se esfuerce por demostrar su masculinidad más dudas está arrojando sobre sus capacidades” (Mellen, 1977: 289). Aunque la discusión no concluye en nada, ya que la defensa frenética de Joe de la figura de John Wayne no ofrece ningún argumento real, Joe termina apelando a la simpatía de Ratso al explicar el porqué de su vestuario.

— Me gusta la manera como me veo. Me hace sentir bien. Y le agrado a las mujeres, maldita sea. Demonios, para lo único que he sido bueno ha sido para amar. Las mujeres se vuelven locas por mí. Ese es un hecho verdadero, Ratso. Demonios, a Crazy Annie la tuvieron que mandar lejos.

Al sentirse seductor Joe recupera su identidad, aferrándose a su idea de origen fílmico sobre la masculinidad. En el trasfondo queda la certeza de que mientras se aferre a ese ideal, él va a estar bien. No tendrá que enfrentar sus propias dudas sobre su orientación sexual, las cuales, además, Joe supone lo excluirán aún más socialmente de lo que ya está. El vaquero seductor seguro de sí mismo regresa. Por eso, la aprobación de Ratso en la **subsecuencia 53** es tan importante en términos de su relación y de alejar el espectro del aislamiento social. En ese segmento Joe está de nuevo presentable para intentar triunfar como *hustler* con una mujer, cuyos datos Ratso obtuvo al robárselos a un hombre que trabaja para una agencia de acompañantes masculinos.

Ratso lo observa sonriendo.

— Nada mal. Nada mal. Para un vaquero. Estás bien. Estás bien.

Corte a Joe que continúa viéndose al espejo sonriendo.

A través de Joe, ambos están viviendo una ilusión. Creen que si él tiene éxito como *hustler* podrán conseguir todo lo que les corresponde de acuerdo al *american way of life*. Y quizá más crucial aún, lo van a alcanzar a juntos. Ya no están en la soledad del *extraño*. Todavía no alcanzan la inclusión, pero al menos cada uno siente que por fin tiene a alguien que está de su lado.

En torno al traje del vaquero, probablemente las **subsecuencias 2 y 83** son las más cruciales. En el caso de la primera ya se mencionó como Joe construye una especie de personaje que corresponde a la identidad que quiere proyectar. En cambio, en la segunda, se encuentra la renunciación de esa identidad y todo lo que está asociado con ella. La **subsecuencia 83**, en términos fílmicos, representa el clímax de la narración. También es la que denota la transformación del personaje de Joe y muestra la circularidad del guión. Es el fin del viaje. Todo esto se encuentra en una subsecuencia corta y sencilla en cuanto a su construcción.

En la subsecuencia anterior, mientras viajan en el camión que los llevará a Miami, Joe le pregunta a Ratso qué número de pantalón usa. Anuncia el hecho de que le comprará ropa a Ratso, pero no que Joe hará lo mismo. Existe esa posibilidad, pero aún así resulta sorprendente verlo sin el traje de vaquero.

Se escucha la misma música de la **subsecuencia 3**. La canción es *Everybody's talkin'*. En el aparador de una tienda se observan cuatro letreros blancos con letras rojas. En ellos se lee “venta de liquidación, venta, 50% menos, descuentos drásticos”. La puerta de vidrio se abre y Joe sale. Lleva puesta una camisa amarilla clara de manga corta. En la mano izquierda lleva sus botas, en la izquierda su ropa de vaquero. Atraviesa la acera y camina entre los automóviles estacionados. Espera que un auto avance para cruzar la calle. Al estar más cerca de la cámara se puede ver que ya no lleva jeans, sino unos pantalones grises.

La circularidad del guión se encuentra no sólo en el hecho de que la narración

empiece y finalice con un viaje en camión. Se encuentra también en la música. El ritmo y letra optimista de *Everybody's talkin'*, la canción tema de la película, se encuentra en ambas. En la **subsecuencia 3** la canción estaba directamente relacionada con las ilusiones de Joe sobre su nuevo destino, con su letra de “voy a ir a donde el sol brilla a través de la lluvia”. En la **subsecuencia 83** tiene la misma función, pero con una diferencia significativa. Joe ha vivido muchas experiencias que lo han hecho madurar y cambiar como persona. Ha perdido ilusiones, pero sigue adelante. Ya no se ve a sí mismo como alguien que no pertenece.

Corte a Joe caminando de nuevo. En las manos todavía tiene su vestuario anterior. Cuatro niños se encuentran en la acera, la cual está bordeada por palmeras, de las que se distinguen los troncos y algunas ramas. Tres señoras aparecen en la toma, caminan en sentidos opuestos. Nadie le presta atención a Joe. La cámara se cierra en Joe por un momento antes de cambiar a un *close up* de un bote verde de basura. En la parte superior tiene una media esfera y en un lado un abertura cuadrada. Las manos de Joe se acercan y depositan primero las botas vaqueras, después la chamarra, pantalones, camisa y sombrero de vaquero. Este último se cae al suelo antes de entrar al bote. Joe se agacha para recogerlo y tirarlo.

Al dejar en la basura su traje de vaquero, Joe está también tirando la identidad que se había construido como *hustler*. Ya no necesita usar un vestuario como un actor en una obra teatral. No está renunciando a conseguir una mejor forma de vida, pero sí a la forma cómo pensaba lograrlo. Así se lo dice a Ratso cuando está de nuevo en el camión en la **subsecuencia 85**.

— Hey, sabes Ratso... Rico, quiero decir. Ya tengo todo esta maldita cosa entendida. Cuando lleguemos a Miami, lo que voy a hacer es conseguir alguna clase de trabajo. Porque no soy ningún *hustler*. Quiero decir, debe haber una forma más fácil que esa para ganar dinero. Algún tipo de trabajo externo. ¿Qué te parece? – al terminar de hablar, voltea a ver a Ratso.

Es tal la renunciación de Joe a su vida anterior que incluso cambia de lugar de origen en la **subsecuencia 84**. Está en una cafetería comprando comida y conversa con la mesera que lo atiende.

La joven le entrega una bolsa de papel con su comida. Mientras Joe saca dinero de su cartera, la joven saca una libreta y lápiz y le pregunta.

—¿De dónde eres?

— Nueva York.

La joven escribe en la libreta mientras Joe la observa. Ella sonrío. — ¿Has estado aquí antes?

Corte a Joe. Detrás de él se observa el camión y como los pasajeros están subiendo a él.

— No, señorita, no he estado. Esta es mi primera vez.— Joe también sonrío.

La joven le entrega la nota.— Bueno, espero que se la pase bien en Florida.

Corte a Joe que toma la nota y de nuevo sonrío.

- Gracias. —Joe da la vuelta para salir de la cafetería.

A diferencia de sus encuentros anteriores con otras mujeres, Joe no trata de conquistarla de ninguna manera. Sus respuestas son amables, pero directas. Lo revelador en este caso es que al preguntarle “¿De dónde eres?”, que puede ser tomado tanto como de dónde proviene como de cuál es su origen, Joe contesta Nueva York. Puede ser porque ese es el lugar donde inició su viaje más reciente, pero sobre todo se debe a que fue en esa ciudad donde experimentó un crecimiento importante como individuo. Incluso se podría afirmar que ahí fue donde nació como la persona en la que espera convertirse. Sobre todo, al despojarse de su traje de vaquero Joe parece definirse a sí mismo como persona. No necesita de un personaje, ni de la idea de masculinidad que las películas y sus vaqueros fílmicos le han vendido. A pesar de que no se aclara cuál es la preferencia sexual de Joe, es evidente que ya no se siente en conflicto por ello. Sin atuendo, Joe por fin se siente cómodo consigo mismo. De ahí que la ropa nueva que usa en Florida “no publicita un papel que está

tratando de interpretar, pero busca expresar o significar, un sentido más ‘natural’ de sí mismo” (Lang, 2002: 149).

En comparación, el atuendo de Ratso no experimenta ningún cambio a lo largo de *Vaquero de medianoche*. Salvo la **subsecuencia 56**, en la que se imagina como el hombre más popular de Florida, Ratso siempre luce ropa vieja y sucia, apenas cubierta por una gabardina vieja o por un abrigo que se roba de la fiesta a la que asiste con Joe en la **subsecuencia 68**. Así, su vestuario lo señala como un desposeído, sin que él al parecer le preocupe mucho puesto que nunca intenta mejorarlo. Lo que sin embargo resulta más significativo es la forma en que los movimientos y postura de Ratso remiten a la comparación que más detesta, es decir, la de un rata. Como se recordara del apartado sobre el origen, Ratso no soporta que lo comparen con un roedor y le preocupa sobremanera que el apodo lo acompañe cuando él y Joe se establezcan en Florida. Pero si Ratso hubiera vivido lo suficiente para llegar a Miami, lo más probable es que alguien hubiera detectado el parecido, el cual radica principalmente en tres aspectos. Primero, debido a su cojera, tiene una forma “saltarina” de caminar, inclinado hacia delante, como si fuera un animal entrenado para caminar en dos patas. Segundo, suele tener la cabeza levantada, alzando los ojos sin mover el cuello, en forma muy similar a la de una rata. Tercero, su lenguaje corporal consiste de movimientos rápidos y cortos, parecidos al ritmo de un rata. “Una escena específica donde la imagen de la rata es particularmente fuerte es cuando Hoffman limpia los zapatos de otras personas, cepillando maniáticamente los zapatos como si fueran comida” (Atkinson, 2006). Esa escena se encuentra en la **subsecuencia 52**, pero visualmente resulta más ilustrativa la **subsecuencia 64**. En ella, Ratso y Joe caminan por un puente hacia el cementerio para visitar la tumba del padre de Ratso. Joe luce erguido, Ratso encorvado. Joe camina antes que su amigo, quién lo sigue con su andar lleno de saltos. Como si fuera un presagio de lo que sucederá, la imagen de Joe es la de un ser humano que puede sobrevivir, la de Ratso es la de un animal que tendrá una existencia corta. Es una personificación de esa suciedad que enturbia el orden de la que habla Bauman (2001). Es un producto de deshecho que suele recibir el nombre de *extraño*.

### 7.3. Proximidad y lejanía: la doble condición del aislamiento

De acuerdo a Simmel (1950), *el extraño* mantiene en relación al grupo una doble posición. Por una parte, aunque su origen puede ser lejano, se manifiesta como cercano al grupo. Pero, aunque físicamente esté cercano eso no le garantiza una cercanía igual al grupo, puesto que se le puede excluir o mantener fuera de este último por tiempo indefinido. Su posición le da entonces la posibilidad de estar fuera del grupo y confrontarlo respecto a lo que considera cuestionable dentro del grupo. Sin embargo, ya sea que de forma consciente o inconsciente el *extraño* se convierta en ese ser que cuestiona lo que ve, su aislamiento social es prácticamente inevitable. En este aspecto, más que en ningún otro, es donde siempre será próximo pero lejano.

Como un foráneo que ha cambiado su lugar de residencia, Joe no tarda en toparse con lo que teme podría ser la constante en su estancia en la ciudad: la indiferencia de quienes lo rodean. Ese primer encuentro se desarrolla en su primer recorrido por la ciudad en la **subsecuencia 18**. Tan pronto se ha instalado en su hotel, Joe camina feliz por las calles de Nueva York, donde su estatura y sombrero de vaquero logran que se distingan del resto de la multitud que camina por las banquetas. En ese segmento se le observa viendo con atención a las mujeres con las que se encuentra que califican como clientes potenciales. Es decir, su vestuario y aspecto las señalan como pertenecientes a una clase acomodada. Joe divide su atención entre ellas y los escaparates de tiendas como Chanel y Tiffany. Deseoso de iniciar su carrera como *hustler*, intenta hablar con alguna de ellas pero no consigue hacerlo. Y es en esta persecución que la indiferencia literalmente se topa con él.

Corte a Joe en *medium shot* que camina detrás de una mujer que lleva a un niño de la mano. Joe corre y toma el globo que el niño lleva, pero ni la mujer ni el niño se detienen. Joe camina más lento dándose por vencido. Corte a *close up* de las botas negras de Joe que caminan por la banqueta al lado de los tacones blancos de una mujer. Un hombre vestido de traje aparece tirado en la banqueta. La cámara sube, recorre el cuerpo de Joe

hasta llegar a su rostro. Joe tiene la vista vuelta hacia el hombre que está tan solo a unos pasos de él. La toma se abre para dejar ver al menos a nueve personas que caminan alrededor del hombre sin que nadie se detenga. Sólo Joe permanece inmóvil junto al cuerpo en el suelo. En una pared se alcanza a ver el letrero de *Tiffany & Co.* Sin saber que hacer, Joe se aleja del hombre con pasos inciertos mientras continúa viéndolo.

Al igual que quienes vieron al hombre antes que él, Joe no hace nada para ayudarlo. Pero, a diferencia de ellos, Joe por lo menos se percató de su presencia. En su rostro se observa el temor de quién está en una ciudad nueva. Es decir, nota la indiferencia e insensibilidad y la manera en que “las personas parecen no preocuparse por otras personas. Caminan con paso rápido, sin prestar atención a otros. Uno puede apostar que no se preocuparían si algo horrible te sucediera” (Bauman, 1990: 68). En el caso de ese encuentro con la indiferencia, Joe puede huir de su entorno porque nada lo une al incidente salvo el reconocimiento de que el hombre tirado podría ser él. Lo mismo no ocurre en la **subsecuencia 86**, cuando Ratso acaba de morir en el camión que los llevaba a Miami. Tras alertar al conductor sobre lo sucedido, y que este confirme la muerte de Ratso al ver el cuerpo sin vida, Joe se muestra asustado y deseoso de que alguien lo reconforte.

Joe ve al conductor en busca de ayuda.

— Vamos a seguir nuestro camino, ¿de acuerdo? No podemos hacer nada más.

Joe baja la vista, el conductor se va por el pasillo hacia el volante. La cámara lo sigue. Algunos pasajeros lo observan mientras les informa.

— Está bien, señores, es sólo un poco de enfermedad. Estaremos en Miami en unos minutos.

Los pasajeros hablan entre sí, pero no se escucha nada de sus conversaciones. La mayoría sigue volteando hacia la parte trasera del camión. Corte a toma de Ratso y Joe en sus asientos. Por las bocinas se escucha la voz del conductor.

— Está bien señores, no hay de que preocuparse. – el camión reanuda su camino. – Es sólo un poco de enfermedad. Estaremos en Miami en unos minutos.

Joe toma el cuerpo de Ratso y pasa su brazo por atrás de la espalda de su amigo. Joe tiene la mirada perdida por un momento y luego ve con temor en dirección de los otros pasajeros. Las palmeras comienzan a verse afuera por la ventana detrás de Ratso. Comienza a escucharse una melodía melancólica.

Corte a toma de una señora que está parada en su asiento para ver mejor. Lleva unos lentes de sol negros, con montura blanca en forma de mariposa. Tiene cerca de cincuenta años. Corte a los rostros de otros pasajeros que siguen observando a Ratso y Joe. Otra señora mayor se polvea la cara viéndose en un espejo compacto, no muestra ningún interés en lo sucedido. Corte a toma lateral de Joe y Ratso. La cámara está detrás de la ventana. En el vidrio se reflejan las palmeras, los edificios, el cielo de Miami. Joe permanece sentado con Ratso entre sus brazos.

Nadie se acerca a Joe para ofrecerle ayuda o alguna palabra de aliento o pésame. Tan sólo lo observan o fingen que nada ha sucedido como la mujer que mejor prefiere retocar su maquillaje. A diferencia de ese otro encuentro, Joe no puede huir y lo más probable es que no lo desee. Su mente está ocupada en registrar el hecho de que ha perdido al único ser humano con el que había entablado una relación genuina no sólo durante los últimos meses, sino probablemente en toda su vida. En su condición de *extraños* en Nueva York, tanto Ratso y Joe vivían en proximidad física con miles de habitantes de la ciudad y sin embargo jamás experimentaron una proximidad moral con esas personas. Es decir, no recibieron un apoyo verdadero, un intento de protección o inclusión. Sólo lo encontraron el uno con el otro, con lo que se puede afirmar que una de las características esenciales de *Vaquero de medianoche* es que retrata a dos solitarios aislados del mundo en el que viven, por lo que la única comunicación y apoyo que tienen es entre ellos mismos.

En el caso de Joe lo más natural sería creer que su soledad en Nueva York es una consecuencia lógica del hecho de que acaba de llegar a Texas. Sin embargo, lo que la película muestra a través de *flashbacks* es que su vida familiar siempre fue caótica, dando por resultado una infancia y juventud solitaria. Nunca se menciona a su padre y su madre lo deja al cuidado de su abuela cuando aún es un niño. Por su parte, su abuela lo deja solo en casa mientras ella sale a divertirse con sus pretendientes, y en los escasos momentos que parece estar con Joe, su relación muestra tintes de complejo de Edipo. La abuela Sally no sólo se refiere a Joe como su *loverboy* o chico amoroso, sino que hasta lo tiene en su cama cuando ella está con uno de sus pretendientes. Así, Joe pudo crecer con la creencia de que su madre no lo quiso y la abuela sólo lo ve como un galán miniatura de reemplazo. Con esta sensación de exclusión familiar como sombra detrás de él, es natural que Joe se pregunte si alguien puede quererlo o interesarse por su bienestar. De ahí su impacto inicial en su encuentro con O'Daniel en la **subsecuencia 28**. Cuando el hombre lo identifica como un solitario, Joe puede asumir que está dando un primer paso para entablar una relación significativa. Después de todo, él cree que el hombre que le recomendó Ratso para que administrara su carrera como *hustler* está interesado en su bienestar.

— Me parece que eres diferente de la mayoría de los muchachos que vienen conmigo. La mayoría de esos muchachos están conflictuados y confundidos. Creo que tu sabes exactamente lo que quieres.

Corte a *two shot*. O'Daniel está de espalda, Joe luce nervioso como si estuviera presentando un examen.

— Puede apostar que sí, señor.

Corte a *close up* de O'Daniel que ve fijamente a Joe.

— Pero apuesto a que tienes una cosa en común con esos otros muchachos. Te apuesto a que te sientes solo.

Para mala suerte de Joe, no sólo resulta que O'Daniel no quiere venderlo con mujeres, sino con hombres, empezando con él. Además, resulta ser un fanático religioso atemorizante que tiene delirios de redentor. Así, la posible solución a la soledad de Joe se evapora tan pronto como llegó. Aún más, cada momento que pasa en Nueva York y en el

que no consigue trabajar como *hustler*, sólo sirve para acentuar en Joe la sensación de “sentirse perdido en la multitud, abandonado a sus propios recursos [...] poco importante, solitario y desechable” (Bauman, 1990: 68). De nada sirve que en la **subsecuencia 33**, un anunciador en el radio le recuerde que “es especial”. Además, pronunciamiento no es significativo porque en el momento en que lo escucha Joe tiene ante sí a varios hombres vestidos de vaqueros que comparten características físicas con él. Lo que Joe “necesita ante todo es ‘conectar’ con otro ser humano, para sentir que le importa a alguien no sólo porque aprecie su actuación como vaquero sino que vea al Joe Buck dentro y detrás del traje” (Lang, 2002: 168).

