

Bar's closed. Política y poética en el cine de Ford

LUIS MARTÍN ARIAS

Universidad de Valladolid

luish.martin@uva.es

***Bar's closed.* Politics and poetics in Ford's films**

Abstract

It is a paradox that cinema such as John Ford's, at the service of the dominant ideology of the Anglo-Saxon American Empire –democratic fundamentalism, morally puritanical and based on progressive liberalism– has given rise, nevertheless, and despite this servile drawback, to a substantial filmography of enormous poetic, aesthetic and, therefore, ethical value. Regarding this apparent contradiction, the present analysis focuses, by way of reference, on parts of the extraordinary classic film *The Man Who Shot Liberty Valance*, at the centre of which is the prohibition of alcohol consumption as a supposed 'fundamental law of democracy' emblematised in the phrase "The bar is closed". A reflection on both the political philosophy of Gustavo Bueno and the thoughts of Carl Schmitt is carried out, to finally compare the case of Ford with that of Eisenstein.

Key words: Counter-politics. Ideology. Puritan Moralism. Philosophical Materialism. Carl Schmitt.

Resumen

No deja de ser una paradoja que un cine como el de John Ford, al servicio de la ideología dominante propia del Imperio anglosajón norteamericano –el fundamentalismo democrático, moralmente puritano y sustentado en el liberalismo progresista–, haya dado lugar, sin embargo, y pese a este inconveniente servil de partida, a una filmografía sustantiva de enorme valor poético, estético y, por tanto, ético. A propósito de esta aparente contradicción, el presente análisis se centra, tomándolas como referencia, en algunas partes de la extraordinaria película clásica *The Man Who Shot Liberty Valance*, en cuyo centro se sitúa la prohibición del consumo de alcohol, como una supuesta 'ley fundamental de la democracia' emblematisada en la frase "El bar está cerrado". A partir de ahí, se lleva a cabo una reflexión fundamentada tanto en la filosofía política de Gustavo Bueno como en el pensamiento de Carl Schmitt, para finalmente llegar a comparar el caso de Ford con el de Eisenstein.

Palabras clave: Contrapolítica. Ideología. Moralismo puritano. Materialismo filosófico. Carl Schmitt.

ISSN. 1137-4802. pp. 75-94

Telos y Tekné en el cine de Ford

El cine de John Ford nos ofrece una notable, aunque felizmente resuelta paradoja, la de que, pese a la enorme y obvia presencia que en él tiene la ideología y, finalmente, como consecuencia de ella, el *Telos* político, la

¹ El término '*telos*' proviene de Aristóteles ("*Política*") y lo definimos como fin, objetivo o propósito político, en este caso de una película y por extensión de una filmografía. Por contraposición a él estaría la '*tekné*' que es el método, proceso o modo de realizar ese propósito, y que determina qué tipo de institución se genera finalmente, en este caso una obra de arte por tratarse de una *tekné* poética. Situando estos dos términos en relación con otras referencias, que tomamos aquí siempre con un sentido abiertamente crítico y no dogmático, esta contraposición *telos/tekné* equivaldría, o resonaría en parte, en relación con la lingüística estructural, la semiótica textual y el psicoanálisis, con la contraposición que se puede establecer entre un campo semántico como el conformado por "pragmático-práctico-praxis política-objetivo manifiesto" versus otro campo semántico como el de "derroche-falta de utilidad-objetivo latente"; y más en concreto en relación con las contraposiciones significación/significancia, lengua/habla, estructura/trabajo de escritura o registro de lo imaginario/registro de lo simbólico. Precisando más, la *tekné* (en griego) o *ars* (en latín) sería el curso operatorio que desde el saber hacer, como bien hacer y a veces bello hacer, por tanto desde la verdad, la belleza y, finalmente la bondad ética (que no moral) permite saber de las verdades justificadas y objetivas (en el ámbito de lo profano, es decir de las ciencias) o de las verdades bellas y subjetivas (en el ámbito de lo sagrado, es decir de las artes). Si detenemos el curso operatorio de la *tekné* en el ámbito de lo profano tenemos la artesanía y la tecnología; si lo derivamos hacia lo sagrado, llegamos al arte y la técnica poética. Finalmente, respecto a la otra gran referencia que -críticamente- adoptamos en este trabajo, el materialismo filosófico de Gustavo Bueno, la *tekné* equivaldría a la idea de sustancialidad actualista como arte sustantivo o poético (por oposición al arte alotético o adjetivo)

excepcionalmente precisa y coherente *Tekné* poética que lo anima logra, después de todo, producir una valiosa sucesión de indiscutibles obras maestras del arte cinematográfico¹.