Es finalmente la necesidad de Joe de obtener reconocimiento lo que terminará uniéndolo con Ratso, puesto que a pesar de todas sus diferencias, desde el primer momento es obvio que ambos buscan que la sociedad los reconozca como pertenecientes a ella. Corresponde a Ratso exigir ese reconocimiento en una de las escenas más emblemáticas de la cinta, contenida en la **subsecuencia 26**. En ella Joe y Ratso caminan por las calles de Nueva York después de haberse conocido en un bar. Al detectar en Joe a una víctima fácil para la estafa, Ratso lo está convenciendo sobre porqué necesita a un representante como O’Daniel. Su argumento es que las mujeres de la posición social que Joe no quiere no pueden relacionarse con hombres que conocen en la calle. En el momento en que la pareja está cruzando la calle, un taxista casi atropella a Ratso. Indignado, Ratso golpea el cofre del automóvil al tiempo que le grita al conductor.

— Hey, ¿qué te pasa? ¡estoy caminando aquí! ¡estoy caminando aquí!

Jódete, hijo de perra.

Cuando el taxista avanza, una vez que Joe y Ratso están fuera del camino, empieza a insultarlos, pero Ratso se defiende.

— ¡Tú no me hablas a mí así! ¡Lárgate de aquí! – mientras grita le hace una seña obscena con la mano antes de seguir caminando con Joe.

La indignación de Ratso está justificada por la sencilla razón de que es evidente que el taxista los había visto pero decidió “echarles” el automóvil encima. Se manifiesta así uno

de los argumentos de Bauman sobre cómo es imposible no notar a los *extraños*. Las calles siempre están llenas de individuos por lo que es necesario prestar atención para evitar choques y colisiones. “Sin embargo, puesto que el monitoreo no puede evitarse, debe hacerse de forma discreta [...] Uno debe ver al tiempo que pretende no estar viendo – esa es la esencia de la desatención civil” (Bauman, 1990: 67). Bauman alude al término propuesto por Erving Goffman para designar una de las técnicas que facilita la interacción entre *extraños* en una sociedad y que básicamente alude a no preocuparse por lo que los otros están haciendo. En la subsecuencia en cuestión, al taxista no le importa que Ratso se enoje. Salvo por los problemas legales que tendría en caso de atropellarlo, no es arriesgado afirmar que tampoco le importaría atropellarlo.

Ratso y Joe comparten así su necesidad de reconocimiento. Son seres alienados por una sociedad que no los acepta y a la que ellos no pueden rechazar. Inicialmente se establece entre ellos un vínculo surgido por la necesidad, pero con el paso del tiempo se transforma en la relación afectuosa que los dos siempre han necesitado. Aunque el primer encuentro entre ellos ocurre en la **subsecuencia 24**, es hasta la **subsecuencia 44** cuando se establece un nexo real cuando Ratso invita a Joe a vivir a su casa. De forma irónica, pero deliberada por la visión del guionista y director, la invitación llega después de que Joe escucha en la radio, en la **subsecuencia 43**, una advertencia sobre los *extraños*.

Joe sale del cine en donde ha pasado toda la noche. Al cruzar la calle sin voltear a ver, un taxista suena su bocina para advertirle que no cruce. Joe de todas formas lo hace y el taxista se frena de golpe. Joe aprovecha para patear el radiador y seguir caminando. En su radio portátil se escucha la voz de un locutor.

— Se está realizando una invasión a América. Pero usted puede identificar a los invasores fácilmente si se encuentran solos. – Joe camina por una acera viendo los escaparates. – Son oscuros, pesados y tienen acentos evidentes. Cada día se están colando a más casas.- Joe cruza por una cafetería y cuando sigue caminando, la cámara permanece en Ratso que

está sentado en la barra de la cafetería. Joe regresa y se para frente al vidrio. – ¿Qué puede hacer usted con estos invasores?

En ese momento la cámara corta a Ratso que ve a Joe y después regresa a un *close up* de Joe. Este último sonríe mientras se escucha una música alegre en la radio y el locutor continúa hablando.

– Disfrútelos. En noviembre *Mejores casas y jardines* le cuenta sobre la invasión de muebles estilizados hechos en España.

Joe entra a la cafetería y le reclama a Ratso el dinero que le estafó al cobrarle por arreglar una cita con O’Daniel. Empiezan a discutir y es entonces que surge la invitación de Ratso de que Joe puede vivir con él. Pero, antes de hablar sobre ese arreglo, conviene comentar sobre el mensaje de la radio. Como otros que Joe ha escuchado antes, parece que este también está destinado exclusivamente a él al advertirle sobre esa fuerza oscura que está invadiendo su país. El que entonces se tope con Ratso es una clara asociación de que este último es esa fuerza oscura. Ese *extraño* al que hay que temer. Joe en ese momento no reflexiona que él también es uno. En ese momento él se pone del lado de la comunidad que ve a esos seres invasores entre ellos. Además de actuar como un comentario sobre Ratso, el mensaje de la radio funciona como un recordatorio de la época sobre quienes eran vistos como fuera de lugar. Aunque al final se revela que en realidad están hablando de muebles, antes de eso cualquiera puede asumir que “es una queja paranoica de la época sobre los invasores de Marte, los comunistas, los inmigrantes o los homosexuales” (Lang, 2002: 165), es decir, los grandes temores de la época sobre quienes eran los enemigos de Estados Unidos.

El escenario parecería entonces listo para que Joe golpeará a Ratso, en cambio la soledad y deseo de tener compañía motiva a Joe a aceptar la invitación de Ratso. Es también indicativo de la fuerza de esos deseos el hecho de que Joe se quede a vivir con Ratso en la pocilga en la que vive. Por lo que Ratso le había platicado antes, Joe tenía la idea de que su nuevo amigo vivía en un departamento, pero en la **subsecuencia 45** se observa que el departamento está en un edificio condenado. Joe y Ratso ingresan al lugar por una puerta

lateral, puesto que la primera está bloqueada. Pero más allá de eso, el interior se muestra en peor estado de lo que se podría suponer por el exterior.

Las paredes están sucias y en varios lugares la pintura se ha caído por completo. Las escaleras están sucias y muestran un deterioro de muchos años. Mientras suben por ellas, Ratso le informa a Joe que no tienen electricidad, pero que cuentan con un refrigerador en el que pueden poner la comida para que las cucarachas no la toquen. En el departamento Joe observa desilusionado los trozos de emplaste de las paredes que se caído, la madera rota de las puertas, las paredes y pisos sucios, las pilas de periódicos, el fregadero y estufa manchados de oxido y suciedad, los vidrios cruzados por cinta adhesiva, los muebles rotos apilados en una esquina del departamento. Finalmente su vista termina en el colchón sucio de un catre que Ratso le ofrece como cama. Joe se acuesta en la cama de Ratso, igualmente sucia, y observa los únicos detalles alegres del lugar: un cartel con una fotografía de Florida, un anuncio publicitario de jugo de naranja y otro cartel silueteado de cuatro naranjas.

Es un sitio con un aspecto miserable, pero Joe se duerme con facilidad, probablemente sintiéndose seguro a pesar de todo. No le da importancia a que su nueva residencia lo excluirá aún más, al señalarlo como uno de esos *consumidores defectuosos* que tienen que recurrir a condiciones miserables de vivienda. No sólo no pagan renta porque no tienen dinero, sino que además el lugar está en tan mal estado como para que el gobierno prohíba que alguien viva ahí, lo cual, por otra parte, señala a Joe y Ratso como delincuentes. Sin embargo, durante los siguientes meses se convierte en un hogar feliz para ambos.

A ese respecto, no obstante que ambos han alejado el espectro del aislamiento y la soledad gracias a la compañía del otro, la coexistencia entre Ratso y Joe empieza con cuestionamientos sobre los motivos de cada uno para desear compañía. En la **subsecuencia 45** Joe despierta después de quedarse dormido en la cama de Ratso. Despierta

agitado, producto de tener un sueño en el que se mezclaban el recuerdo de su violación con perseguir a Ratso por la ciudad y un edificio que se colapsa. El simbolismo de lo que le aterra es claro y al despertar no le queda más remedio que enfrentarlo. Por ello, exige saber que quiere Ratso de él.

— ¿Para qué quieres que me quede? – pregunta de pronto Joe. - ¡Tú quieres algo! ¿Qué es lo que quieres? – pregunta nervioso.

Ratso no responde su pregunta, tan sólo hace un gesto ambiguo con el hombro. Ante su silencio, Joe realiza una pregunta a medias.

— No pareces un maricón.

— ¿Qué se supone que quiere decir eso? – pregunta Ratso molesto.

— Bueno, quieres que me quede aquí, ¿no? Esa es la idea.

Ratso recupera la calma y le resta importancia al asunto.

— Mira, no te estoy obligando a nada. Quiero decir, ¿quién te está obligando?

Con eso la discusión llega a su fin y Joe declara orgulloso que ha decidido quedarse y que sólo le está informando para que lo sepa. Lo que en realidad sucede es que ambos hombres sin decirlo abiertamente han admitido que se sienten solos, pero que sus sentimientos no tienen nada que ver con la homosexualidad y una posible atracción entre ellos. Los dos quieren ese tema fuera de discusión para poder vivir juntos. Aún así, “la relación que se establece entre Joe y Ratso exhibe un homoerotismo que está desplazado hacia el compañerismo, burlas irónicas, payaseo y una preocupación profunda del uno por el otro” (Man, 1994: 101). Forman una pequeña sociedad en la que por un tiempo no les preocupa que la sociedad en general continúe excluyéndolos. En este tiempo de felicidad sobreviven gracias a pequeños robos como los que cometen con un vendedor de frutas para poder comer en la **subsecuencia 48**. Es también entonces cuando deciden poner en práctica una plan para que la carrera de Joe como *hustler* funcione en las **subsecuencias 51, 52, 53, 54 y 55**. Finalmente, su existencia idílica comienza a resquebrajarse en la **subsecuencia 56** justo en el momento en que Ratso sueña con lo felices que serán estando en Miami. Mientras él imagina, Joe de nuevo fracasa. Pero eso es sólo el principio de sus desgracias,

ya que en la **subsecuencia 63**, el edificio condenado al que han llamado su hogar comienza a recibir la visita de una escuadrilla de demolición.

A partir de ese momento, Florida, el paraíso soñado de Ratso, se convierte en el único sitio en donde creen que podrán ser aceptados. Sin embargo, conforme el clima cambia y la salud de Ratso se deteriora con la aparición de una tos que amenaza con ser neumonía, recae en Joe la responsabilidad de alcanzar esa meta. De ahí que Joe decida vender su sangre en la **subsecuencia 61** antes que prostituirse de nuevo. No es por que de pronto se haya convertido en puritano o escrupuloso. Es simplemente que, basado en sus experiencias anteriores, no tiene ninguna garantía de que obtendrá dinero por sus servicios y eso es lo que necesita, dinero para comprar comida y medicina para Ratso. A Joe no le importa sacrificarse por que encuentra seguridad en la compañía de Ratso, se siente reconfortado por el hecho de que alguien lo necesite con urgencia. Incluso, cuando la suerte de Joe empieza a cambiar en la **subsecuencia 75** al obtener a su primera cliente rica que además está dispuesta a recomendarlo a sus amigas, decide sacrificar su triunfo por Ratso y hacer todo lo que pueda para convertir en realidad el sueño de su amigo.

La **subsecuencia 75** empieza en un tono festivo, con Joe que vuelve a su hogar llevando guantes, medicinas y comida para Ratso. Incluso presume que le sobró dinero de lo que le pagó su clienta. Pero tan pronto Ratso habla la felicidad de Joe se evapora.

— Hey, escucha, no te enojas, ¿OK?

— No estoy enojado. — afirma Joe mientras ayuda a Ratso a sostener una taza con sopa que su amigo no puede mantener firme.

— Creo que ya no puedo caminar. Quiero decir, me he estado cayendo mucho. — Corte a *close up* del rostro sudoroso de Ratso. — Tengo miedo.

— ¿De que tienes miedo? — pregunta Joe aunque en su rostro también se observa miedo.

— Tu sabes lo que te hacen cuando se dan cuenta de que tu ya no puedes caminar. ¡Oh, Dios! Me tengo que acostar.

La cámara alterna entre *close ups* de ambos hombres asustados. Joe ayuda a Ratso a acomodarse en la cama, antes de dirigirse a la puerta.

- ¿A dónde vas? – pregunta Ratso.
- A conseguir un doctor.
- No me vas a conseguir ningún doctor – afirma Ratso acostado.
- Estás enfermo, necesitas un doctor.
- Ni doctores, ni policías. No seas tan estúpido.
- ¿Qué diablos quieres que haga?
- Florida. Llévame a Florida.
- Diablos, yo no me puedo ir a Florida ahora.
- Sólo déjame en el camión. No te necesito.
- Tienes fiebre. ¿Cómo diablos vas a llegar a Florida?
- Sólo déjame en el camión. No me vas a mandar a Bellevue.

La mención de Bellevue, el hospital del gobierno de Nueva York especializado en personas sin hogar, escasos de recursos económicos y enfermos mentales deja en claro los temores de Ratso. No quiere ser recluido, ni quiere que las autoridades se den cuenta de donde está viviendo. Eso lo decide a riesgo de su propia salud. Florida es para él la única solución. Por lo tanto se convierte en la única solución para Joe, quién en la **subsecuencia 79** comete un asalto con violencia para obtener el dinero que les falta para ir a Florida. La pregunta obvia ante los sacrificios de Joe es porqué hace tanto por alguien que inicialmente lo estafó. La respuesta se encuentra en el pasado familiar de Joe, en sentirse aislado y excluido, en una sociedad indiferente despreocupada por su bienestar. A pesar de que Ratso continuamente lo llama tonto, Joe ha madurado en el tiempo en el que han estado juntos. “La compasión y preocupación de Joe hacia Ratso son la culminación del proceso de descubrimiento de Joe de la mentira que se encuentra en el centro del mito de John Wayne” (Man, 1994: 113). Joe ha aprendido que para ser hombre no es necesario fingir ser un vaquero. En cambio, él encuentra su masculinidad en preocuparse por alguien más, en encontrar su vulnerabilidad y su humanidad. En descubrir que la gentileza no está peleada con ser un hombre de verdad.

A fin de cuentas, es ese crecimiento el que asegura que Joe estará bien a pesar de la muerte de Ratso ocurrida en la **subsecuencia 85**. Claro, de nuevo se ha quedado solo. Pero Joe ya no es el mismo del principio. La película sugiere que la relación de Joe con Ratso lo ha fortalecido lo suficiente como para ayudarlo a continuar con una vida nueva en Florida. “Al cuidar a su amigo moribundo y asumir la responsabilidad por sus necesidades, Joe se convierte en hombre. En ese camión lleno de extraños hostiles que los reprochan con la mirada, Ratso muere en los brazos reconfortantes de Joe Buck” (Mellen, 1977: 287). Aunque Ratso no llega a Florida, muere con la ilusión de que ya es Rico, de que alguien se preocupó por él y lo quiso lo suficiente para cometer un crimen por él. Pero sobre todo, sacrificó todo por él y en ese momento, ambos dejan de sentirse excluidos. En ese momento y a pesar de todas sus equivocaciones, defectos y crímenes, ambos tienen la autoridad moral para excluir a esa sociedad insensible que nunca se preocupó por ellos.

#### 7.4. El camino hacia la integración

En el centro del traslado del *extraño* a un nuevo lugar se encuentra el deseo de ser reconocido por el nuevo grupo e integrarse a él. Ya sea que el *extraño* rechace su lugar de origen o simplemente lo haya abandonado en la búsqueda de oportunidades, ante todo intenta formar parte de la nueva comunidad o grupo. Sin embargo, no siempre es aceptado por el grupo que puede verlo con recelo tanto por su condición de fóraño como por la posibilidad de que el *extraño* tenga una visión crítica de las prácticas que encuentra en su nueva comunidad. En este contexto, y a pesar de que *Vaquero de medianoche* es un texto fílmico con dos personajes principales, es primordialmente a través del personaje de Joe como se ilustra la manera en que el *extraño* busca la integración a la vez que observa con ojo crítico lo que encuentra en su nuevo entorno.

Para poder analizar el viaje de Joe hacia la integración es necesario volver al inicio del texto fílmico. En la **subsecuencia 2**, como ya se mencionó en el apartado relativo al vestido, Joe inicia una transformación en su vestuario, pero también modifica su actitud. Su ensayo ante el espejo no sólo indica que anhela una forma de reconocimiento, sino que

también pone en evidencia el deseo de cambiar su comportamiento a juzgar por la manera en que piensa dirigirse a su jefe. Pero en la **subsecuencia 3** queda de manifiesto que no tiene el valor necesario para decir lo que ensayó. Su comportamiento es sumiso ante el jefe, quién sólo nota que su apariencia física es diferente por la ropa que usa. En la mente de Joe, su nuevo comportamiento es la de un hombre fuerte, al que hay que respetar, por eso ante el espejo declara en la **subsecuencia 2**:

Habla directo a la cámara: “sabes lo que puedes hacer con esos platos”. Se empieza a escuchar música mientras camina hacia la puerta sin dejar de hablar a la cámara, “y si no eres lo suficientemente hombre para hacerlo, seré feliz ayudándote”.

Reta a su jefe a obligarlo a hacer algo respecto a los platos sucios, y hasta se ofrece a ayudarlo si no es lo suficientemente hombre. A pesar de su fracaso en el momento de la confrontación real con el jefe, esa misma actitud sale a relucir en la **subsecuencia 13**. En ella, Joe ya tomó una acción concreta para transformar su vida, es decir, abordó un camión rumbo a Nueva York para convertirse en *hustler*. Esta actividad como modo de supervivencia se la platicó a su compañero Ralph en la **subsecuencia 4**, luego de que Joe renunciara.

— ¿Qué vas a hacer en el Este?

Corte a *close up* de Joe mientras responde. — Hay muchas mujeres ricas ahí, Ralph. Que ruegan por eso. Y que pagan también.

Corte a Ralph. — ¿Sí?

— Sí, claro que sí. — Corte a Joe. — Y los hombres, la mayoría son tutti-fruttis.

— Te apuesto que allá es un desastre.

— Por eso me voy a aprovechar de eso, ¿de acuerdo?

— No lo sé. No sé nada sobre eso.

— Demonios, ¿qué tengo aquí que me haga quedarme? Tengo lugares a donde ir, ¿de acuerdo?

A pesar de que no hay una mención explícita de que venderá sus favores sexuales, sólo hay que descifrar la connotación de las palabras de Joe. Él responde que a donde va hay muchas mujeres ricas que “ruegan por eso y que pagan también”. El *eso* claramente es sexo. Lo ve además como una forma garantizada de hacer dinero porque los hombres son “tutti-fruttis”, es decir, homosexuales. Ralph afirma no saber nada de eso, pero Joe está seguro de que su hombría será lo que le proporcione las credenciales necesarias para ser recibido por las mujeres de la sociedad neoyorkina. Su habilidad con las mujeres es su forma de inclusión, su intento de moverse verticalmente en la sociedad a través de un movimiento horizontal geográfico.