De este modo, las películas de Ford consiguen ofrecernos, situándose exitosamente en el ámbito de lo estético propiamente dicho, la posibilidad de una toma de conciencia respecto a las verdades subjetivas, que es lo que debe propiciar siempre lo poético; venciendo para ello a la falsa conciencia ideológica, cuya finalidad no es otra que enmascarar lo real mediante un consolador velo imaginario.

Hay que tener en cuenta que partimos de considerar a las artes como manifestaciones emblemáticas, junto a las ciencias, de lo contrapolítico². Por tanto, el enemigo mortal de la función poética del lenguaje, que es la que se despliega en la obra de arte, es esa otra función del lenguaje, contrapuesta a ella, la ideológica. De hecho, no hay obra de arte sin que en su interior deje de producirse esa lucha a muerte entre lo poético y lo ideológico; y si finalmente llega a ser obra de arte es precisamente porque el susodicho conflicto se ha resuelto claramente a favor de lo poético, sacando a la obra de su atrapamiento aniquilante en el campo de lo político.

Pues bien, en este sentido el cine de John Ford puede considerarse totalmente equivalente al del S.M. Eisenstein³. Ambos cineastas lograron indudables obras de arte a pesar de que su quehacer cinematográfico estuvo condicionado por un fuerte y poderoso *Telos* político. En el caso de Eisenstein encaminado a justificar y fortalecer al Estado imperialista soviético, basado en la ideología política del marxismo-leninismo y su ortograma del Internacionalismo Proletario y, en el caso de Ford, enfocado a la consolidación del Estado imperialista estadounidense, basado en la ideología del progresismo democrático liberal y su ortograma del Destino Manifiesto⁴. No es casualidad, por tanto, que ambos maestros del arte cinematográfico desplegaran sus importantes filmografías como paradójica (por servilmente politizada) actividad estética en medio de la más crucial, para el siglo XX, "dialéctica de imperios".

Filmografías geniales, sí, desde el punto de vista estético, pero envueltas por completo en la lucha determinante de, lo que finalmente es la política: la geopolítica; interpretada según esa clarividente idea del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, que le da la vuelta del revés a la “dialéctica de clases” del marxismo⁵. De este modo, la idea de “lucha de Estados” desborda por completo a la de “lucha de clases” e inaugura, nada más y nada menos, que una nueva perspectiva en el campo de la filosofía política.

Pues bien, vamos a explorar esta contraposición, entre la fuerte presencia de lo ideológico político, por un lado, y la búsqueda de lo poético contrapolítico, por otro, en una de las grandes películas de Ford, y de la historia del cine, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), titulada en España *El hombre que mató a Liberty Valance*; traducción que por cierto anula la polisemia del inglés “shot”, que connota no solo “matar” sino también el hecho de “disparar”, una acción que llevan a cabo en el momento decisivo de la película tanto el personaje de Ransom Stoddard (James Stewart) como el de Tom Doniphon (John Wayne).

Los componentes ideológicos presentes en *The Man Who Shot Liberty Valance* son más que evidentes, ya que la película es, ante todo, una elegía al proceso de constitución del Estado democrático liberal de los EEUU, resaltando para ello, como es lógico, la función estructurante de su ortograma imperial, el Destino Manifiesto. Así es explicitado, cuando Stoddard inicia su confesión ante los periodistas, inaugurando, como narrador diegético, esa larga analepsis (denominación que proponemos para sustituir a la de *flash-back*). Es esta una analepsis que configura la mayor parte de la película; y en la que Stoddard comienza explicando como él fue uno de los jóvenes que siguió la consigna del político Horace Greeley, “*Go West, Young man*”, afirmando “*I had taken Horace Greeley's advice literally...*” (“Seguí el consejo de H.G literalmente”) (F1), mientras su voz se superpone, gracias al uso del fundido encadenado, con la imagen de una vieja diligencia que avanza en la noche, adentrándose en un Oeste representado mediante un escenario construido en estudio, como espacio salvaje y pre político, y en cuyo contracampo, coincidiendo con la posición de la cámara