La auto valoración de Joe de su atractivo y encanto encuentra una confirmación, según él, en la **subsecuencia 13**, cuando ya está abordo del camión que lo llevará a Nueva York. Él piensa que ya tiene todo solucionado por lo que escucha en la radio.

*Close up* de Joe concentrado. Un anunciador proclama:

— 77 radio en Nueva York. Este es Ron Lundy Love. Esta es WABC.

Joe voltea hacia su compañera de asiento, una monja vestida con un hábito negro con blanco. Joe le acerca el radio para que escuche.

— Ese es Nueva York el que habla, señora. — La religiosa asiente con un leve movimiento de cabeza y una ligera sonrisa.

— ¿Escucha eso? — Joe regresa el radio a su oreja izquierda.

Como si fuera un hombre que recibe un mensaje divino de una deidad, Joe le da una gran importancia a que el locutor le esté hablando desde Nueva York. No sólo proviene del lugar que será su hogar, sino que además eso le da la autoridad para que Joe lo respete.

En el radio un locutor pregunta. — ¿Cuál es su hombre ideal?

Una voz femenina responde. — Mi ideal es Gary Cooper, pero está muerto.

— Gracias. — El locutor cambia de entrevistada. — Señora, ¿cómo es su hombre ideal?

— Un hombre que está orgulloso de su apariencia. – Corte a una mujer de cabello corto rubio platinado. Es ella quien acaba de responder. Corte a otra mujer rubia que responde.

— Ante todo que sea amable y atento. – Corte a otra mujer rubia. Lleva una pañoleta blanca en la cabeza y gafas de sol con montura también blanca.

— Alto. Definitivamente alto. – Corte a *close up* de Joe, quién se entusiasma con la respuesta mientras escucha otra voz femenina.

— Alguien con quien pueda hablar en la cama.– Corte a la mujer que dice esta oración. Es otra rubia que lleva el cabello recogido y usa aretes con perlas.

Corte a *close up* de Joe que sigue escuchando emocionado.

— Un buen sentido del humor.

— Que no tenga miedo del sexo. – Corte a la mujer que hizo la declaración. Tiene el cabello rubio recogido en una cola de caballo y se alcanza a ver un pedazo de un moño negro que adorna su cabello.

Corte a *close up* de Joe que se mueve inquieto en su asiento. Tiene una sonrisa en los labios mientras escucha el resto de las respuestas.

— Un petrolero texano.

— Agresividad. – La palabra es dicha por una de las mujeres rubias que ya había hablado antes.

— Alguien a quien le guste estar al aire libre. – Se muestra a otra de las mujeres rubias que ya había hablado.

— Un rebelde.

— Joven. – Es una mujer rubia diferente. Más joven que todas las que han hablado.

— Tu. – La mujer que dice esto es la del moño negro en el pelo. Al decirlo habla directamente a la cámara.

Corte a Joe que lanza una expresión de júbilo. Cuando la monja lo ve sorprendida, Joe pide perdón.

— Discúlpeme señora.

El grito que Joe lanza al final de la encuesta en la radio indica que imagina poseer todas las cualidades que esas mujeres desean en un hombre. Es decir, se ve a sí mismo como alguien que está orgulloso de su apariencia, es amable, alto, con quién se puede hablar en la cama, posee sentido del humor, no le teme al sexo, es un petrolero texano, le gusta la naturaleza, es rebelde y joven. Algunas de estas características son evidentes en Joe como su juventud, estatura, amabilidad y orgullo en la apariencia. Pero Joe se excede al verse como un petrolero texano. Es texano claro, pero no tiene el dinero de un petrolero. De ser así, no desearía convertirse en *hustler* para ganar dinero. Su actitud positiva hacia sí mismo más que nada se debe a que los espejos en los que ha estudiado su reflejo, han sido eso, espejos “o pantallas, en lugar de personas reales, por lo que se encontrará a sí mismo engañado, frustrado y abrumado por ciertas realidades que encuentra en la ciudad de Nueva York” (Lang, 2002: 151).

Joe se ve como todo un hombre, con todas las connotaciones de masculinidad que aprendió desde su niñez gracias al cine. Además, en su deseo de triunfar, imagina a todas las mujeres que escucha con las características de sus clientes potenciales. Todas son blancas, rubias, visten bien, son maduras. En ningún momento parece creer que sean alguien que sufre de problemas económicos como él. Todo es tan perfecto que culmina con que Joe escucha que lo que una mujer quiere es a él. Es decir, oye “tu” como si le hablaran a él.

El personaje de Joe en estas subsecuencias contrasta con el de las subsecuencias que se desarrollan en la mitad y final de la película. Es en esas secciones donde en orden para sobrevivir opta por prostituirse con un hombre en la **subsecuencia 40**, vende su sangre en la **subsecuencia 61**, y asalta y golpea a Towny en la **subsecuencia 79** con el fin de conseguir dinero para ayudar a Ratso. Estas acciones y otras como el robo al puesto de verduras (**subsecuencia 48**) y el empeño de su radio (**subsecuencia 59**) se concatenan de forma inevitable para que al final Joe este en un camión rumbo a Florida. Esas acciones son necesarias además para que, a través de Joe, se muestre el lado oscuro de la búsqueda de la

felicidad en Estados Unidos. Así, Joe encuentra avaricia, engaño, fraude y egoísmo en cada instancia en la que busca una posición dentro de la sociedad.

Pero si el personaje de Joe ejemplifica a la perfección la forma en que el *extraño* llega a un nuevo lugar con la intención de ser aceptado por el grupo, el personaje de Ratso era necesario en el texto fílmico para mostrar al *extraño* que casi ha renunciado a la idea de inclusión. A pesar de que Ratso sueña con ir a Florida, donde cree que será aceptado e incluso será popular entre los habitantes ricos de Miami (**subsecuencia 56**), no tiene las mismas expectativas que Joe. Mientras Joe al principio se mantiene positivo sobre sus posibilidades de triunfo, Ratso se muestra más cínico. Probablemente a causa de que él estuvo antes en la misma posición que Joe y descubrió que para las personas en su posición el camino a la inclusión nunca es fácil. La dificultad, al menos desde el punto de vista de Ratso y que puede ser la causa de su resentimiento, es que “la posición que el *extraño* ocupa en referencia al grupo puede estar determinada por factores como ser visto como socialmente inferior, ya sea por razones económicas o raciales” (Wood, 1934: 276). Como se puede observar en la **subsecuencia 26**, cuando se pelea con el taxista, es una preocupación constante de Ratso el que los otros lo vean como inferior o diferente.

Joe y Ratso se complementan así al estar en momentos diferentes de su búsqueda del *american dream*. Ambos se encuentran fuera de la sociedad, y desean mejorar su estilo de vida. Pero, “la desilusión les muestra que su búsqueda del *american dream*, sus ilusiones, sus ensueños, son fantasías basadas en valores sociales vacíos” (Fiore, 1981). Con cada fracaso aumenta su desilusión, como ocurre en la **subsecuencia 56**. Es en este segmento cuando falla su intento de reiniciar la carrera de Joe como *hustler*. Lo que hace de este fracaso algo significativo es que por un momento ellos creyeron que trabajando juntos podrían triunfar. El hecho de que el éxito de nuevo los ha eludido se refuerza con la **subsecuencia** siguiente, la **57**, debido a su simbolismo.

En una toma amplia se observa a Joe y Ratso sentados en el comedor de su departmaneto. Los dos toman café. El silencio se interrumpe con el sonido de truenos. Joe voltea hacia la ventana. Corte a la ventana. Se observa

como una cuadrilla de trabajadores están cargando ladrillos del edificio demolido que está junto al de ellos. Corte a Ratso y Joe recargados en una pared para protegerse de la lluvia. Se escucha la tos constante de Ratso.

La inminente demolición de su edificio, al parecer el único hogar que ambos han conocido, así como la melancolía y depresión de estar mojándose bajo la lluvia apuntan hacia la impotencia que ambos sufren. Contrario a sus deseos, tanto Joe como Ratso tienen que reconocer que al no tener ningún tipo de poder “es necesario moderar los sueños propios, o abandonar los intentos de alcanzar las metas debido a la ausencia de los recursos necesarios” (Bauman, 1990: 113). En su caso esos recursos adquieren la forma de contactos, credenciales, dinero, reconocimiento, prestigio. No tienen nada de lo que la sociedad en la que se mueven valora y les garantizaría un ingreso seguro a la misma. Ni siquiera contemplan ya la posibilidad de trasladarse a Florida.

Sin embargo, la enfermedad de Ratso de nuevo activa la posibilidad de conseguir sus sueños en Florida. De ahí que Joe decida cometer un asalto con violencia en la **subsecuencia 79** con tal de que ambos realicen el viaje. Y aunque al robar a Towny se justifique diciendo que tiene un muchacho enfermo, o sea Ratso, en realidad Joe se ha dado cuenta de que al salvar a Ratso también se está salvando a sí mismo. Sabe que si permanece en la ciudad siempre estará en la periferia de la sociedad, y sin tener siquiera el apoyo de su amigo.

Por otra parte, aunque es Ratso quién finalmente motiva a Joe a realizar todas las acciones que los llevarán a Florida, Joe sufre transformaciones de carácter y actitud que Ratso no muestra. El motivo puede estar relacionado con que Ratso muere antes de que pueda exhibir transformaciones importantes como la de Joe. Sin embargo, en la **subsecuencia 85** que corresponde a la de su muerte, Ratso exhibe humildad y gratitud hacia Joe. En la **subsecuencia 80** su comportamiento básicamente es el mismo. Insiste en ser el que conoce más, el que sabe cómo funcionan las cosas. Esto se ejemplifica cuando al ver la chamarra de Joe salpicada con la sangre de Towny le pregunta “No lo mataste, ¿verdad?”. Aunque la pregunta muestra un dejo de preocupación, sobre todo es para

demostrar que sabe cómo Joe consiguió el dinero para comprar los boletos del camión. Pero en la **subsecuencia 85** su carácter, o “modo de ser” como lo llaman Casetti y Di Chio (1991), cambia.

La cámara realiza un *traveling*. Se ven casas de un solo piso alineadas en una calle. La pintura es de diferentes colores. Tienen automóviles estacionados al frente, pasto, arbustos, y palmeras que se distinguen al fondo de las construcciones.

Corte a Joe ayudando a Ratso a sentarse en el camión. Lo carga para colocarlo en su asiento. Ratso luce una camisa muy colorida. Tiene diseños tropicales, en donde se distinguen palmeras y olas de mar. Joe lo acomoda en el asiento junto a la ventana, el mismo que ha tenido desde que iniciaron el viaje.

Mientras Joe le abrocha la cremallera del pantalón, Ratso pregunta con los ojos cerrados.

— Hey, ¿qué estás haciendo?

— Estoy abrochando tu cremallera. ¿Qué diablos crees que estoy haciendo?

Joe termina de abrochar el pantalón, le acomoda los brazos a Ratso. Joe se recarga en su asiento mientras toma la ropa vieja de Ratso y la hace a un lado.

Corte a toma área del camión. Es blanco con plateado y verde. Dice *National luxury lines*. Es de la misma compañía con la que Joe viajó de Texas a Nueva York. El camión avanza por la carretera. Se observan autos que caminan a su lado y otros en sentido opuesto en el carril contrario. Al fondo se ve el mar y filas de palmeras. La cámara se eleva más para mostrar parte de una bahía donde se observan construcciones en la orilla.

Corte a *close up* de Ratso. Detrás de su cabeza se observa fuera de foco un fondo predominantemente verde. Corresponde al pasto, árboles y palmeras. La mano de Joe entra a cuadro para limpiarle el sudor del rostro con un trapo.

— Gracias, Joe.

— Estas camisetas están cómodas, ¿no? — Aunque Joe habla la cámara permanece con Ratso. — La tuya era la única que quedaba que tuviera palmeras.

Corte a *close up* de Joe. En la boca tiene un cigarrillo. Se escucha el ruido de un cerillo al encenderse. Joe lo acerca a su cigarrillo. Agita el cerillo para apagarlo. Tiene la vista vuelta hacia la ventana.

— La ropa es muy barata aquí, ¿lo sabías?

Se escucha una tos. Joe voltea a ver a Ratso. Sacude el cigarro como para alejar el humo.

La cámara no muestra si la tos proviene de Ratso. Podría ser de él, pero en realidad no importa. Su último intercambio con Joe es cuando le da las gracias. En apariencia el agradecimiento se debe a que Joe le está secando el sudor y le compró ropa nueva. Pero principalmente se debe a que Joe cumplió su promesa de llevarlo a Florida. Para alguien como Ratso que no tiene confianza en otras personas, el cumplimiento de la promesa de Joe puede representar la única vez que alguien hizo algo por él. Y desde del punto de vista de Ratso, no es cualquier cosa. Es llegar al lugar de sus sueños, donde podrá ser Rico y no será juzgado ni por su origen, ni por su cojera, ni por su aspecto. Donde él espera que ya no será un *extraño*. Probablemente adivina que ya no vivirá para disfrutarlo, pero la ventana del camión le permite ver lo que pudo haber sido. En este sentido, su muerte cumple con el propósito específico de mostrar que no todos los que aspiran a conseguir el *american dream* lo lograrán. Para quienes como Ratso “viven con un mano atada a la espalda en la periferia de una sociedad que ignora con gran desdén a los débiles y necesitados (Mellen, 1977: 291), el final feliz es impensable

En el apartado sobre el vestido se comentó como al deshacerse de su traje de vaquero en la **subsecuencia 83**, Joe se está deshaciendo también de parte de su identidad. Esa es la gran transformación que experimenta al final de la cinta, y que corresponde tanto a actitud, o “modo de hacer”, como a carácter, o “modo de ser”. El nuevo carácter lo exhibe desde el momento en que está dispuesto a sacrificar la inclusión en la sociedad neoyorkina

que parecía a punto de conseguir gracias a su relación con Shirley. Podría ser parte del grupo gracias a las credenciales que Shirley le había otorgado en la **subsecuencia 76** al recomendarlo a sus amigas ricas, sin embargo opta por ayudar a Ratso a abandonar la ciudad. Lo exhibe también en la forma en que se relaciona con la mesera en la **subsecuencia 84**, donde ya no intenta seducirla. Pero quizá la transformación más importante es la que le promete a Ratso que realizará cuando lleguen a Miami. En la **subsecuencia 85** le cuenta a Ratso lo que quiere que sea su nueva vida, incluso se corrige a sí mismo cuando se equivoca al no llamarlo Rico. Es un detalle que apunta hacia su nuevo carácter y, en caso de cumplir su propósito sobre el trabajo, su nueva actitud.

— Hey, sabes Ratso... Rico, quiero decir. Ya tengo todo esta maldita cosa entendida. Cuando lleguemos a Miami, lo que voy a hacer es conseguir alguna clase de trabajo. Porque no soy ningún *hustler*. Quiero decir, debe haber una forma más fácil que esa para ganar dinero. Algún tipo de trabajo externo. ¿Qué te parece? – al terminar de hablar, voltea a ver a Ratso.

La respuesta no llega porque Ratso ya está muerto. Joe de nuevo se ha quedado solo y aunque el viaje es un fracaso en el sentido que Ratso no alcanzó la realización completa de su sueño, Joe tiene la posibilidad de empezar de nuevo. Mientras sostiene a su amigo muerto su rostro muestra dolor, desilusión y vergüenza ante quienes lo observan, pero sus expectativas sobre vivir y trabajar en Miami son diferentes de las que tenía al trasladarse a Nueva York. Al estar libres de distorsiones es posible creer que después de todo quizá Joe sí consiga la inclusión.

## CAPÍTULO 8. CON Y SIN LIMITACIONES DEL *PODER*

Es el supuesto de esta investigación que *Vaquero de medianoche* sería una película muy diferente si en el proceso de su realización todavía estuviera vigente la aplicación del *código de producción*. Prácticamente todas sus *aplicaciones particulares* – el término del *código* para las recomendaciones que consideraba casi como leyes – fueron rotas en la construcción de la narrativa de *Vaquero de medianoche*. A pesar de que es imposible hacer divisiones tajantes entre lo que pudo *haber sido* y *es Vaquero de medianoche* en relación al *código*, si se puede especular que los elementos narrativos que interesan a esta investigación posiblemente serían muy diferentes. Es decir, los personajes como personas, las acciones como comportamiento, y las transformaciones de tanto personajes como acciones serían otras por las limitaciones impuestas por el *código de producción*.

Bajo este supuesto, que responde a la pregunta complementaria número dos de la investigación —¿Qué elementos narrativos y de representación se vieron afectados en *Vaquero de medianoche* por la modificación de las redes de poder en Hollywood?—, se procedió a analizar bajo la óptica del *código de producción* las 34 subsecuencias seleccionadas. Para lograrlo, se contrastaron las *aplicaciones particulares* con las subsecuencias específicas en que se detectó una posible ruptura con el *código*. Los resultados se presentan a continuación en apartados separados de acuerdo a las *aplicaciones particulares*.

### 8.1. Criminalidad sin castigo

En el *código de producción*, las limitaciones en cuanto a los crímenes y lo que se podía presentar en pantalla correspondían al primer apartado. Este afirmaba,

#### I. Crímenes contra la ley.

Estos nunca serán presentados en tal forma que proporcionen simpatía hacia crímenes en contra de la ley o la justicia, o que inspiren en otros un deseo de imitación.

1. *Asesinato*

a. La técnica del asesinato será presentada en tal forma que no inspire la imitación.

b. Los asesinatos brutales no serán presentados a detalle.

c. La venganza en tiempos modernos no estará justificada.

2. *Los métodos criminales* no serán presentados explícitamente.

a. Robo, asalto, apertura de cajas fuertes, y el uso de dinamita para volar trenes, minas, edificios, etc., no serán detallados en cuanto a método.

b. Los incendios provocados se ajustarán a las mismas medidas.

c. El uso de armas de fuego se restringirá a lo esencial.

d. Los métodos de contrabando no deben ser presentados.

3. *El tráfico ilegal de drogas* nunca debe ser presentado.

4. *El uso del licor* en la vida americana no será presentado, a menos que se requiera por la trama o una caracterización apropiada.

(Leff, 2001: 287).

En relación a esta *aplicación particular* existen 7 subsecuencias de las 34 seleccionadas en que se realiza una actividad criminal. En la **subsecuencia 24**, Ratso y Joe consumen licor en un bar, al igual que otras personas que se encuentran sentados en la barra del lugar. Aunque ninguno de ellos se alcoholiza de manera notable, la subsecuencia muestra el consumo recreativo del alcohol como una actividad normal. De acuerdo a la *aplicación particular I apartado 4*, el licor debe ser requerido por la trama o la caracterización. Ninguna de las dos aplica aquí. Algo diferente ocurre en una escala mayor en las **subsecuencias 67, 68, 69** que corresponden a una fiesta, *happening* o *come on* como era denominados esos eventos en la época.

En el evento organizado por los hermanos Hansel y Gretel McAlbertson, se observa como la gran mayoría de los numerosos asistentes están consumiendo alcohol. De acuerdo

a la aplicación, se podría justificar como que la trama lo exigía, pero es difícil creer que quienes se encargaban de supervisar la aplicación del *código* la hubieran aprobado. La condenada de esas secuencias se debería no tanto al consumo social de licor, sino al consumo de drogas. Aunque es cierto que en ninguna parte del *código* aparece tal prohibición, el apartado 3 hace referencia al tráfico de drogas. De ahí que se pueda inferir que si no querían que se mostrara el tráfico de drogas mucho menos les interesaba el consumo desmedido de las mismas. En la fiesta claramente se observa como Joe fuma mariguana, al igual que Shirley y otros asistentes a la fiesta. Otro de los asistentes le ofrece a Joe pastillas que lo “llevarán arriba o abajo”. Además, en las subsecuencias mencionadas no sólo se observa el consumo sino también los efectos del mismo. Es decir, varios de los invitados exhiben comportamientos que denotan intoxicación. Una de ellas, una mujer vestida con un traje nativo americano, observa intrigada con ojos vidriosos los movimientos de sus manos mientras habla.

Es en la presentación de este *happening* o *come on* en donde las disposiciones del *código* se pueden considerar como fuera de sincronía con lo que estaba sucediendo en el entorno. Como se caracterizó en el capítulo 2, la década de los sesenta fue una de experimentación en la que se generalizó el uso recreativo de diversas drogas. Y aunque hasta la fecha el consumo de drogas se encuentra penalizado, se volvió en muchas instancias socialmente aceptado. De ahí que resultara natural que John Schlesinger optara por mostrar una práctica emergente que una parte de la sociedad estadounidense estaba realizando para divertirse.

Al igual que el consumo de drogas, el crimen que se muestra en la **subsecuencia 45** no está contemplado de forma específica en el *código*. Sin embargo, la redacción del *código* es tan ambigua y general en cuanto a sus aplicaciones que muchos aspectos no considerados de forma específica quedaron potencialmente cubiertos. El crimen en cuestión es la presencia de Ratso y Joe en el “hogar” de Ratso, es decir un edificio clausurado. A pesar de la falta de un letrero que contenga una prohibición sobre habitar ese edificio, la forma en que la entrada está bloqueada con madera indica que nadie debería estar dentro del inmueble. Pero Ratso vive ahí y al no pagar renta se aprovecha de la propiedad de

alguien más. Nada del comentario anterior sobre la vivienda aparece en el *código*, pero en un apartado denominado *Razones que fundamentan los principios generales* se explica por qué deben presentarse estilos correctos de vida. En tal apartado se afirma que,

un amplio conocimiento de la vida y de vivir es posible a través de una película. Cuando los estándares correctos son presentados de forma consistente, la película ejerce la influencia más poderosa. Crea el carácter, desarrolla los ideales correctos, inculca los principios correctos, y lo hace todo en una historia atractiva (Leff, 2001: 296).

En base a esto se puede deducir que vivir en la propiedad de alguien más no califica como estándar correcto de vida, y mucho menos es algo que los responsables del *código* quisieran que se realizara. Sumado a esto, y de forma aún más específica, aclara que la presentación de crímenes en contra de la ley a veces son necesarios por la trama, “pero la presentación no debe generar simpatía hacia el crimen que se comete en contra de la ley, o con el criminal en relación con aquellos que lo castigan” (Leff, 2001: 297). Es decir, *Vaquero de medianoche* no debería despertar simpatía hacia Ratso y Joe por el lugar en el que se ven forzados a vivir.

En base a la misma consideración de crear simpatía hacia aquellos que rompen las leyes, las **subsecuencias 48, 49, 64 y 69** también están en contra del *código*. En la **subsecuencia 48** Ratso se roba un par de tomates y un coco de un puesto en la calle. En cuanto el dueño ve a Ratso le reclama que de nuevo esté de ahí, lo que indica que ya ha robado al hombre con anterioridad. Además, Joe distrae al dueño para que Ratso se pueda llevar el coco. Aunque se trata de una acción que dura segundos, es una significativa en cuanto al comportamiento de Joe. Hasta ese punto de la película, Joe se había quejado de los robos de Ratso y presumía que él nunca había robado en su vida. Pero ahí ayuda a Ratso por necesidad, por hambre. Aunque se sigue sintiendo moralmente superior a Ratso, en la **subsecuencia 49** Joe se come lo que Ratso prepara con lo que robaron. Así se cumple, en términos de la historia, lo que el *código* temía: el comportamiento criminal de una persona influyó sobre otra persona para hacerla quebrar la ley. De ahí se podría hacer el salto de la

pantalla a la realidad, es decir, lo que los redactores del *código* creían que sucedía: los personajes se convierten en inspiración para quienes ven la cinta y se sienten justificados en sus robos.

El factor simpatía hacia los criminales claramente opera en *Vaquero de medianoche*. Primero, porque los personajes centrales son en quienes el público ha invertido emocionalmente. Es decir, aunque sus circunstancias difieran, es con ellos con quién el público busca identificación. Por ello, el verlos orillados a cometer crímenes para poder comer parece justificable. Además de las **subsecuencias 48 y 49**, el robo se presenta en la **64** cuando Ratso se roba las flores de otra tumba para llevarlas a la de su padre; y en la **68 y 69**, cuando Ratso guarda en sus bolsillos cortes de carne fría que se ofrecen en la fiesta de los hermanos McAlbertson, donde también se dedica a robar carteras. Probablemente todos estos robos no generan ningún tipo de conflicto en quién observa la película por considerarlos hasta cierto punto justificados y motivados por el hambre y la falta de dinero a un nivel micro, y las injusticias en la distribución del dinero, el desempleo y las promesas de un futuro brillante al alcance de todos a nivel macro.

Pero, algo diferente ocurre en la **subsecuencia 79** a pesar de que también tiene que ver con un robo motivado por la desesperación provocada por la falta de dinero. En ella, Joe conoce a Towny, un hombre de negocios de visita en Nueva York. Mientras Joe juega en una galería de tiro al blanco, Towny se le acerca para platicar. De ahí la cámara muestra como caminan por la calle.

— Esta es mi primera noche en la ciudad, y lo consideraría un privilegio si quieres cenar conmigo en cualquier lugar que tu digas. Hay un restaurante francés pequeño que no está lejos de aquí. ¿O un restaurante italiano, eso te atrae?— dice Towny.

La cámara los sigue mientras caminan. Atrás de ellos se observan escaparates, letreros luminosos, fachadas de diversos comercios. Conforme Towny sigue hablando el rostro de Joe va cambiando, luce preocupado,

incluso angustiado. Su gesto contrasta con la alegría que se observa en el de Towny.

— No te preocupes por como estás vestido. Ellos me conocen. Además les diremos que estás en el rodeo. Maldita sea, siempre hay un rodeo en la ciudad. Además luces muy elegante. Pero, maldita sea, no podemos hacer eso. Me acabo de acordar de que estoy esperando una llamada telefónica en el hotel.

Conforme se desarrolla el monólogo de Towny, los gestos de ambos revelan sus intenciones. A pesar de que tanto Towny como Joe saben que lo que se desarrollará entre ellos es una relación sexual por dinero, ninguno lo menciona. Pero aunque no se diga lo que ocurrirá, el gesto de Joe muestra preocupación. El motivo de su angustia puede obedecer a dos motivos. El primero es que no quiere tener relaciones con un hombre, un comportamiento que exhibió en la **subsecuencia 40**. El segundo es que ya sabe que tendrá que asaltar al hombre si quiere tener dinero para comprar los boletos de camión que lo llevarán a él y a Ratso a Florida.

La posibilidad de que este segundo motivo sea la causa de su preocupación se refuerza con la manera en que Joe ensaya ante el espejo cuando están en la habitación de Towny.

— Escucha Towny. ¿Te conté que tengo a un niño enfermo? Bueno, pues así es. Está enfermo con fiebre y lo tengo que llevar al Sur tan pronto como pueda.

Corte a Joe cargando a Ratso, van bajando por las escaleras de su edificio.

— Tengo un niño enfermo y lo voy a llevar al Sur. — Corte a *close up* de Joe que continúa viéndose en el espejo. — ¿Comprendes Towny? Lo voy a llevar al Sur. — Agita el puño para enfatizar lo que dice.

Corte a la puerta metálica del edificio donde vivían. Se abre y Joe sale todavía sosteniendo a Ratso medio envuelto en una cobija gris. Corte a *close up* de los zapatos rotos de Ratso, se observa como se arrastran.

Joe prepara ante el espejo un chantaje emocional que se torna agresivo, igual que sucede en la realidad cuando se acerca a Towny, quién por su parte tiene su propio conflicto interno. A pesar de que el hombre invitó a Joe por un motivo específico, cuando Joe le pregunta que quiere Towny duda sobre lo que quiere. Observa a Joe con anhelo, sin embargo, reprime su deseo.

– Oh, Joe, es tan difícil. Eres una persona agradable Joe. Nunca te debería haber pedido que vinieras aquí. En realidad eres una persona encantadora.

– su mirada se dirige a la entrepierna de Joe.

Corte a *close up* de Joe que ve hacia Towny, quién está sentado en una cama mientras Joe permanece de pie.

Corte a Towny, en su rostro se forma una expresión de odio.

– Oh, Dios, odio la vida. La odio. Por favor vete. Por favor.

Es esta ambivalencia sobre sus deseos y posiblemente su sexualidad, lo que salva a Joe de tener sexo con Towny, sin embargo lo orilla a ejercer una acción criminal violenta. El motivo es el dinero que Towny le da por sus servicios aunque Joe no haya hecho nada.

– Necesito tener más de 10. Necesito 57. – Joe ve hacia el cajón. Corte a *two shot*. Joe está en primer plano, por la distancia se ve más alto que Towny, quién luce aterrado.

– Simplemente no lo tengo Joe.

– ¡Tengo familia, maldita sea!

*Close up* de Towny. – Pierdes tu tiempo Joe. No hay nada ahí. – su mirada se dirige a la mesita de noche a la que Joe se quiere acercar.

– Señor, por favor quítese de mi camino. – más que una petición es una afirmación dicha con firmeza. – ¡Quítese de mi camino, maldita sea! – Joe le da una bofeta a Towny. La toma se abre para mostrar como Towny cae al suelo. Queda apoyado en la mesita de noche, dándole la espalda a Joe. Se agarra del mueble.

— No, no.

Joe empieza a tratar de separarlo con fuerza de la mesita.

— Señor, por favor suelte esa mesa. – Corte a *close up* de Joe que ve a Towny con desesperación.

Towny balbucea y no quiere moverse.

La violencia no termina ahí. Al contrario, aumenta conforme Towny se niega a darle más dinero a Joe. Este último, de forma contradictoria, exhibe al mismo tiempo enojo y buenos modales. Por el comportamiento que ha exhibido en toda la película, se puede asumir que no está a gusto con lo que hace. Sin embargo, los cortes a Ratso recuerdan por qué lo está haciendo. Son recordatorios visuales para el público, pero sobre todo reflejan lo que Joe está pensando y lo que sucederá eventualmente.

— Por favor señor.

— ¡No, por favor!

Joe golpea nuevamente a Towny, quién finalmente suelta el mueble por un segundo, para luego volver a abrazarlo.

— No, no. Me lo merecía. – Joe continúa forcejeando con Towny que aún está agarrado del mueble. – Sé que yo mismo provoqué esto, lo sé. Mi nariz está sangrando, ¿verdad?

Con el forcejeo, la lámpara y la fotografía enmarcada de una mujer, la madre o esposa de Towny, se caen. Corte a *close up* de Towny, la lámpara está a su lado, en la cama.

— ¿Ya va a soltar la mesa?

Joe se acerca a Towny, toma la lámpara y la levanta sobre su cabeza. Está listo para golpearlo.

— No, no.

— ¿Va a soltar la mesa o quiere un cráneo fracturado?

Corte a *close up* lateral de Ratso. Tiene el rostro cubierto de sudor. A lo lejos y fuera de cuadro se ve a Joe formado en una taquilla, personas con maletas caminan a su alrededor. Corte a *close up* de Towny. Tiene la

cabeza tirada hacia atrás. Le sangran la nariz y una de las comisuras de la boca. Corte a *close up* de Ratso que mira hacia la izquierda. Tiene ojeras profundas, los ojos entrecerrados, luce mal, enfermo. Corte al rostro de Towny.

Corte a Joe bajando la lámpara con furia para golpear a Towny. En el último momento la empuja hacia atrás y no lo golpea. Se oye como se quiebra el vidrio de la lámpara al caer al suelo. En ese mismo instante, Joe le da un puñetazo con la derecha a Towny.

Corte a Towny cayendo sobre la cama, tiene los ojos cerrados. A su lado, sobre la almohada, se observa el teléfono. La dentadura postiza de Towny cae a la cama.

Joe logra controlarse lo suficiente como para no golpear con la lámpara a Towny. Pero no sucede lo mismo cuando cree que el hombre tomó el teléfono para pedir ayuda.

— No le llamé a nadie.

— ¿Hola? – la voz de la operadora.

Joe regresa al lado de Towny. Corte a toma en picada de Towny, acostado, con el teléfono junto a la oreja. Insiste.

— No le llamé a nadie. No le llamé a nadie. Oh, Joe.

Corte a toma abierta. En la parte inferior se observa la cabeza de Towny, arriba se ve a Joe que arranca el cable del teléfono con un tirón. En la mano derecha sostiene el auricular. Su cuerpo se agita con una respiración profunda.

Corte a *close up* de Towny que sigue balbucenado que no le habló a nadie. En vista subjetiva, que corresponde a la visión de Towny, se observa a Joe acercarse con el auricular. La toma se torna negra como el auricular. Corte a toma abierta que deja ver que Joe ha colocado uno de los extremos del auricular en la boca de Towny, con su otra mano le sostiene la mejilla. El rostro de Joe se observa furioso.

No es difícil suponer que una subsecuencia como la anterior hubiera generado grandes conflictos con los encargados de la aplicación del *código de producción*. Las razones son múltiples. Primero, Joe intenta vender su cuerpo, que constituye en sí un crimen. Segundo, al no obtener dinero suficiente, Joe opta por el asalto. Tercero, el asalto lo realiza con violencia golpeando y quizá hasta matando a un hombre. Así, por la manera en que se desarrolla la subsecuencia es difícil que el público pueda sentir simpatía por quien comete tales actos. Y sin embargo, la subsecuencia está construida para hacerlo. Los intercortes a *Ratso* se encargan de hacerlo. Se ve entonces a Joe como un ser noble que está haciendo algo que va en contra de sus propias costumbres y principios para ayudar a alguien más. El espectador se siente confundido sobre cuales deben ser sus sentimientos y pensamientos en torno a lo que Joe ha hecho. Y eso es justo lo que el *código* trataba de evitar. Por eso, prohibían generar simpatía hacia los perpetradores de un crimen. Por muy loables que pudieran ser las razones detrás de la acción, no querían dejar margen para la justificación del crimen y su posible imitación.

## 8. 2. La represión y liberación de la sexualidad

Probablemente más que ninguna otra década en la historia de Estados Unidos, la de los sesenta se caracterizó por su libertad sexual. Esto no significa que antes o después de esa época las personas no realizaran una diversa variedad de prácticas sexuales. Pero fue en esa década cuando se registró una mayor libertad en cuanto a hacer visibles esas prácticas. Para un sector importante de la población ya no se trataba de ocultar o reprimir las actividades sexuales. El movimiento feminista, por ejemplo, trajo consigo la posibilidad de que una mujer disfrutara de su sexualidad sin sentimientos de culpa. O que gracias al movimiento gay, los hombres y mujeres homosexuales pudieran salir del closet, dejando de lado los juicios de la sociedad sobre su orientación sexual.

A la luz de estos y muchos otros cambios más registrados en el terreno de la sexualidad y las relaciones de pareja, leer las *aplicaciones particulares del código de producción* relativas al sexo resulta un duro contraste:

## II. Sexo.

La santidad de la institución del matrimonio y el hogar debe defenderse. Las películas no deben inferir que formas bajas de relación sexual deben ser aceptadas o son cosa común.

1. El *adulterio*, a veces necesario como material de la trama, no debe ser tratado explícitamente, justificado o presentado de forma atractiva.

### 2. *Escenas de pasión.*

a. No deben ser usadas si no son esenciales para la trama.

b. No se deben mostrar besos excesivos o lujuriosos, abrazos lujuriosos, ni poses y gestos sugestivos.

c. En general la pasión deben ser tratada de tal forma que las escenas no estimulen los instintos más bajos y básicos.

### 3. *Sedución o violación.*

a. Nunca deben ser más que sugeridas, y sólo cuando sean esencial para la trama, y aún así nunca deben mostrarse con métodos explícitos.

b. Nunca son el tema apropiado para una comedia.

4. La *perversión sexual* o cualquier inferencia a ella está prohibida.

5. La *trata de blancas* no será abordada.

6. Se prohíben las *relaciones sexuales* entre las *razas* blanca y negra.

7. La *higiene sexual* y las enfermedades venéreas no son temas para las películas.

8. Las escenas de *parto*, en hecho o en silueta, nunca deberán ser presentadas.

9. Los *órganos sexuales de los niños* nunca deben ser expuestos.

(Leff, 2001: 287).

De acuerdo a este contexto restrictivo de disposiciones desconectadas de los cambios que la sociedad estadounidense estaba experimentando, siete de las subsecuencias de *Vaquero de medianoche* que se analizarán a continuación no podrían haber existido.

En la **subsecuencia 13**, Joe se encuentra a bordo del camión que lo llevará a Nueva York en donde espera cumplir su sueño de convertirse en *hustler*. De la radio portátil que lleva en la mano surge un programa de radio que Joe interpreta como una señal divina. En una encuesta, varias mujeres responden a la pregunta de cuál es su hombre ideal. Entre las respuestas con las que Joe se identifica figura la de “que no tenga miedo del sexo”, enunciada por una mujer rubia. Al ser una emisión radial Joe no la puede ver, pero la imagina como una de esas mujeres ricas con las que desea relacionarse para que le den dinero. Pero lo significativo no es eso, sino la frase de la mujer. Al decir que quiere a un hombre que no le tema al sexo, se identifica a sí misma como alguien a gusto con su sexualidad y que espera lo mismo de su pareja. Una actitud muy diferente del comportamiento tradicional de la mujer que debía conformarse con lo que el hombre, presuntamente su marido, quisiera ofrecerle en términos sexuales. Es tan sólo un parlamento, pero en detalles como ese John Schlesinger se encargó de retratar lo que estaba sucediendo en la sociedad estadounidense.