2 MARTIN ARIAS, Luis (2016): *Contrapolítica. Manual de Resistencia*. Castilla Ediciones. En concreto, véase la teoría de las 3 funciones del Lenguaje: ideológica, científico-técnica y poética.

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Cátedra. Es especialmente interesante, para lo que ahora nos ocupa, la idea de “sentido tutor” desarrollada en este libro, que sería asimismo equivalente, en cierto modo, a la de *télos* que aquí estamos manejando.

4 RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel (2015): *El Destino Manifiesto como ortograma imperial de Estados Unidos*. *El Basilisco: Revista de materialismo filosófico*; 47-69.

5 BUENO, Gustavo (2008): *La vuelta del revés de Marx*. *El Catoblepas*, 76, 2.



ra, y por tanto de la enunciación, aguardan agazapados el bandido Liberty Valance (Lee Marvin) y sus secuaces (F2).



El personaje de Ransom Stoddard resultará ser, en efecto, un digno discípulo de Horace Greeley (1811-1872), importante político, fundador del Partido Republicano (1854) y director del *New York Daily Tribune*, el periódico más influyente de los EEUU entre 1840 y 1870; publicación desde la cual defendió políticas reformistas como la abolición de la esclavitud. La actividad periodística y política de Greeley permite entender cuáles son los componentes esenciales de la ideología dominante en los EEUU, el liberalismo progresista, el cual, precisamente por ser progresista, entrelazó fácilmente con el liberalismo político al por entonces emergente socialismo (en el caso de Greeley, la relación fue facilitada por ser él mismo partidario de una corriente del socialismo utópico, la de Fourier). Y que esta conexión con el socialismo no fue circunstancial, sino algo importante, lo demuestra el hecho de que Greeley encargara a Marx y a Engels artículos periodísticos que, publicados en el *New York Daily Tribune*, aún hoy se utilizan para estudiar la evolución ideológica del marxismo.

Greeley confiaba en que el progreso industrial iba a enriquecer a todos, pero siendo al mismo tiempo necesario poner límites a la acumulación a través de los impuestos elevados y evitando todo tipo de monopolios; oponiéndose por ello a las concesiones de tierra a los ferrocarriles. Pero sobre todo fue partidario de las reformas agrarias como instrumento para la expansión imperial de los EEUU, apoyando decididamente las políticas de asentamientos en el Oeste, haciendo famosa la frase con la que inicia su relato en analepsis Ransom Stoddard, frase que en realidad provenía de John Soule (1851), al menos según Wikipedia. Y, finalmente, en Greeley estaba asimismo presente otro componente esencial del fundamentalismo democrático⁶, liberal y progresista anglosajón que, recordémoslo de nuevo, es la ideología que estamos analizando, puesto que es la que conforma las películas de Ford. Ese componente definitivo, que define tan bien esta ideología, es el puritanismo moralista, que llevó a Greeley a apoyar el vegetarianismo y, sobre todo, a oponerse al consumo de alcohol, algo que asimismo refleja la película a través de

⁶ BUENO, Gustavo (2010): *El fundamentalismo democrático*. Temas de Hoy, Madrid. Cuando a lo largo de este escrito utilicemos esta expresión, "fundamentalismo democrático", nos referiremos exactamente a esta idea propia del materialismo filosófico que, dado lo extendido y aceptado que está dicho fundamentalismo y como precaución (en política toda prudencia es poca), exige aclarar que desde nuestro punto de vista no supone un rechazo del uso de la democracia como tecnología política más adecuada, o probablemente menos mala, en nuestro contexto histórico contemporáneo.