Algo similar ocurre en las **subsecuencias 68, 69 y 70**, en las que Joe y Ratso asisten a la fiesta organizada por los hermanos Hansel y Gretel. Además del consumo social de drogas del que se mencionó en el apartado anterior, varios de los invitados son mostrados en actitudes sexuales. En una toma, la cámara realiza un *close up* de tres bocas que se besan al mismo tiempo y en la que no se alcanza a distinguir si son hombres o mujeres quienes se besan. En otra toma se ve a una mujer con dos hombres. La mujer está recargada en un hombre y muestra los senos que son acariciados por el segundo hombre. En una tercera toma, el torso desnudo de un hombre es mordido por una mujer que tiene los senos descubiertos. Dos mujeres más son mostradas desnudas, en tanto que en una pantalla en el fondo del lugar se exhibe una película en blanco y negro. En ella una mujer desnuda acaricia una bota vaquera que lleva una pluma. La imagen puede corresponder a una acción fetichista por las caricias sugestivas de la mujer hacia la bota. A pesar de que todas las

tomas mencionadas duran fracciones de segundo y son mostradas como parte de un montaje que muestra el ambiente de la fiesta, es claro que su propósito es mostrar la actitud relajada de los participantes en gestos eróticos o sexuales. Reflejan así la libertad sexual que se mencionó al inicio de este apartado, la cual choca de forma directa con la prohibición del *código* relativa a que las películas no debíann inferir que formas bajas de relación sexual debían ser aceptadas o son cosa común.

Un choque similar entre las disposiciones del *código* y la película ocurre en las **subsecuencias 24 y 25** que corresponden al primer encuentro entre Joe y Ratso. En ellas, ambos están en la barra de un bar cuando se les acerca un hombre joven de apariencia andrógina. Lleva el cabello en una melena corta, una camisa verde limón de tela semitransparente, unos lentes de sol apoyados en la parte superior de la cabeza. Se observa que tiene maquillaje en los ojos y labios.

— Hola vaquero. ¿Tienes un cigarrillo?— le pregunta a Joe con una sonrisa.

Joe lo voltea a ver y sonrío.

— Hola corazón. — y estira la cajetilla en respuesta a su pedido, pero el cigarillo que sale es tomado por Ratso que luce molesto.

— Más malditos maricas en esta ciudad.

— Púdrete, Ratso. — le contesta el joven que ve como Ratso se dispone a encender el cigarillo.

— Jódete.

El intercambio entre el joven y Ratso es hostil. Pero aún más hostil era la disposición del *código* relativa a la perversión sexual. Aunque en ninguna parte del *código* figura la palabra homosexualidad, en la época en que el *código* fue escrito la homosexualidad se consideraba como una perversión. Las dudas sobre una interpretación errónea a este respecto se disipan al leer la segunda parte del *código* y sus “razones que apoyan al *código*”. En lo que básicamente es una larga explicación sobre el porqué de las *aplicaciones particulares*, aparece en el apartado del sexo una referencia al amor impuro,

“el amor que la sociedad siempre ha considerado como error y que ha sido prohibido por la ley divina” (Leff, 2001: 299). Homosexualidad, amor impuro y perversión sexual son así considerados como lo mismo. En relación a las **subsecuencias 24 y 25**, el joven no realiza ningún tipo de demostración de ese amor impuro del que habla el *código*. Sin embargo, su mera presencia como hombre feminizado que disfruta al obtener la atención de otros hombres —como ocurre en la **subsecuencia 24** antes de la intervención de Ratso que se molesta de que Joe llame al joven “corazón”— seguro iría en contra del *código* por ser uno de esos practicantes del amor impuro.

Por otra parte, si las subsecuencias sobre sexualidad analizadas hasta ese momento se prestan a posibles debates sobre que tan al pie de la letra no cumplen con el *código*, la **subsecuencia 46** está fuera de toda discusión. En ella se observa la violación de Joe y su novia, Crazy Annie, realizada por un grupo de jóvenes.

Joe y Crazy Annie están besándose dentro de un auto. Un grupo de por lo menos seis jóvenes rodea el auto. Es de noche y todos llevan linternas en la mano. Con ellas alumbran a Joe y Crazy Annie que se asustan al verlos. La cámara gira dentro del auto para ver como dos de los jóvenes abren la puerta del lado de Annie y la jalan para obligarla a salir. *Close up* del rostro de uno de los jóvenes riéndose. Corte a Annie que solo lleva puesta la falda y grita mientras la arrastran dentro del auto. Corte a *close up* de los ojos de Joe mientras observa a su alrededor. Corte a una casa abandonada, Annie entra a cuadro. Corre completamente desnuda. Parece que busca una entrada a la casa. Dos jóvenes la persiguen. Corte a Annie forcejeando con dos jóvenes, voltea a ver hacia Joe. Corte a Joe, a quién dos jóvenes tienen sujetado. La cámara permanece con Joe que camina sujetado por los mismos dos jóvenes. Joe no tiene camisa y mientras camina dos jóvenes con sombreros vaqueros le bajan los pantalones.

Corte a Joe de niño. Está completamente desnudo y acostado boca abajo sobre el regazo de su abuela, quién le está dando nalgadas. Joe está llorando. Corte a Joe adulto, tres jóvenes lo sostienen. Lo están apoyando

boca abajo sobre el cofre del auto. Corte a *close up* de Annie que llora y grita, tiene encima de ella a un joven. Su rostro está encima del cuello de ella. Atrás un joven observa. Corte a Joe, a quién tienen sujetado del cuello. Corte a *medium shot* de la abuela que está parada al lado del poste de una cama del que cuelga una bolsa de plástico. En la mano sostiene un tubo. Corte a las piernas desnudas de Joe siendo separadas por dos jóvenes. Cada uno lo tiene agarrado de un tobillo. Corte a la abuela que se acerca a la cámara con el tubo aún en la mano. Corte a *close up* de la nuca de Joe que es tapada por la espalda de un joven. Corte a toma lateral de Joe en el cofre del auto. Continúa forcejeando y con una de las manos que tiene detenida alcanza a romper el parabrisas del auto. Corte a *close up* de Annie también forcejeando. Tiene a un hombre encima de ella. Corte a *close up* de Joe forcejeando, rodeado de cuatro hombres.

Lo único que le resta un poco de brutalidad a toda la subsecuencia es el hecho de que la pista de audio no corresponde a lo que se ve en pantalla. En lugar de los gritos de Annie y el sonido de los golpes y forcejeos en el auto, se escucha una pista de audio con algunos murmullos y ecos electrónicos. Tan sólo el ruido de las pisadas de los hombres que persiguen a Annie y el parabrisas que se rompe son los sonidos que corresponden con la realidad. A pesar de que la violación corresponde a toda una secuencia en la que Joe está soñando —en la que incluso Ratso aparece entre el grupo de jóvenes que llegan de mirones con la policía luego de la violación—, lo que podría llevar a la conclusión de que no todo lo que aparece en sus sueños quizá sucedió en realidad, la manera violenta en la que está representada no deja mucho a la imaginación. Salvo incluir una toma de la penetración tanto de Joe como Annie, el director no se abstuvo de mostrar nada para que no quedara ninguna duda sobre lo ocurrido. El resultado de nueva cuenta es otro choque directo con el *código*. En esta instancia, en torno a la violación, es el incumplimiento total del exhorto a que “(las violaciones) nunca deben ser más que sugeridas, y sólo cuando sean esencial para la trama, y aún así nunca deben mostrarse con métodos explícitos” (Leff, 2001: 287).

El hecho de recurrir a la representación explícita es un tema recurrente en las *aplicaciones particulares del código*. Incluso se podría afirmar que su preocupación central es evitar que se muestre en una película todo aquello que atente contra las sensibilidades del público, el término empleado por los responsables del *código* para referirse a los valores del público. De ahí que la **subsecuencia 40** en teoría no tendría problemas en obtener el sello de aprobación del *código*. Sin embargo, al ser sugestiva e involucrar a dos personas del mismo género en una situación sexual, se convirtió en uno de los momentos más polémicos de *Vaquero de medianoche* desde antes de su estreno.

En esa **subsecuencia 40**, Joe se ve forzado a prostituirse con un hombre. Sin dinero ni lugar donde vivir, decide ir a Times Square. Días antes había visto a otros hombres vestidos de vaqueros esperando la llegada de clientes. Así, Joe se suma a esos hombres que esperan afuera de los cines. No tarda en hacer contacto con un joven estudiante con quien entra a la sala de cine. Ahí, se realiza su encuentro sin que crucen una sola palabra.

En medio de la oscuridad, se distingue un rectángulo con luz. Es la imagen de una película. En ella se observa la escotilla de una nave. Cuando se abre, emerge la figura de un astronauta. Voltea cauteloso a los lados. La música que se escucha presagia algo. La cámara hace un *zoom back* hasta quedar detrás de las cabezas de Joe y el estudiante.

El estudiante voltea a ver a Joe. En la pantalla se ve la luna, después aparece un tripulante de una nave y un modulo espacial. Se escucha la voz de alguien de la película.

— Nave especial a Control de la Tierra. Revisen la trayectoria. Tenemos un desperfecto en nuestros instrumentos. El capitán Grace está investigando. — mientras se escucha el diálogo, el estudiante estira el brazo y lo coloca detrás del asiento de Joe.

Corte a *two shot* de Joe y el estudiante. Joe lo ve de reojo. El estudiante observa directamente a Joe.

— El módulo orbital ha fallado en la separación que se tenía planeada del impulsador superior.

El estudiante se recarga en el hombro de Joe, quién cierra los ojos.

— Control de la Tierra a nave espacial. Tienen 30 segundos antes de que sean expulsados a la trayectoria lunar.

El estudiante se separa de Joe, lo ve y se acerca a su cara como si quisiera besarlo. Joe se aleja discretamente. Corte a *medium shot* frontal. El estudiante regresa al hombro de Joe y de ahí empieza a deslizarse por el pecho de Joe hasta que su cabeza baja en dirección a las piernas de Joe. La cabeza del estudiante sale de cuadro. La cámara permanece con Joe que sigue viendo la película. Corte a la pantalla donde una pieza del modulo se separa y corta el cable que une al astronauta con la nave. El modulo se separa de la nave. Se oye la voz angustiada del tripulante.

— ¡Chuck! ¡Chuck! Te he perdido. – el astronauta flota en la inmensidad del espacio. – Nave especial a Control de la Tierra.

A partir de ahí, la subsecuencia brinca entre las reacciones de Joe y el simbolismo de lo que está sucediendo en la pantalla. La angustia que sienten los astronautas en problemas parece sentirla Joe. No por una cuestión de empatía hacia los personajes sino por lo que está sucediendo. Su conflicto se refleja también en sus recuerdos, puesto que recurre a imágenes de su antigua novia Crazy Annie para lidiar con la situación en la que se encuentra.

En voz en *off* se escucha una voz femenina: “Bésame, Joe”. Las manos terminan de girar la cabeza de Joe y entra a la toma la cabeza de una mujer. Es a ella a quien pertenecen las manos. Se acerca a Joe y se besan apasionadamente. Corte a *close up* de Joe. Luce abatido. Corte a Joe haciéndole el amor a una mujer en un colchón sin sábanas. La cámara se detiene en la mujer que muestra placer en el rostro.

Se escucha de nuevo en *off* la voz de la mujer: “Tu eres el único, Joe. Tu eres el único”. Corte a la película en donde aparecen mezcladas imágenes de la luna y el astronauta a la deriva. Corte a *close up* lateral de Joe.

– ¿Besar a Crazy Annie? Más vale que te tomes toda la maldita farmacia. –  
Corte a dos cabezas fuera de foco que se separan tras un beso. Detrás de ellos se observan cinco adolescentes masculinos, están sentados en las butacas de un cine.

Corte a *close up* de Joe. Corte a una mujer caminando por el pasillo de un cine. Conforme camina los jóvenes que están en las butacas voltean a verla y dos de ellos se paran para seguirla. Corte a *close up* de Joe. Se escucha la voz de la mujer: “Bésame, Joe. Bésame”.

Corte a la película, ahora son tres las imágenes sobrepuestas. El cuerpo completo del astronauta, un *close up* del astronauta y la luna. Corte a *close up* de Joe. Su rostro muestra una ligera sudoración. Corte a una pareja en una cama, la mujer tiene cara de indiferencia. No se ve el rostro del hombre que está encima de ella. Tiene puesta una camisa a cuadros, pero se observan sus glúteos. Se mueve rítmicamente. Corte a *close up* de Joe. Tiene a dos jóvenes de cada lado pero están fuera de foco. Joe expulsa el humo del cigarro por la nariz. Los tres parece que observan a la pareja en la cama.

Corte a *close up* de Joe en el cine. Corte a la mujer con el hombre en la cama. Aunque no habla se escucha de nuevo una voz femenina: “Tu eres el único, Joe”.

Corte a la pantalla de cine. En la película se ve humo de la propulsión de los motores. Corte a *close up* de Joe. Cierra los ojos y abre ligeramente la boca. En su rostro se detecta una expresión de alivio.

El hecho de que Joe recurra a una figura femenina para de alguna manera justificar el placer que un hombre le está provocando no resultaría fuera de lo normal, si no fuera por las imágenes que recuerda. En ellas, Joe no está con Annie. Al contrario Joe está parado con otros dos jóvenes viendo mientras recuerda la voz de ella que le dice “tú eres el único Joe”. Surge entonces la duda sobre qué está sucediendo, al tiempo que prepara el escenario para lo que sucede en la **subsecuencia 46**, cuando Joe recuerda la violación. Con la información de las dos subsecuencias se puede argumentar tanto que Joe fue uno de los

observadores de los encuentros sexuales no violentos de Annie, como que también prefiere recordarlo de esa manera y no como una violación. Lo que en cualquier caso es evidente es que Joe tiene conflictos en torno a su sexualidad.

Pero, de vuelta al *código*, la **subsecuencia 40** no cumple con lo relativo a la prohibición de presentar el amor impuro que se mencionó anteriormente. Es decir, no sólo va en contra de la ley divina y lo que la sociedad considera erróneo, sino que además rompe algunas otras de las razones específicas detrás de las prohibiciones en torno al sexo. Ellas son, “el amor impuro no debe ser presentado de tal forma que despierte pasión o curiosidad mórbida entre el público. No debe mostrarse como correcto y permisible. En general, no debe ser detallado en método o forma” (Leff, 2001: 299). Aunque el último se cumple en parte puesto que no se ve qué está haciendo el estudiante, la situación es bastante sugestiva en cuanto a cuál es la acción que está realizando.

En el apartado anterior sobre criminalidad, se discutió la **subsecuencia 79** en la que Joe asalta a Towny para obtener el dinero que necesita para comprar los pasajes de camión a Florida. Es esa una subsecuencia crucial no sólo por lo ya mencionado en términos del conflicto de Joe sobre tener que cometer un crimen, sino también por las implicaciones de que el público sintiera compasión o simpatía hacia un criminal. Sin embargo, la importancia de esa subsecuencia va mucho más allá, puesto que en ella están presentes los cuatro códigos de la categoría *poder*. El énfasis recae principalmente en las dos primeras, crímenes contra la ley y sexo, con religión y temas repelentes en segundo término y finalmente, vulgaridad, obscenidad y blasfemia. Pero, sin importar que código tenga más peso en la subsecuencia, lo relevante es hacer notar como en ella está presente todo lo que temían los creadores del *código de producción*.

En el caso específico del sexo, se puede empezar por destacar como Towny no tiene “tipo” de homosexual, si es que se recurre a algo tan burdo como que la inclinación sexual se identifique con ciertas características físicas o de personalidad. Es decir, en una conceptualización trillada, un homosexual debería ser como el joven del bar de la **subsecuencia 24**. Con rasgos y gestos femeninos, joven, delgado y vestido a la moda. No

debería ser como Towny, un hombre de 50 o 60 años, con apariencia de ser el padre o el abuelo de alguien. Es en ese sentido, que su acercamiento con Joe resulta un shock. Aunque en una primera instancia, Towny asegura sólo querer compañía para cenar, sus verdaderas intenciones se hacen evidentes muy pronto. Al invitar a Joe a su hotel con el pretexto de necesitar hacer una llamada, se empieza a revelar su status de hombre homosexual en busca de compañía masculina.

Conforme la subsecuencia avanza y la pareja llega a la habitación de Towny, la llamada que este último debía hacer ofrece detalles interesantes.

Towny está sentado en la cama y habla por teléfono. A su lado, en la mesita de noche se observa una lámpara encendida y una fotografía enmarcada. Se trata de una mujer. La imagen es en blanco y negro. Tanto por la ropa de la mujer como por la foto en sí parece que fue tomada en la década de los treinta. Joe ya no tiene puesta la chamarra, ni Towny el saco y el abrigo. La camisa blanca y corbata de Towny contrastan con la camisa morada de Joe, la cual tiene además adornos campiranos.

– ¿Mamá? Una coincidencia. Adivina de quién estamos hablando.

Corte al espejo de un botiquín que se abre. *Close up* de diversos medicamentos que incluyen jarabe para la tos, aspirina.

– ¿Tienes esa cosa prendida? Bueno, ¿porqué no lo estás usando?

Se cierra el botiquín y en el espejo se observa que es Joe quién lo abrió y cerró. En una esquina del reflejo se ve también a Towny todavía sentado y hablando por teléfono.

Joe toma un estuche, lo abre y comienza a examinar su contenido.

– Oh, en serio, mamá, esto es imposible. Quiero decir, ¿para qué hacer el gasto? ¿para que hacer el gasto, mamá?

La persona con quién Towny debía hablar es una mujer. El hecho de que la llame “mamá” abre dos posibilidades. En la primera, se trata de su madre. En la segunda, es su esposa, de acuerdo a una vieja costumbre matrimonial de llamarse entre sí mamá y papá.

En ambos casos, es evidente que Towny lleva una doble vida. Se vale de sus viajes para tener contacto con hombres y se puede deducir que es lo que se ha denominado un homosexual “de clóset”. En ambas posibilidades, y por lo que el diálogo permite escuchar, se trata de una mujer que es causa de preocupación para Towny, con quien discute y aparenta tener una relación de dependencia. Se tiene así en la subsecuencia a un hombre homosexual que no se ajusta al prototipo gay, que es probablemente un hombre de familia y tiene que recurrir a encuentros furtivos en sus viajes de negocios. Pero, falta un detalle crucial. Towny se odia a sí mismo. Así se lo dice literalmente a Joe. El intercambio inicia cuando Joe le pregunta sobre sus intenciones al llevarlo al hotel.

– ¿Para qué me trajiste aquí? – Ahora Towny es quién luce nervioso. Su mirada se dirige a la zona pélvica de Joe. Sólo hasta que habla baja la vista.

Tiene las manos cruzados ante sí, como en plegaria.

– Oh, Joe, es tan difícil. Eres una persona agradable Joe. Nunca te debería haber pedido que vinieras aquí. En realidad eres una persona encantadora.

– su mirada se dirige a la entrepierna de Joe.

Corte a *close up* de Joe que ve hacia Towny, que está sentado en una cama mientras Joe permanece de pie.

Corte a Towny, en su rostro se forma una expresión de odio.

– Oh, Dios, odio la vida. La odio. Por favor vete. Por favor.

Corte a Joe que observa con confusión a Towny.

– ¿Quieres que me vaya?

Corte a *close up* de Towny. Las manos en plegaria están pegadas a su rostro. Tiene los ojos cerrados y una expresión de dolor.

– No. – Una pausa – Quiero decir, sí. Sí, por favor vete. Vuelve mañana.

¿Lo prometes?