Ransom Stoddard, el cual desde el principio se manifiesta, a la vez que aspirante político y fiel seguidor de las consignas de Greeley, como un decidido abstemio, cuando rechaza el café con brandy sueco que amable y maternalmente le ofrece Nora Ericson (Jeanette Nolan), afirmando *"I don't care for that"* (el doblaje español lo explicita aún más, haciéndole decir que es abstemio) (F3).

Sin embargo, el problema de la expansión hacia el Oeste que propugnaban los liberales progresistas protestantes consistía en que no eran territorios deshabitados, desprovistos de una comunidad política previa, sino que muy al contrario allí vivía gente civilizada, incluso más civilizada que los propios anglosajones puritanos. Eran españoles católicos del Virreinato de la Nueva España, una potencia política, económica y militar, hegemónica en toda América, hasta comienzos del siglo XIX, cuando debido a su secesión del Imperio de la Monarquía Hispánica, quedó constituida en un proyecto, fallido, de Estado basado en una nueva y fraccionaria, y por tanto por construir, nación política. Un Estado debilitado, el de Méjico, tan a merced del expansionismo *'gabacho'* que, de hecho, en muy poco tiempo perdió enormes extensiones de su territorio⁷.



En efecto, los territorios del Oeste estaban habitados por gentes pertenecientes a un mosaico de razas (indias, mestizas y criollas) pero que todas ellas tenían en común ser católicos que hablaban español y que vivían, hasta esas primeras décadas del siglo XIX, como súbditos bajo protección de la Corona Española. Ante la agresión que suponía para ellos la invasión anglosajona, algunos grupos, como los Apaches, se levantaron en armas, no aceptando la sumisión colonial que implicaba la pérdida de sus derechos, hasta ese momento reconocidos por la Monarquía Hispánica, de tal modo que pasaban de ser tan españoles como cualquier otro súbdito de la Corona, a ser considerados como "salvajes". Este hecho, el de que los Apaches (navajos, mezcaleros o chiricahuas) eran españoles, se refleja adecuadamente en las películas de Ford; por ejemplo, en "Fort Apache" en la que el líder chiricahua Jerónimo habla, en la versión original inglesa, un perfecto español. Jerónimo, el guerrillero indio, con su nombre proveniente de un Padre de la Iglesia, San Jerónimo, autor de la Biblia en latín, era hijo de Hermenegildo, de tal modo que ambos nombres

⁷ ROCA BAREA, Elvira (2017): Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español. Ediciones Siruela.

(o el de otros líderes como Victorino o Mangas Coloradas) indican bien a las claras lo que, por otra parte, se ha demostrado documentalmente de modo fehaciente, que eran católicos españoles desde hacía varias generaciones. Así que, de salvajes sin cultivar, no tenían nada. De insumisos al nuevo poder político sí, mucho.

De este modo, en la película que ahora estamos analizando aparecen aquellos que hasta hacia poco habían sido españoles, y que en el pasado narrativo de la ficción comparecen ya como mejicanos no rebeldes, que vivían dentro de las nuevas colonias anglosajonas; siendo mostrados como un grupo étnico agrupado en su “Cantina”, la cual forma parte del decorado, insistentemente, durante la analepsis que transcurre en la oscura y por civilizar Shinbone pre política; mientras que sin embargo esos mejicanos ya habrán desaparecido, como por ensalmo, en la luminosa Shinbone moderna, que ocupa el prólogo y el epílogo que acotan, como principio y final, el relato en el que se escenifica la constitución de Shinbone como Polis, es decir como metáfora de un nuevo Estado anglosajón y protestante, integrado en los EEUU.

En todo caso, la imaginaria asimilación (ideológica) de los mejicanos se anunciaba ya mediante la función que cumple en la película esa numerosa prole del Marshal Link Appleyard (Andy Devine), fruto de un mestizaje hispano – anglosajón que rara vez se produjo en la realidad histórica. Dicha prole comparece en tanto que está formada por personajes secundarios que sirven como alumnos de la improvisada escuela que monta Stoddard, con la ayuda de Hallie (Vera Miles). Allí deben aprender la nueva lengua política, el inglés, junto al ex esclavo negro Pompey (Woody Strode) y a otros emigrantes que han venido de Europa, como la sueca Nora (que manejan esa nueva lengua política con dificultad). De este modo, obviando su singularidad, los mejicanos son equiparados con todos los grupos no anglosajones de la metáfora Shinbone, pese a que ellos estaban allí, en su propia tierra, como novohispanos que fueron, desde hacía siglos.

En resumen, las escenas que transcurren en la improvisada escuela son las más claramente políticas e ideologizadas. Primero, porque explicitan y ponen en escena el *ideologema* del “*melting pot*” o “*crisol de razas*” (que actualmente, debido a la dominante ideología progresista de lo políticamente correcto, debe nombrarse como crisol de “*culturas*”); si bien se trata

en realidad de un anacronismo, ya que dicho *ideologema* liberal estadounidense es propio del siglo XX (el término proviene de la obra teatral de Israel Zangwill, "The Melting Pot", estrenada en 1908), pero lógicamente la ideología de la película de Ford no es la de finales del siglo XIX, época de la ficción, sino la de 1962, momento de su realización.

Pues bien, en su improvisada escuela, Stoddard se entregará a largos parlamentos a favor del fundamentalismo democrático, que la censura franquista eliminó en su momento, por la explícita reivindicación de la democracia liberal que suponían. Pero, sobre todo estas escenas de la escuela aparecen coronadas por el paradigma que mejor define a este fundamentalismo, la filosofía de Dewey, máximo representante de la pedagogía progresista y partidario del uso de la educación como instrumento político. Así, Stoddard aparecerá en numerosos planos adoctrinando a sus pupilos, con la inequívoca leyenda, escrita en la pizarra "Education is the basis of law and order" (la educación es la base de la ley y el orden) (F4).



Poder y control del consumo de alcohol

Señaladas, muy someramente, algunas características de la ideología liberal progresista, en su versión anglosajona, vamos ahora a centrarnos exclusivamente, dado que es el objetivo de este trabajo, en señalar el importante papel jugado en dicha ideología por el puritanismo moral, enfocado hacia la prohibición del consumo de alcohol como instrumento de control político.

Este *ideologema* es prototípico de la anglosfera imperial, y se manifestó ya claramente, como herramienta de utilidad política, primero en el S. XIX en el Imperio depredador británico y después en el S. XX en el Imperio depredador-generador estadounidense (utilizando, una vez más, ideas de la filosofía política de Gustavo Bueno que son útiles, en esta ocasión, para clasificar a los diversos tipos de imperios). En efecto, en la metrópoli y en las zonas geopolíticas menos depredadas colonialmente del Imperio Británico (RU, Canadá, Australia y Nueva Zelanda) se impuso desde inicios del S. XIX el "Movimiento por la Templanza" (*Temperance*), que en los EEUU se constituyó a partir de 1826 como "American Temperance Society".

En el Reino Unido, durante el S. XIX el ataque al consumo de alcohol, y la pretensión de cerrar las tabernas, los *pubs* y los bares, formó parte del control político de los ocios populares, a través de la llamada “Nueva Policía” (creada en 1840) y de asociaciones moralista puritanas, es decir protestantes, como el “Ejército de Salvación” (*The Salvation Army*, fundado en 1865), cuya pionera, acertada y eficaz propaganda guarda relación con el uso de aparatos pre cinematográficos (como la “linterna mágica”) y el propio cine, conexión entre tecnología e ideología emergentes que ha sido muy bien analizada⁸. En ese libro, Burch señala con acierto que uno de los pri-

⁸ BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Importante, aún mejor, imprescindible obra de teoría e historia del cine, que sin embargo está fuertemente sesgada por el monismo marxista de su autor. Pese al rigor y acierto al analizar el cine de los primeros tiempos, sus interpretaciones están excesivamente imbuidas por una ideología de izquierdas atrapada en un dualismo maniqueo, que en ningún momento se oculta (al contrario, se exhibe con fruición, quizá porque el sectarismo progresista es un rasgo intelectual prestigioso desde el fin de la II Guerra Mundial hasta hoy).