Tras la naturalidad con la que abordó a Joe en la sala de juegos, en este intercambio Towny se revela como un hombre conflictuado por sus deseos. Es evidente que desea a Joe y sin embargo no se atreve a hacer nada. Al tener ante sí al objeto de sus anhelos, se torna infeliz. Se odia a sí mismo, y declara odiar la vida. Problemente por lo que siente que no

puede tener. Duda entre correr a Joe y pedirle que regrese al día siguiente. La causa de su conflicto puede ser no sólo debido a su relación con “mamá” o a la negación de sus deseos sexuales. Conforme intenta despedirse de Joe, luego de que este le dice que se irá a Florida, otro factor aparece.

— Es terrible. Conoces a alguien, tu piensas... Quiero darte un regalo, para tu viaje. – Towny se lleva las manos al cuello, se quita una cadena de la que cuelga una medalla. Toma la mano de Joe y le entrega la cadena. – Por favor tómalo.- Towny se para. – Quiero que lo tengas. No tienes que ser católico.

Corte a *two shot*. Towny está de espalda. Joe lo ve de frente. Corte a Joe caminando con Ratso, quién está apoyado sobre Joe. Están en una estación.

— San Cristóbal es el santo patrono de todos los viajeros.

Corte a *two shot*. Ahora Joe está de espalda y Towny de frente.

— Quiero que lo tengas. Es por ayudarme a ser bueno.

El hecho de que Towny sea católico le da otra dimensión a su conflicto. De acuerdo a la religión católica la homosexualidad es un pecado. Towny no quiere pecar porque teme las consecuencias divinas, pero al mismo tiempo la tentación amenaza con vencerlo. De ahí que le de la medalla de San Cristóbal a Joe y le diga que es por “ayudarlo a ser bueno”. Joe realmente no hace nada por ayudarlo a ser bueno, pero Towny desea verlo así.

### 8.3. Entre la salvación eterna y la repulsión

El *código de producción* fue escrito por Joe Hays, de afiliación presbiteriana, y Martin Quigley y Daniel Lord, ambos de afiliación católica. No es entonces sorprendente la aparición de la religión en el *código*. Pero, como se mencionó en el capítulo dos, las creencias de los tres hombres no fueron el único factor por el que se justificó la inclusión de un apartado religioso. Se creía que los preceptos religiosos estaban estrechamente ligados a

la moral, y aún más, a los intereses de grupos de presión como la Liga de la decencia, vinculados al Vaticano.

En el *código* las prohibiciones en torno a la religión aparecen como:

#### VIII. Religión.

1. Ninguna película o episodio puede *ridiculizar* a cualquier fe religiosa.
  2. *Los ministros de religión* en su carácter de ministros de religión no deben ser usados como personajes cómicos o como villanos.
  3. Las *ceremonias* de cualquier religión definida deben ser tratadas con tacto y respeto.
- (Leff, 2001: 289).

Para abordar las disposiciones del *código* en torno a la religión, conviene regresar al encuentro de Joe con Towny en la **subsecuencia 79**. Como se mencionó hacia el final del apartado anterior, Towny parece aferrarse a la religión para alejar sus demonios personales. Es decir, en la fe católica encuentra la razón para renunciar a sus inclinaciones y “ser bueno”. En términos del *código* esa subsecuencia no rompe con ninguna de las tres disposiciones en torno a la religión. Eso representa un contraste interesante con otra escena anterior de la película que se desarrolla en la **subsecuencia 28**. En ella, nuevamente el sexo y la religión aparecen mezclados. La prostitución, la homosexualidad reprimida y la religión de nuevo se conjugan, pero el énfasis recae en la religión.

En esa **subsecuencia 28**, Joe visita el departamento de O’Daniel, el hombre con el que Ratso lo contactó luego de conocerse en el bar. Joe cree, por que eso fue lo que Ratso le insinuó, que O’Daniel quiere representarlo como *hustler*. Por su parte, O’Daniel cree que Joe está ahí para darle placer. El encuentro se desarrolla entre la alegría y la ignorancia de los motivos del otro.

— Me parece que eres diferente de la mayoría de los muchachos que vienen conmigo. La mayoría de esos muchachos están conflictuados y confundidos. Creo que tu sabes exactamente lo que quieres.

Corte a *two shot*. O’Daniel está de espalda, Joe luce nervioso como si estuviera presentando un examen.

— Puede apostar que sí, señor.

Corte a *close up* de O’Daniel que ve fijamente a Joe.

— Pero apuesto a que tienes una cosa en común con esos otros muchachos. Te apuesto a que te sientes solo.

Cuando O’Daniel menciona la soledad, Joe se sorprende de que el hombre se haya dado cuenta de lo solo que se siente en Nueva York. Pero, el que O’Daniel hable de la soledad tiene que ver más con su necesidad de dar un sermón, y sus intenciones redentoras.

— Solitario. — la palabra la dice alargando las sílabas, como iniciando un sermón. Se pone de pie y empieza a frotarse las manos. Camina por el departamento mientras Joe permanece sentado. — Me siento solitario así que soy un borracho. Me siento solitario así que soy un demonio de las drogas.

O’Daniel sigue caminando. En *off* se oye una voz que grita “Cállate”, proviene de otro departamento. El hombre sigue su sermón–discurso. — ¡Me siento solitario así que soy un ladrón! ¡Me siento solitario así que soy un fornicador! ¡Un adicto a las putas!

Se escucha de nuevo la voz en *off*: “¡Falso!”.

— ¡Mierda, mierda! — las últimas palabras las grita molesto a la espalda de Joe, que voltea asustado. — Lo he escuchado todo. Lo he escuchado todo y estoy harto de ello. Harto a morir.

Joe habla al fin. — Sí señor, me doy cuenta.

— Soledad. La soledad es algo que aguantas, ¿entiendes? Demonios, la aguantas y continúas con tu trabajo. Es todo lo que hay que hacer.

Conforme O'Daniel se emociona y adopta el tono de un predicador, Joe da señales de estar asustado por la actitud del hombre. El temor desaparece de momento cuando O'Daniel menciona que hay que seguir trabajando. Eso le recuerda porque está ahí. Es el momento que mejor ejemplifica como cada uno ignora la razón por la que están juntos en ese momento.

Los dos están parados uno al lado del otro. O'Daniel lo observa de pies a cabeza.

— ¿Estás listo para el trabajo duro, hijo?

— Estoy listo para cualquier cosa.

— Sí, creo que sí...va a ser más fácil para ti Joe Buck que para los demás.

— O'Daniel tiene una expresión maniática en el rostro.

— Va a ser como recibir dinero del hogar, señor. — le dice Joe con alegría.

— “Dinero del hogar”. Ahí está tu fortaleza, ¿lo ves, hijo?. — O'Daniel sacude el brazo para enfatizar lo dicho y termina colocando su mano encima del hombro de Joe, quién lo ve sorprendido. — Tienes una manera de decir las cosas fácilmente para que cualquiera pueda entenderlas. Corte a *close up* de Joe, tiene un gesto entre preocupación y asombro.

— Te lo advierto Joe Buck, te voy a usar. — Corte a *close up* del rostro frenético de O'Daniel. — ¡Te voy a usar hasta que te desgastes!

Con la última expresión, Joe suelta un grito de júbilo y O'Daniel se une a su felicidad riendo.

Joe cree que O'Daniel va a ser su representante, así que lo emociona la idea de que lo vaya a “usar”. Pero finalmente entiende a que se refiere O'Daniel cuando el hombre sigue hablando. Es entonces cuando la religión aparece de forma evidente, luego de que sólo se insinuara en el tono del sermón.

— Eres maravilloso muchacho. Tu y yo nos vamos a divertir juntos. No tiene que ser sin alegría. — asegura O'Daniel.

— Maldición, no, no tiene que serlo.

Corte a *close up* del rostro alterado de O'Daniel.

— ¿Por qué tu y yo no nos ponemos de rodillas en este momento?. – Corte a *close up* de Joe que luce atemorizado. – ¿Qué te parece?

Corte a *two shot*. O'Daniel tiene a Joe agarrado de la chamarra por los hombros.

— ¿Dónde?

— ¡Aquí mismo! ¡Aquí, aquí! – con eso O'Daniel lo arrastra por un segundo antes de soltarlo para abrir una puerta. – ¡Ahora mismo! ¿Por qué no? ¿Por qué no?

La puerta es la del baño. Se pueden ver los muebles. Pero lo que busca O'Daniel está detrás de la puerta. Colgadas ahí se observan una reproducción de la Última cena y una estatua de Jesucristo que lleva un manto rojo y tiene las manos levantadas en bendición. O'Daniel se inclina para conectar algo y el manto blanco de Jesucristo empieza a brillar de manera intermitente.

O'Daniel se pone de rodilla ante Joe, quién ve todo asombrado.

— He rezado en las calles. He rezado en las cantinas. – O'Daniel se acerca a Joe y lo jala de la chamarra como si para obligarlo a ponerse de rodillas.

– He rezado en los sanitarios. ¡No importa en donde, mientras Él reciba esa plegaria!– Finalmente consigue hincar a Joe frente a él. Solo entonces Joe deja de ver la figura de Jesucristo para ver de frente a O'Daniel.

A pesar de que algunas de las frases de O'Daniel son indicativas de lo que busca en Joe, como “te voy a usar” y “tu y yo nos vamos a divertir, no tiene que ser sin alegría” o sus comentarios iniciales sobre cómo Joe es diferente de los otros muchachos, Joe tarda en entender lo que sucede. Aunque quizá no lo hace del todo y su shock únicamente se deba a descubrir que O'Daniel es un fanático religioso. Eso lo lleva a recordar sus propias experiencias de niño cuando fue bautizado, probablemente contra su voluntad.

En una congregación reunida al lado de un río se ve a la abuela de Joe.

Corte a *close up* de Joe enojado.

— ¡Obsérvalo! – grita O’Daniel . – Esa es la entrada, muchacho.

Corte a *close up* de Joe niño a punto de llorar. – Sólo abre tu corazón y deja que fluya. Observa.

Corte a la abuela de Joe cantando en la congregación. Corte a Joe niño en un río al lado de un ministro, el agua les llega a la cintura.

— Hijo, no debes temer mientras tengas ese amor de tu parte.

Corte a *close up* de Joe adulto que ve a O’Daniel antes de girar e irse. Corte a *close up* de O’Daniel que continúa gritando. Corte al ministro en el río que inicia una bendición. – Te bautizo a ti, mi hermano, en el nombre del Padre...

Corte a Joe adulto huyendo hacia la puerta mientras ve a O’Daniel. Corte a Joe niño siendo sumergido en el agua por el ministro. – ... del Hijo y del Espíritu Santo.

En su huida el Joe adulto tira un estandarte que dice “Dios es amor” antes de poder abrir la puerta. O’Daniel sigue gritando – ¡... serás escuchado!

Corte a Joe corriendo por el pasillo. En la calle Joe continúa corriendo mientras se sigue escuchando la voz de O’Daniel en *off*. – ¡No lo hagas! ¡No huyas de Jesús!

En esta **subsecuencia 28**, existe una ceremonia religiosa y está presente un ministro y aunque no se puede afirmar que son representados de forma irrespetuosa, el nexo que guardan con lo hecho por O’Daniel altera la percepción inicial de respeto. Si se empieza por el final de la subsecuencia, la imagen que se presenta es la de Joe huyendo de O’Daniel, la religión y sus recuerdos. La voz de O’Daniel la refuerza al pedirle que “no huya de Jesús”. Por otra parte, el nexo entre religión y sexualidad es más claro que en el caso de Towny. O’Daniel no exhibe los temores del otro hombre y es claro al afirmar lo que hará con Joe. A diferencia de Towny, O’Daniel parece preferir pedir perdón por sus pecados antes de cometerlos. No muestra conflicto en torno a su sexualidad, ya que en el momento de su “sermón” denuncia a los alcohólicos, adictos a las drogas, ladrones, buscadores de prostitutas y fornicadores. Las prácticas homosexuales podrían entrar en la última categoría, pero de nuevo se vuelve al punto de que O’Daniel pide perdón antes. Eso

se puede deducir de su comentario sobre los otros muchachos que lo han visitado y el grito en *off* que irritado pide que se calle. El sermón parece ser su constante y a su manera O'Daniel se ve a sí mismo como un hombre de Dios. Aunque de nuevo la voz en *off* del vecino lo denuncia como un farsante.

La religión en este contexto es presentada como práctica de un farsante fanático que le gusta recibir la visita de jovencitos en su departamento. Si a esto se une el temor que Joe siente al recordar su bautizo y la manera en que huye, se puede entender porque se afirmó con anterioridad que debajo del aparente respeto a la ceremonia y ministros religiosos, hay un comentario irrespetuoso sobre la religión en la **subsecuencia 28**. De tal forma que se ajusta a lo que los responsables del *código* buscaban evitar, puesto que en las razones detrás del *código* explican como en la mente del público, la religión y los ministros están inexorablemente unidos. Para los responsables del *código* “la religión se rebaja en la mente de la audiencia al disminuirse el respeto de la audiencia por un ministro” (Leff, 2001: 300).

Otro momento en el que la religión está presente es en la **subsecuencia 65** cuando Ratso y Joe están en una cafetería después de ir al cementerio. La visita a la tumba de su padre tiene un efecto reflexivo en Ratso quién comienza a hablar sobre la reencarnación.

— Todo depende de en qué crees. Como que a veces tu espíritu se va arriba, pero a veces se va... a otros lugares...

Detrás de ellos, en la barra, una mujer grita enojada. Ratso sigue hablando, en la mano tiene ahora un cigarro que mueve con actitud distraída.

— Este tipo de cosas son espirituales. Asuntos espirituales.

Joe por fin habla. Sigue comiendo mientras habla.

— Ahora estás hablando como sacerdote. Estás hablando como sacerdote.

— No estoy hablando como sacerdote. Estoy hablando de en que creen las personas. Algunas personas creen que puedes regresar en otro cuerpo.

Probablemente Joe nunca ha oído hablar del budismo por lo que la noción de la reencarnación le suena extraña. Incluso acusa a Ratso de estar “hablando como sacerdote”.

El comentario está fuera de lugar por ser inexacto, en tanto que un sacerdote difícilmente promovería la idea de regresar en otro cuerpo, pero consigue irritar a Ratso. Por algún motivo, Ratso reniega de la religión y no quiere ser asociado con ella. Es una actitud curiosa ambivalente, puesto que en la **subsecuencia 45** cuando invita a Joe a vivir en su casa, claramente se observa una imagen de Jesucristo sobre la cama de Ratso. Incluso cuando sigue hablando con Joe de la reencarnación, pasa de un momento a otro de la aceptación de la posibilidad a llamarla una patraña.

Ratso luce y suena molesto. Joe es quien habla ahora.

— Bueno, pues espero no regresar en tu cuerpo. — Joe ríe después de hablar.

— No te estoy pidiendo que regreses en mi cuerpo. Sólo estoy diciendo que podrías regresar como cualquier cosa. Podrías regresar como un perro o un presidente.

— Si tuviera que escoger entre un perro y un presidente, regresaría como presidente. No soy tan tonto. ¿Tu qué crees?

— Quizá deberías pensar en eso un rato. — Hace una pausa y cuando vuelve a hablar de nuevo parece molesto. — Yo no creo en nada de esas porquerías. Quiero decir, tienes derecho a pensar lo que quieras.

En lo que respecta al tratamiento de los temas repelentes contenido en el *código de producción*, se considera que *Vaquero de medianoche* no cumple con dos de los siete temas. Esos son la brutalidad y la venta de mujeres, contenidos en el siguiente apartado:

## XII. Temas repelentes.

Los siguientes temas deben ser tratados con cuidado dentro de los límites del buen gusto:

1. *Ahorcamientos* y electrocutamientos como castigos legales por un crimen.
2. Métodos de *coerción, amenaza y tortura*.
3. *Brutalidad* y posibles elementos horripilantes.

4. *Marcación* de animales o personas.
  5. *Crueldad aparente* a niños o animales.
  6. *La venta de mujeres*, o una mujer que venda su virtud.
  7. *Operaciones quirúrgicas*.
- (Leff, 2001: 289).

El tema de la brutalidad tiene dos momentos dentro de *Vaquero de medianoche*. El primero es en la **subsecuencia 46** cuando Joe sueña–recuerda el momento en el que Crazy Annie y él fueron violados. El segundo es el encuentro entre Towny y Joe en la **subsecuencia 79**. Como ya se mencionó en los apartados de criminalidad y sexualidad, el comportamiento de Joe es excesivamente violento. Ambas subsecuencias exhiben comportamientos que probablemente no podrían haberse incluido en la película si el *código de producción* estuviera en vigor en 1968.

El segundo tema repelente presente en la película es la venta de hombres, que es una variante de la prostitución que los creadores del *código* ni siquiera se atrevieron a considerar. Pero, como se mencionó en el apartado de la sexualidad, si incluyeron prohibiciones tajantes sobre lo que denominaron amor impuro, no es arriesgado afirmar que tampoco estarían de acuerdo con que un hombre vendiera su virtud tanto a mujeres como a hombres. Aún más, seguramente sería visto como un mal ejemplo hacia el público que el hombre en cuestión, Joe, se manifestara tan contento acerca de la profesión que adopta como *hustler*. Un primer ejemplo de este comportamiento se presenta en la **subsecuencia 4**, cuando informa a Ralph, su compañero de trabajo, sobre sus planes.

- Hay muchas mujeres ricas ahí, Ralph. Que ruegan por eso. Y que pagan también. [...] Y los hombres, la mayoría son tutti-fruttis.
- Te apuesto que allá es un desastre.
- Por eso me voy a aprovechar de eso, ¿de acuerdo?

La fascinación por lo que Joe considera su llamado en la vida continúa en la

**subsecuencia 25** cuando conoce a Ratso. El director John Schlesinger calificó el comportamiento de Joe como derivado de la creencia de que “su destreza sexual es un regalo de Dios para las mujeres ricas, porque esa es la única cosa que tiene a su favor, si es que se le puede llamar favor” (Buruma, 2006: 112). Joe está tan convencido de lo que quiere hacer que asume que todo el mundo conoce cuales son sus intenciones. Así sucede cuando le cuenta a Ratso sobre su encuentro con Cass, la mujer rica que terminó pidiéndole dinero a él.

— Ella tiene un *penthouse*, con televisión a color y más malditos diamantes que un arzobispo y se suelta chillando cuando le pedí dinero. Corte campo contra campo, ahora se ve la espalda de Ratso y a Joe que toma cerveza en un vaso. Ratso pregunta. — ¿Para qué?

— Dinero.

Corte a Ratso que muestra incompreensión en el rostro.

— Espera un minuto. ¿Dinero para qué?

Corte a Joe que se ríe como de algo obvio.

— Demonios, soy un *hustler*. ¿No lo sabías?

Corte a *close up* de Ratso

— ¿Cómo se supone que debo saberlo? Quiero decir, le tienes que decir esas cosas a una persona.

Corte a Joe. — Soy un *hustler*.

Ratso lo calla con un *shh* y sonrío a medias.

— De acuerdo. Eres un *hustler*. Pero no está bien eso de que estés buscando negocio en la calle. Quiero decir, tienes que conseguir algún tipo de representante.