meros objetivos políticos moralistas fue la eliminación total de los llamados “deportes” (en la traducción de Francisco Llinás), en realidad fiestas tradicionales y diversiones populares que implicaban “crueldad contra los animales” (una de las ideologías contemporáneas que surge por tanto en ese momento en el Imperio británico es el animalismo, luego desarrollado políticamente por los nazis en el III Reich). Esas fiestas suponían un derroche de tiempo (no productivo) y de espacio, pues exigían la ocupación de las calles, ejerciendo así un poder del pueblo sobre el tiempo y el espacio propios, y sobre todo de la violencia ritualizada y festiva sobre un animal, que el gobierno liberal no estaba dispuesto a consentir. El otro objetivo importante, ligado totalmente al anterior, era la represión del consumo de alcohol, destacando, en relación con este segundo objetivo, el movimiento antialcohólico de la Iglesia Metodista. Moralismo protestante, en resumen, al servicio del poder liberal, una combinación político-moral que gestionaba el indudablemente exitoso progreso industrializador británico. Una interrelación entre la moral y la política que en la anglosfera actuó como rasgo ideológico diferencial, en tanto que soporte de su fundamentalismo democrático.

Pero el momento estelar de este movimiento moralista puritano tuvo lugar ya en el S. XX, en la otra parte de la plataforma en la que se sustenta la ya por dos siglos dominante anglosfera imperial, es decir en los EEUU, con la aprobación en 1920 de la llamada “Ley Seca” [XVIII Enmienda] vigente hasta 1933. Semejante Ley represora se impuso gracias a la labor de la “*Anti-Saloon League*”, patrocinada por los grandes empresarios capitalistas, como John D. Rockefeller o Henry Ford, demostrando con ello el acierto de Max Weber al señalar la íntima relación entre el capitalismo ligado al progresismo democrático y la moralidad puritana protestante (en la plataforma geo-

política católico hispana semejante prohibición resultaba impensable, aunque solo fuera porque el vino es una de las dos especies eucarísticas que intervienen en el esencial momento litúrgico de la transubstanciación).

Pero, como es lógico, gracias al dominio imperial se ha ido extendiendo esta ideología anglosajona, la que justifica la represión de un consumo de alcohol ligado al ocio y a la fiesta; consumo reprimido primero por el bien del alma, y después por la salud del cuerpo. De este modo, dicha ideología en su expansión ha inundado los fragmentos secesionados o en proceso de secesión que pueblan heterogéneos la decadente hispanosfera (un puzzle de Estados semifallidos desde el S. XIX hasta hoy, en el que España es ahora mismo y por desgracia un ejemplo bien ilustrativo). Por eso, hemos observado en la actualidad, en el contexto de la epidemia del nuevo coronavirus, con la excusa biopolítica de la salvación de nuestros cuerpos, un ensañamiento desde el poder político con los bares (incluso con sus espacios al aire libre, como las terrazas), manteniendo cierres que han sorprendido por su arbitrariedad y perseverancia, ya que la mayoría de las veces han sido absurdos, o al menos injustificados, ya que no se basaban en ningún dato epidemiológico constatado, ni en ninguna prueba médica documentada y seria (sobre todo por lo que se refiere a los espacios al aire libre). Como contraste se permitieron en todo momento las grabaciones sin mascarillas en platós de TV, con personas gritando o cantando, cuando había pruebas científicas sólidas de que esa era la vía principal de contagio del virus, mediante aerosoles. De este modo se ha mostrado qué es lo que considera el poder político como esencial, por su funcionalidad ideológica, y qué prescindible. Y convertible además en propicio chivo expiatorio, para desviar el resentimiento de las masas hacia otro lado, dejando a salvo al poder político, al que así no se piden cuentas por su fracaso e inoperancia en la gestión de lo que verdaderamente le compete.

De este afán del poder por cerrar bares, bien en la Inglaterra del S. XIX o en los EEUU de la Ley Seca del S. XX, o ahora en todos los protectorados del imperio anglosajón en el S. XXI con la excusa de la pandemia, da buena cuenta la película que estamos analizando. En este caso recurriendo a la buena excusa de las elecciones (siempre han de ser, lógicamente, buenas desde el punto de vista moral, para que sean eficaces); excusa que justifica cerrar el Saloon, donde hemos visto disfrutar del exceso con la bebida, asociado a la música, el juego y el jolgorio, tanto al pueblo de Shinbone como a

sus élites más representativas en ese momento pre político: el médico Ken Murray (Doc Willoughby) y el periodista Edmond O'Brien (Dutton Peabody).