*Close up* de Joe con la boca abierta y expresión de asombro. Su rostro indica que una gran verdad le ha sido revelada. — Creo que has dado en el clavo.

Corte a *two shot* lateral de los rostros de ambos. Ratso habla primero.

— ¿Sabes lo que necesitas? Necesitas a mi amigo O’Daniel. Él opera el establo más grande en la ciudad. En realidad, de toda la maldita área

metropolitana. Es estúpido que un semental como tu pague. Quiero decir, no quieres ser estúpido. Yo entiendo. Una dama empieza a llorar y me quiero cortar el corazón por ella.

Ese encuentro establece el escenario para lo que será la primera experiencia real de Joe en el mundo de la prostitución. En la **subsecuencia 28**, Joe visita el departamento de O'Daniel, de donde sale huyendo al darse cuenta tanto de que el hombre es un fanático religioso como de que espera que Joe tenga sexo con él, algo que Ratso nunca le comentó. La realidad de la profesión que ha seleccionado se presenta de nuevo ante Joe en la **subsecuencia 33**, cuando se topa por primera vez con los otros vaqueros que trabajan en la calle 42 en Times Square.

Vista nocturna de la ciudad. Varios automóviles avanzan con los faros encendidos. La cámara los sigue en un paneo brusco que culmina al llegar a la banqueta donde se encuentra Joe. Lleva su radio en la mano y un cigarrillo en la boca. Trae puesta una camisa roja y una chamarra de gamuza con flecos. Del radio se escucha la voz de un anunciador: “Oro y luz dorada de velas. Vino y cohetes”.

Joe sigue caminando. Tras de él se ven diversas fotos de películas en un exhibidor grande de vidrio que proclama “Dos grandes éxitos”. La pared corresponde al exterior de un cine. En la acera caminan otras personas, pero la atención de Joe (en cámara subjetiva) se centra en un hombre vestido de vaquero que está recargado al lado del exhibidor del cine. Al igual que Joe es joven, blanco y lleva una chamarra café de gamuza, pero su sombrero es beige y lleva pantalones a rayas. Mastica chicle, y conforme la cámara sigue avanzando, se ven dos exhibidores de carteles de cine.

La cámara regresa a Joe, quién baja la vista después de haber visto al vaquero. Se escucha de nuevo el radio: “y pensamientos de mariposa que brillan en tu mente”.

En el rostro de Joe se observa una expresión de tristeza al notar que el personaje

de vaquero que decidió adoptar para atraer clientes, ya es usado por no sólo uno, sino al menos cuatro hombres más que ve esa noche en Times Square. Aún más, el personaje de vaquero está pensando para atraer clientes masculinos.

Corte a otro vaquero. La cámara, de nuevo subjetiva, sigue caminando. El vaquero está parado a la entrada del cine. Tres niños negros de alrededor de doce años están platicando con él. El vaquero lleva jeans, chamarra de gamuza y sombrero café.

Corte a Joe que ve hacia adelante con la vista perdida. La voz del radio es ahora de una mujer que dice: “Eres especial. Date a ti mismo un trato especial”.

Corte a otro vaquero parado frente a un exhibidor de vidrio igual al primero. Lleva una camisa roja y sombrero tejano café. Corte a Joe que lo observa sin dejar de caminar. Corte a toma lateral de Joe. Ahora se alcanza a ver la marquesina del cine, hacia la que Joe voltea. Frente a ella hay un vaquero más. Viste botas, chamarra y sombrero café. A su lado está un hombre hablando con él que podría ser un cliente.

De la radio se escucha la voz de un hombre: “¿Necesitas dinero? Nos encanta prestártelo”. Joe sigue caminando y tira su cigarro.

Un gran momento de transformación llega para Joe en las **subsecuencias 39 y 40**. En ellas, orillado por la falta de dinero y la ausencia de esas clientes rubias que imaginó tendría por docenas, Joe se prostituye con un joven. En el interior de un cine, mientras Joe observa la película el joven le practica sexo oral.

El estudiante se separa de Joe, lo ve y se acerca a su cara como si quisiera besarlo. Joe se aleja discretamente. Corte a *medium shot* frontal. El estudiante regresa al hombro de Joe y de ahí empieza a deslizarse por el pecho de Joe hasta que su cabeza baja en dirección a las piernas de Joe. La cabeza del estudiante sale de cuadro. La cámara permanece con Joe que sigue viendo la película. Corte a la pantalla donde una pieza del modulo se

separa y corta el cable que une al astronauta con la nave. El modulo se separa de la nave. Se oye la voz angustiada del tripulante.

— ¡Chuck! ¡Chuck! Te he perdido. – el astronauta flota en la inmensidad del espacio. – Nave especial a Control de la Tierra.

Corte a *close up* de Joe. Su rostro muestra que intenta controlar sus reacciones. De la parte inferior de la toma surge una mano del joven que acaricia la mejilla de Joe.

Tan malo es Joe en su profesión que de nuevo olvida cobrar antes de prestar sus servicios. Al igual que con Cass, termina sin dinero porque el joven resulta ser un estudiante que no tiene dinero para pagarle. Para Joe es uno de los momentos más decepcionantes porque al fin se reconoce como un prostituto inepto. Pero si para el personaje son momentos de debilidad personal, en los que se ha vuelto algo que no quería, para la película son momentos de fortaleza. Al presentar con naturalidad la realidad de la prostitución, en específico la masculina, le permite adquirir una crudeza que difícilmente hubiera agradado a los censores de la oficina del *código de producción*. Estos últimos se hubieran sentido más satisfechos con el giro que da la película en la **subsecuencia 49**, cuando de nuevo aborda la prostitución dentro de los límites del buen gusto que ellos proponían en sus disposiciones.

En esa subsecuencia, Ratso decide que ayudará a Joe a conseguir su sueño de convertirse en *hustler*. En términos de la historia, ese es el momento en que Joe parece regresar al inicio. Es decir, ya no es el joven iluso recién llegado de Texas, pero gracias a su reencuentro y reconciliación con Ratso, ha vuelto a sus fantasías de cómo conquistará a las mujeres de Nueva York. Por su parte, en Ratso también se ha registrado una ligera transformación. Acostumbrado a vivir solo y cuidarse a sí mismo, ha aceptado a Joe como amigo, lo cual no impide que intente valerse de Joe para satisfacer su propio sueño de vivir en Florida.

— Tienes más damas en Miami que en cualquier área recreativa del país. Creo que *per capita*, en cualquier día, hay probablemente 300 de ellas en la playa.

Ratso coloca ante Joe el anzuelo de que puede triunfar en Miami, pero ante la indiferencia de Joe opta por insultarlo.

— En Nueva York, ninguna mujer rica que tenga clase se cree esa porquería tuya del vaquero. Se están riendo de ti en la calle.

Y cuando eso no funciona, Ratso se atreve a decirle lo que ve como la verdad. Quizá Joe piensa igual después de ver a los otros vaqueros de Times Square pero no se atreve a admitirlo.

— Se lo suficiente para saber que esa gran porquería tuya del vaquero...—  
corte a *close up* de Ratso – no le interesa a nadie salvo a todos los fulanos de la calle 42.

Corte a *close up* de la cara angustiada de Joe.

— Eso es cosa de maricas. – Corte a *close up* de Ratso – Si lo quieres llamar por su nombre, es estrictamente para maricas.

Corte a *close up* de Joe que responde enojado.

— John Wayne. ¿Me vas a decir que él es marica?

Corte a *medium shot* de Ratso sentado en el sillón. Vuelve a tomar la pinza para picar el coco. Corte a *medium shot* de Joe parado. Deja el plato en una mesa y le da la espalda a Ratso. Corte a Ratso que se pica la mano con la pinza. Voltea a ver a Joe. Corte a Joe que sigue parado. Habla más tranquilo.

— Me gusta la manera como me veo. Me hace sentir bien. Y le agrado a las mujeres, maldita sea. Demonios, para lo único que he sido bueno ha sido para amar. Las mujeres se vuelven locas por mi. Ese es un hecho verdadero, Ratso. Demonios, a Crazy Annie la tuvieron que mandar lejos.

En términos del *código* la cinta sigue por el terreno seguro del buen gusto, cuando en la **subsecuencia 56**, Joe intenta seducir a una mujer en un hotel. Parece algo seguro puesto que Ratso se robó sus datos de una agencia de escoltas masculinos para mujeres. En lugar del escolta, Joe se presenta, pero su actitud poco refinada provoca que la mujer lo rechace y se valga del guardia del lugar para sacarlo. Este fracaso de Joe parece marcar el fin de su carrera. Al menos eso es lo que parece en la **subsecuencia 61** cuando se encuentra de nuevo en Times Square, el sitio que se ha convertido para Joe en su última opción. Pero, al observar el panorama de indigentes, drogadictos, gays y hasta posibles clientes opta mejor por donar su sangre para obtener dinero.

De acuerdo a Casetti y Di Chio las transformaciones como procesos representan “recorridos evolutivos recurrentes” (Casetti, 1991: 201). Tal es el camino de Joe, quien está consciente de los aspectos negativos de la prostitución pero no se decide a tomar el paso definitivo para alejarse de esa vida. Después de la donación de sangre parece que ha tomado una decisión definitiva, sin embargo eso cambia cuando él y Ratso acuden a una fiesta en la **subsecuencia 67**. En ella, Shirley, una de las asistentes, muestra interés en Joe. Al darse cuenta de que se trata de una persona con dinero, Joe y Ratso de inmediato deciden que debe cobrar por sus servicios. Eso revive la carrera de Joe, puesto que Shirley lo recomienda con una amiga en la **subsecuencia 76**, lo que parece indicar que Joe por fin está en el camino que se había trazado al salir de Texas. Sin embargo, la enfermedad de Ratso altera sus planes. De nuevo, tiene que recurrir a un cliente masculino, Towny, para obtener dinero. Sin embargo, es la brutalidad con la que ataca al hombre en la **subsecuencia 79** lo que provoca que Joe llegue al fin del recorrido de ese proceso evolutivo. Al reconocerse como un hombre capaz de cometer semejantes acciones en busca del dinero que no obtuvo con su cuerpo, Joe acepta finalmente que el camino de la prostitución no es para él. Así se lo hace saber a Ratso en la **subsecuencia 85** cuando ambos están en el camión que los llevará a Miami.

— Hey, sabes Ratso... Rico, quiero decir. Ya tengo todo esta maldita cosa entendida. Cuando lleguemos a Miami, lo que voy a hacer es conseguir alguna

clase de trabajo. Porque no soy ningún *hustler*. Quiero decir, debe haber una forma más fácil que esa para ganar dinero. Algún tipo de trabajo externo. ¿Qué te parece? – al terminar de hablar, voltea a ver a Ratso.

En términos de la historia, la decisión de Joe de abandonar la prostitución marca una ruptura en términos de su comportamiento puesto que al fin acepta que debe encontrar otra forma de ganarse la vida. Como se comentó en el capítulo anterior, Joe madura como individuo. En términos de la película, *Vaquero de medianoche* fue una de las primeras películas contemporáneas que abordó el tema de la prostitución masculina. Una realidad que probablemente es tan vieja como la prostitución femenina, pero a la que los responsables del *código* se negaban a darle reconocimiento.

#### 8.4. La libertad de expresión vulgar de obscenos y blasfemos

En lo que respecta a la vulgaridad, obscenidad y blasfemia, el *código de producción* era muy específico a cuanto a lo que no se debía mostrar o decir. Tales disposiciones se encontraban contenidas en los apartados tres, cuatro y cinco.

##### III. Vulgaridad.

El tratamiento de temas bajos, repugnantes y desagradables —aunque no necesariamente malos— debe estar sujeto siempre a los dictados del buen gusto y en consideración a las sensibilidades del público.

##### IV. Obscenidad.

Se prohíbe la obscenidad en palabra, gesto, referencia, canción, broma o insinuación (aún cuando solo sea entendida por una parte del público).

##### V. Blasfemia.

Se prohíbe la blasfemia directa (esto incluye las palabras Dios, Señor, Jesús, Cristo —a menos que se usen con reverencia—, maldición, demonios, S.O.B. —siglas en inglés de hijo de perra) o cualquier otra expresión profana o vulgar.

(Leff, 2001: 288).

Intentar abordar el tema de la vulgaridad desde la perspectiva del *código de producción* representa otro enfrentamiento con la ambigüedad del mismo. En tan sólo tres renglones, la redacción de esa aplicación tiene una gran contradicción y una generalización problemática. En el caso de la primera habla de temas, *subjects* en inglés, a los que califica como bajos, repugnantes y desagradables. Un sin fin de temas pueden quedar incluidos en esta agrupación, a la cual buscaron quitarle algo de su carga negativa al hacer la observación de “aunque no necesariamente malos”. Es decir, conceden la existencia de esos temas bajos, repugnantes y desagradables siempre y cuando tengan algo de “buenos”. Para complicar aún más la situación, se tiene el segundo punto, es decir la generalización problemática. De acuerdo a esta, el tratamiento de lo bajo, repugnante y desagradable depende del “buen gusto”. Definir el buen gusto implica juicios subjetivos que en la mayoría de los casos no se pueden reconciliar: lo que es de buen gusto para un individuo no necesariamente lo es para otro. Tenemos por tanto una *aplicación particular* del *código* que si bien no prohíbe abiertamente nada, se reserva el derecho de hacerlo si siente que algo atenta contra el mencionado “buen gusto”.

En relación a *Vaquero de medianoche*, la pregunta es si contiene elementos que atentarían contra el buen gusto o que lastimarían la sensibilidad del público. La respuesta es que prácticamente todo el texto fílmico contiene tales elementos, de los cuales ya se ha hablado en los apartados anteriores. A grandes rasgos se puede mencionar que sus dos personajes centrales en un momento u otro de la historia comiten crímenes por los que no obtienen ningún castigo. Viven en circunstancias deplorables en un ambiente de suciedad y decadencia. Sumado a esto último, la higiene personal de Ratso deja mucho que desear de acuerdo a cualquier estandar normal de limpieza. Joe trabaja en la prostitución, es violado y brutaliza a uno de sus clientes. Se presentan instancias de “amor impuro” en los casos del estudiante, O’Daniel y Towny. Existen escenas en las que se cuestionan las prácticas religiosas. Cualquiera de estos aspectos probablemente calificarían como ofensivos para el buen gusto y las sensibilidades del público, a juzgar por las decisiones que la oficina del *código de producción* tomó en películas que intentaron abordar temáticas parecidas. Pero,

si esta apreciación puede quedar abierta a discusión, en lo que se refiere a las disposiciones sobre obscenidad y blasfemia no hay margen para la discusión. *Vaquero de medianoche* no respetó lo prescrito por dichos apartados.

A continuación, y sólo en base a las subsecuencias seleccionadas, se presentan algunas de estas instancias de ruptura. En las **subsecuencias 43, 44 y 45** cuando Ratso lleva a Joe a su casa, Joe le dice a Raso “cierra tu maldita boca”. Después Ratso le pide a Joe “espera, por amor a Dios. Te estoy invitando, maldito Dios”. La respuesta de Joe “tú me estás invitando... mierda”. Rasto también exhorta a Joe “ve la plancha, te vas a romper el maldito cuello”. En la **subsecuencia 49**, cuando están comiendo juntos, Ratso le dice a Joe “desde mañana tu te preparas tu maldita comida”. La respuesta que recibe es “mira, estoy comiendo esta mierda, Ratso”. En retribución, Ratso llama al atuendo de Joe como “mierda de vaquero”. En relación a su padre, en la **subsecuencia 53**, Ratso lo califica como “estúpido bastardo”. Posteriormente, en la **subsecuencia 64**, cuando Joe se queja de que no le gustan los cementerios al acompañar a Ratso a la tumba de su padre, Ratso le responde “no es tu maldito padre” y se refiere a la X que debería estar en su “maldita lápida”.

En subsecuencias como las anteriores, es evidente que los realizadores de *Vaquero de medianoche* en ningún momento dudaron en expresar el lenguaje coloquial de las maldiciones y groserías. Y aunque ambos personajes emplean lo que los realizadores del *código* calificarían como lenguaje vulgar, Ratso emplea más expresiones que pueden ser consideradas blasfemia. Entre ellas se cuentan “for Christ’s sake” y “God damn it”. Así es el lenguaje que la desaparición del *código* trajo consigo.

## CONCLUSIONES

Aunque suene contradictorio, al llegar al final es necesario volver al principio. Es necesario recordar cuál era la meta que se deseaba alcanzar antes de iniciar el recorrido y comentar tanto si se alcanzó dicha meta como lo que se observó a lo largo del recorrido. Por ello, es pertinente volver a las preguntas de investigación presentadas en la introducción.

La **pregunta central** se definió como: *¿Cómo se representa críticamente a la sociedad estadounidense en el discurso fílmico de *Vaquero de medianoche*, a partir de sus personajes centrales concebidos como estereotipos de los integrantes de dicha sociedad?*

Como apoyo a esta pregunta, las **preguntas complementarias** quedaron como:

1. ¿Cuáles de los cambios sociales, políticos y culturales experimentados por la sociedad estadounidense incidieron de forma directa en la construcción del discurso fílmico de *Vaquero de medianoche*?
2. ¿Qué elementos narrativos y de representación se vieron afectados en *Vaquero de medianoche* por la modificación de las redes de poder en Hollywood?

Al ser estas preguntas el hilo conductor de esta investigación, se ha intentado darles respuesta a lo largo del desarrollo de la misma. Sin embargo, este es el momento de puntualizar algunos detalles. Tales como los referentes a los cambios sociales, políticos y culturales experimentados por la sociedad estadounidense que incidieron en la construcción del discurso fílmico de *Vaquero de Medianoche*. Para empezar en este sentido, es necesario recordar que a diferencia de las ciencias exactas, proyectos como el actual que pertenecen más a las ciencias sociales, no pueden reproducir condiciones sociohistóricas en un laboratorio. Simplemente es imposible decir “todos estos elementos al mezclarlos

producirán el entorno idóneo para la realización de una película” como si se tratara de un compuesto químico. Pero, hecha esta observación, si se pueden destacar algunos hechos para observar que *Vaquero de medianoche* fue el producto de una coyuntura.

Al considerar a la coyuntura como una situación favorable para el surgimiento de algo, se está hablando ante todo de “el conjunto de las condiciones articuladas entre sí que caracterizan a un momento en el movimiento global de la materia histórica” (Sánchez Ruíz, 1992: 64). La creencia que ha guiado a esta investigación es la de que, en el caso de *Vaquero*, las condiciones básicas que se articularon fueron la llegada de John Schlesinger a Estados Unidos; la popularidad y deseo de imitación en Hollywood de las propuestas del cine europeo; la desaparición del *código de producción* y el surgimiento del sistema de clasificaciones; y el clima de inquietud y agitación que se vivía en Estados Unidos y el mundo en general, debido a cambios políticos, bélicos y económicos, pero sobre todo sociales y culturales. Esos cuatro factores se unieron para generar nuevas narrativas fílmicas que rompieron los esquemas tradicionales de las películas que se producían. No es el propósito aquí recordar características y detalles de cada uno puesto que se les ha presentado en los capítulos del marco referencial, pero si se quiere ofrecer una imagen concatenada de este conjunto.

A pesar de las dos guerras mundiales en las que participó su país, los estadounidenses estuvieron aislados del mundo hasta finales de la década de los cincuenta. Esto no significa que no tuvieran conocimiento o conciencia de las otras naciones del mundo, pero simplemente no les daban importancia. Vivían felices en la creencia que su país era el mejor del mundo porque todos sus habitantes tenían derecho al progreso y los beneficios económicos. Pero ese espejismo comenzó a desintegrarse en los cincuenta para terminar de desaparecer en los sesenta. Fue entonces que Vietnam, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos y otras minorías, así como la liberación sexual y los movimientos estudiantiles de protesta dejaron ver que ese espejismo era sólo una ilusión. Una verdad parcial que la sociedad se repetía hasta que tuvo que dejar de repetirla porque dejó de creer en ella. En este sentido, el cine europeo hacia como otras formas artísticas como la literatura y el teatro jugaron un rol crucial para mostrar esas verdades que habían

sido ignoradas, estaban parcialmente ocultas o eran verdaderas revelaciones. Al colocar un espejo ante la sociedad, esas formas empezaron a evidenciar lo que estaba mal en la condición humana y los Estados Unidos. Fue hasta ese momento que la industria de Hollywood decidió seguir sus pasos al notar que estaba perdiendo público ante estas propuestas y otras como la de la televisión, relacionada al entretenimiento barato en el hogar. Entonces se tomó la decisión de que si el público deseaba ver reflejada en la pantalla la realidad de su entorno y no las historias con final feliz que les venían contando, habría que satisfacer esa demanda. La solución obvia fue recurrir a quienes habían hecho o estaban intentando hacer cine en Europa con esas características. Es así como John Schlesinger llegó a Estados Unidos para trabajar en *Vaquero de medianoche*. Pero antes de pasar a él falta unir un último eslabón, el de las limitaciones del *código de producción*. A estas alturas el lector sabe como operaba ese instrumento de autorregulación, y aunque quizá exista la tentación de minimizarlo como un *código* ridículo con ideas viejas y fuera de contacto con la realidad, no se puede ni negar su existencia ni el hecho de que tenía una poderosa influencia sobre lo que se presentaba en las películas. En términos de la coyuntura, su desaparición fue el último obstáculo que existía para que se pudieran construir en Estados Unidos esos reflejos de la sociedad que una parte de la misma demandaba.

Es sólo a través de la unión de estos elementos coyunturales que se puede explicar que antes de 1969 no se hicieran películas como *Vaquero de medianoche*. En este orden de ideas, no se puede decir que antes de la llegada de John Schlesinger no se realizaran películas con una visión crítica. Sí existían, pero no con la característica esencial de criticar el estilo de vida estadounidense y la imposibilidad de alcanzar el *sueño americano*. Las críticas estaban reservadas a los soviéticos, comunistas o asiáticos, a cualquiera que estuviera fuera de Estados Unidos. El país y sus habitantes se concebían como perfectos, alejados de cualquier tipo de reproche. Cintas como *Vaquero de medianoche* empezaron a afirmar que no era así, a demostrar una mayor reflexividad respecto a la vida en Estados Unidos. Y aunque no se puede asegurar que cumplieron con todas sus aspiraciones, abrieron las puertas para nuevas propuestas fílmicas en la década de los setenta con directores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y Sidney Lumet.

Pero, para contestar la pregunta central de esta investigación, es momento de decir como el discurso fílmico de *Vaquero de medianoche* se valió de sus personajes centrales concebidos como estereotipos de los integrantes de la sociedad estadounidense para realizar una crítica de la misma. La primera observación que se puede decir al respecto se presentó ya en la parte analítica de esta investigación como un elemento clave: el uso de la figura del *extraño* para definir a Ratso y Joe. El hecho de que ambos estén fuera de la sociedad le dio al guionista Waldo Salt y al director John Schlesinger la posibilidad de valerse de los ojos de dos excluidos sociales para criticar libremente las prácticas, valores y creencias de la sociedad estadounidense. Con esa visión objetiva atribuible al *extraño* ambos personajes observan y/o son víctimas de la indiferencia, codicia, hipocresía, ambición y engaños de una sociedad que, por otra parte, afirma estar preocupada por ellos. En la forma de mensajes transmitidos a través de diferentes medios de comunicación como el radio, la televisión o los medios impresos, Joe y Ratso son informados de que hay quienes los consideran especiales y están preocupados por su bienestar. De ahí que “les encante prestarles dinero” para que realicen sus sueños, como uno de esos mensajes les asegura de forma literal. Sin embargo, la realidad es otra. Nadie parece preocuparse o interesarse porque Joe y Ratso estén viviendo en un edificio condenado en el que casi se congelan en el invierno. Nadie se detiene para preguntar o revisar si vive un hombre que se encuentra tirado en un calle. Nadie de los pasajeros que viajan al lado de Ratso y Joe en el viaje en Miami ofrece ayudar a Joe cuando Ratso muere. Lo ven, irónicamente, como si estuvieran viendo una escena en una película.

Como cualquier *extraño*, o en un sentido más amplio, como cualquier ser humano, Joe y Ratso buscan reconocimiento. Buscan una señal de esa sociedad que les indique que son bienvenidos y que pueden tener los beneficios que el *sueño americano* promete a quienes viven en Estados Unidos. Pero, eso no se materializa. Lo que en cambio se materializa es un constante fracaso en todas las metas que se proponen. Aquí se podría observar que Joe y Ratso quieren la forma “fácil” de conseguir el éxito, que no quieren trabajar y es correcto afirmarlo. Después de todo Joe prefiere pasar hambre y persistir en su sueño de convertirse en *hustler* antes de regresar a su vieja ocupación de lavaplatos, una

posibilidad que observa un día en su recorrido de Nueva York. Por su parte, Ratso prefiere robar. Ya sea comida en la fiesta, verduras en un puesto, un abrigo en un cine, mezclar su ropa con la de una mujer en una lavandería para no pagar, o incluso engañar a Joe al decirle que conoce a quién lo puede representar a cambio de veinte dólares, cualquier cosa parece ser preferible a trabajar. Su actitud puede ser producto de la pereza, pero también de una creencia fomentada por la misma sociedad de que tendrán oportunidad para alcanzar el éxito, para ser famosos, para ser alguien. Un mensaje les recuerda que “tomen lo que es suyo”. Han vivido así con la idea de que las cosas deberían estar al alcance de la mano cuando en realidad no lo están. Nadie les dijo que necesitarían ser sancionados por un grupo para pertenecer, que necesitaban credenciales, ni mucho menos que había condiciones para ser recibido. Es decir, no se les dijo que serían víctimas de discriminación a causa de su nacionalidad, acento, inteligencia o sexualidad. Nadie les dijo que no todos en Estados Unidos son iguales a pesar de lo que diga su Constitución.

El que John Schlesinger optará por usar a dos excluidos para criticar a Estados Unidos ciertamente no fue accidental. No sólo por todo lo que se ha dicho previamente, sino también por otros dos motivos. El primero es su interés, como ya se apuntó en el marco referencial de la investigación, de darle voz a los excluidos, a esos seres a los que no se les suele prestar atención. Esa fue una medida audaz porque a, diferencia de otras imágenes promovidas por otras películas con desposeídos que hallaban una manera de disfrutar su infortunio, en *Vaquero* se informó que no hay nada romántico sobre estar en los márgenes de la sociedad. No hay nada especial ni de final feliz en morir por una tos que se convirtió en neumonía y podría haber sido prevenido con atención médica. Ni tampoco es especial ver opulencia ni ser incluido en un evento social sólo porque la apariencia le da cierto aspecto excéntrico a la lista de invitados. Sin embargo, el segundo motivo de Schlesinger para recurrir a los excluidos contradice de cierta forma todo lo que se ha dicho hasta este momento. *Vaquero de medianoche* tenía que recurrir a dos *extraños* porque su crítica de Estados Unidos no podía ser una confrontación directa. Es decir, a pesar de que el entorno sociocultural de Estados Unidos estaba cambiando aún no se podía presentar un texto fílmico en que uno de los “suyos”, o sea uno miembro integrado a la sociedad, criticara a su propio grupo. En la división de “nosotros” y “ellos”, el *extraño* se mueve en el

limbo. No pertenece pero tampoco es el enemigo declarado. Es alguien que aspira a ser “nosotros” y en ese sentido es relativamente seguro. A pesar de que enturbia con su “suciedad” y mera presencia que altera el orden conocido, como afirma Bauman (2001), no me amenaza porque no es mi enemigo y hasta me puedo dar el lujo de ignorarlo si me incomoda demasiado. Así, si observa y crítica, como lo hacen Joe y Ratso, como miembro de la sociedad puedo prestar oído a sus comentarios, pero los puedo ignorar con mayor facilidad a que si los hubiera dicho uno de “nosotros”.

En relación a esta crítica controlada o medida, se afirmó en el marco referencial que Schlesinger tenía la ventaja de ser británico y por tanto llegaba a observar a Estados Unidos con “ojos nuevos”. Sin embargo, en la realidad, no aplicó a todo en la cinta esa mirada nueva y por ende, su crítica no llegó hasta donde podría haber llegado. A pesar de ser homosexual, y darle a los encuentros homosexuales en el texto una cierta naturalidad y cotidianeidad, resulta desconcertante encontrar personajes homosexuales que se ciñen más a la concepción de la homosexualidad como perversa y fuente de castigo que como una preferencia sexual normal. Así, el joven gay de la escena del bar es un marica, el estudiante un joven temeroso, O’Daniel un fanático religioso en busca de redención y Towny, un homosexual de closet. Su presencia como personajes homosexuales, como se indicó en el capítulo ocho relativo a las prohibiciones del *código*, resultó liberadora y un reflejo de una realidad que el cine había preferido no mostrar. Pero no se realizó de la forma más idónea que se podría concebir y que hubiera podido servir para criticar a la sociedad por sus prácticas de exclusión con estos hombres.

*Vaquero de medianoche* no es por un tanto un texto fílmico que contenga una crítica perfecta de la sociedad. Señaló varios aspectos negativos del *sueño americano* empezando por afirmar que tal sueño no está al alcance de todos, pero también se limitó al no entrar al terreno de la homosexualidad o al no incluir a un personaje femenino completo que retratará a la mujer liberada que estaba surgiendo. Pero su principal aportación es la imagen total que el texto fílmico transmite y que se obtuvo en esta investigación al poner en práctica el modelo de análisis textual fílmico de Casetti y Di Chio (1991). Esa imagen es la de Sísifo o la de la futilidad de ir contra la corriente. De acuerdo a este modelo, Joe y Ratso

como representaciones de los excluidos de la sociedad, están condenados a intentar una y otra vez acciones que los ayuden a ser incorporados a la sociedad. Pero cada intento sólo resultará en un fracaso por lo que los intentos están condenados a repetirse indefinidamente. Joe y Ratso se niegan a aceptar la imposibilidad de conseguir sus metas por lo que continuarán empujando su gran piedra cuesta arriba. Ellos, al igual que Sísifo, se atrevieron a considerarse más listos que la sociedad / Zeus por lo que su castigo es la exclusión y la repetición sin fin de su tarea. Sólo un perdón otorgado por un cambio de humor de la sociedad / Zeus los salvará de este destino o, la muerte, como es el caso de Ratso.

Antes de cerrar esta investigación es necesario reconocer las deudas contraídas en el desarrollo de la misma. La primera de ellas es con Zygmunt Bauman, el sociólogo polaco, quién con sus reflexiones sobre el *extraño* y la posibilidad de convivir con él en el terreno de la ficción ofreció una posibilidad invaluable de acercamiento al texto de *Vaquero de medianoche*. La segunda deuda es con Annette Kuhn. El encuentro con su trabajo surgió a partir de la censura y culminó en el ofrecimiento de una perspectiva diferente sobre la relación entre el texto fílmico y el *poder* como dispositivo, en términos de Michel Foucault. La tercera deuda es con Francesco Casetti y Federico Di Chio y su modelo de análisis textual fílmico. Las posibilidades de aplicación de sus propuestas son tanto infinitas como maravillosas y a ratos desconcertantes. Ellos señalan las opciones y sus posibles combinaciones, pero confían al analista la responsabilidad de trazar su propio camino. En este sentido y en un momento cuando el hallar el camino se convirtió en una causa de desesperación y frustración, el trabajo de Karla Paniagua (2007) al emplear el modelo se convirtió en una inspiración y una puerta de entrada al trabajo de Casetti y Di Chio. Sin todas las aportaciones anteriores, esta investigación sería algo muy diferente.

Finalmente, la propuesta de esta investigación en torno al texto fílmico de *Vaquero de medianoche* está aquí, lista para ser rebatida, apoyada o continuada por otra investigación. Como se mencionó en un principio, analizar una película es una tarea que nunca acaba y a pesar de lo que en un inicio parecía inevitable, no quede hastiada de la película. Al contrario, con cada repetición sigo observando detalles que me permiten estar segura de que no me equivoqué al escoger mi objeto de estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, W. (1979). *Historia Universal Siglo XXI. Los Estados Unidos de América*. Distrito Federal: Siglo Veintiuno.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa*. Distrito Federal: Paidós.
- Atkinson, N. (1996). *The Use of Anthropomorphism in the Animation of Animals. What All Animators Should Know*. <[http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2006/Atkinson\\_Nicola\\_6/NAtkinsonInnovations.pdf](http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2006/Atkinson_Nicola_6/NAtkinsonInnovations.pdf)>. Consultado el 19 de mayo de 2008.
- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Babbie, E. (2000). *Fundamentos de la investigación social*. Distrito Federal: Thompson.
- Bauman, Z. (1990). *Thinking Sociologically*. Oxford-Cambridge: Basil Blackwell.
- (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *Vida de consumo*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica.
- Bell, D. (1989). *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*. Distrito Federal: Alianza Editorial Mexicana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bernstein, M. (1999). "Introduction" en Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey: Rutgers University.
- Birdsall, E. (1971). "Schlesinger's *Midnight Cowboy*" en *Media and Methods. Exploration in Education*. v. 7, febrero 1971. pp. 36-57.
- Birulés, F. (1996). "Del sujeto a la subjetividad" en Cruz, Manuel (comp.) *Tiempo de subjetividad*. Barcelona: Paidós.
- Black, G. (1997). *The Catholic Crusade Against the Movies 1940-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bremond, C. (1990). "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes, R. *Análisis estructural del relato*. Distrito Federal: Premiá.
- Buruma, Ian (2006). *Conversations with John Schlesinger*. New York: Random House.
- Casetti, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Couvares, F. (1996). *Movie Censorship and American Culture*. Boston: University of Massachusetts Press.
- Dilthey, W. (1944). *El mundo histórico*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica.
- Dorra, Raúl (2002) “Entrevista con Raúl Dorra. Teoría y análisis del discurso: problemáticas recientes” en Castro Ricalde Maricruz, *Ciencia Ergo Sum*, noviembre, volumen 9, número 3, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- Ferro, M. (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Distrito Federal: Siglo Veintiuno.
- Fiore, R. (1981). *Lazarillo de Tormes y Midnight Cowboy. La picaresca, modelo y mito*. < <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo121esp.htm>> . Consultado el 19 de abril de 2008.
- Floyd, K. (2001). “Closing the heterosexual frontier: *Midnight Cowboy* as National Allegory” en *Science & Society*, v. 65, no. 1, pp. 94-130, primavera 2001, Kent State University.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Distrito Federal: Siglo Veintiuno.
- (2007). *Historia de la sexualidad vol. 1. La voluntad de saber*. Distrito Federal: Siglo Veintiuno.
- Fuchs, C. (1993). “The Buddy Politic” en Cohan, Steven, *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Greimas, A. (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, Roman (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez, G. (2005). *Metodología de las Ciencias Sociales II*. Distrito Federal: Oxford Press.
- Hamilton, E. (1942). *Mythology*. Boston: Little, Brown and Company.
- Hellman, J. y Schlesinger, J. (1969). *Vaquero de medianoche*. Estados Unidos: United Artists.
- Jacobs, L. (1999). “Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination” en Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood*.

- Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey: Rutgers University.
- Jensen, K. (1991). *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Sage.
- (1995). *The social semantics of mass communication*. London: Sage.
- Jowett, G. (1976). *Film: the Democratic Art*. Boston: Little, Brown and Company.
- (1999). "A Capacity for Evil" en Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey: Rutgers University.
- Kuhn, A. (1990). *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. London: Routledge.
- Lang, R. (2002). *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Film*. New York: Columbia University Press.
- Leff, L. (2001). *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Lewis, J. (2002). *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: NYU Press.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Luhmann, N. (2005). *Poder*. Barcelona: Anthropos – Universidad Iberoamericana.
- Mann, W. (2006). *Edge of Midnight: The life of John Schlesinger*. New York: Billboard.
- Mellen, J. (1977). *Big Bad Wolves. Masculinity in The American Film*. New York: Pantheon Books.
- Merton, R. (1980). *Teoría y estructuras sociales*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*. Barcelona: Paidós.
- Monaco, P. (2001). *The Sixties, 1960-1969. History of the American Cinema, v. 8*. Berkeley: University of California.
- Moon, M. (1998). *A Small Boy and others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*. Durham: Duke University Press.

- Paniagua, K. (2007). *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. Distrito Federal: Publicaciones de la casa chata.
- Pérez Ruíz, M. (1992). "La identidad como objeto de estudio" en Méndez y Mercado Leticia (comp.) *I Seminario sobre identidad*. Distrito Federal: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- Propp, V. (1989). *Morfología del cuento*. Distrito Federal: Colofón.
- Rigo, A. (2002). *Cómo presentar una tesis y trabajos de investigación*. Barcelona: Eumo-Octaedro.
- Sánchez, E. (1992). *Medios de difusión y sociedad. Notas críticas y metodológicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios de la Información y la Comunicación.
- Saylor, C. (1970). "Orpheus in New York: the Classical Descent of *Midnight Cowboy*" en *Classical Review*. v.10, pp. 81-95.
- Silverman, D. (2001). *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analyzing Talk, Text and Interaction*. London: Sage.
- Simmel, Georg (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. New York: The Free Press.
- Skerry, P. (1990). "You are What You Wear: the Role of Western Costume in Film" en Loukides, Paul, *Beyond the Stars*. Wisconsin: Popular Press
- Sklar, R. (1994). *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Touraine, Alain (2002). *Crítica de la modernidad*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica.
- Thompson, J. (1998). *Ideología y cultural moderna*. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Vasey, R. (1999). "Beyond Sex and Violence: "Industry Policy" and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939" en Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey: Rutgers University.
- Waugh, T. (2002). "The third body. Patterns in the construction of the subject in gay male narrative film" en Mirzoeff, Nicholas (2002), *The visual culture reader*. London: Routledge.

Wood, Margaret Mary (1934). *The Stranger. A Study in Social Relationships*. New York: AMS.

Wyatt, J. (1999). "The Stigma of X: Adult Cinema and the Institution of the MPAA Ratings System" en Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey: Rutgers University.