El bar cerrado se convierte por tanto en espacio electoral, explícitamente, y cuando el simpático periodista borrachín, Dutton Peabody, pretende beber, Tom Doniphon le dirá: *"Bar's closed"* (F5). Peabody protesta, pero allí está Doniphon, herramienta esencial de la Tekné en la obra de Ford, en tanto que héroe sacrificial, y por tanto actuando como elemento contrapolítico que, al frenar o contrarrestar posteriormente el *Telos* político que representa Stoddard, es garantía de la poética que dimana de este western



genial. Y Doniphon, cumpliendo con su función deíctica, señala al culpable, diciéndole al levantisco Peabody: *"You can blame your lawyer friend"* es decir, "puedes echar la culpa (de que el bar esté cerrado) a tu amigo el abogado", siendo aquí clave la palabra *"blame"* que señala, en efecto, a Stoddard como el culpable de haber cerrado el bar. Y añade: *"He says that's one of the fundamental laws of democracy"* (Stoddard, afirma Doniphon, "dice que esa es una de las leyes fundamentales de la democracia") a lo que responde el así reprimido Peabody, *"Oh, that's carrying democracy much too far"* ("eso es llevar la democracia demasiado lejos") y aunque aquí subyace como tapadera narrativa una protesta egoísta, motivada sólo por el hecho de no poder él, el borrachín Peabody, saltarse esa prohibición general (que es por eso "democrática", es decir igualitarista), desde un punto de vista más metafórico y menos literal encontramos asimismo la conexión entre puritanismo moralista y fundamentalismo democrático; que es, en efecto, el intento por llevar la democracia demasiado lejos, más allá de su mera utilidad tecnológica para la organización del poder político.

Garantizar que el hecho de que el bar esté cerrado sea solo una excepción transitoria depende asimismo de Doniphon. Lo comprobamos en la parte de la secuencia en la que, a pesar de las amenazas de Liberty Valance, se celebra por fin la votación, tras el firme rechazo a ser elegido él mismo como representante por parte de Tom Doniphon (que de este modo permanece en una posición contrapolítica). La elección ha sido posible, frente a la actitud amenazante y violenta de Valance y sus secuaces armados, porque Doniphon les ha plantado cara, con su pistola y el rifle de apoyo de Pompey. Así, mientras se resuelve el último trámite, tras la insistencia del alco-

hólico Peabody, Doniphon recuerda a todos los presentes que “*According to Mr Stoddard, the bar's closed*” (“Según el señor Stoddard el bar está cerrado”). Pero, tras haber aceptado que Stoddard sea el origen legal de la orden de clausura (aunque en efecto sea un abuso de la democracia, como ha señalado Peabody), el héroe se dirige a él: “*Anything further on the election's?*” (“¿Algo más en las elecciones?”), Stoddard le responde: “*No, the election's finished*” (“No las elecciones han acabado”). En ese momento, Doniphon se vuelve al pueblo votante y proclama, para alegría de dicho pueblo, “*Then the bar is open*” (“Entonces ¡El bar está abierto!”) (F6).

Doniphon ocupa una posición central en el plano, que denota autoridad, de tal modo que demuestra ser él quien posee el poder para llevar a cabo ese levantamiento de la restricción, ya que hipotéticamente al menos, a Stoddard, como buen discípulo de Greeley, le hubiera gustado, siempre por el bien del pueblo, mantener indefinidamente la ‘ley seca’. Algo que queda confirmado por el hecho histórico de que fue la ideología que Stoddard representa, el liberalismo progresista, la que finalmente lo llevó a cabo cuando tuvo la capacidad política de hacerlo, muy poco tiempo después de la época en la que transcurre el final de la película, en la segunda década del S. XX; manteniendo esa prohibición trece largos años.



Se plantea aquí un problema central de filosofía política, la cuestión de quién es “soberano” para establecer (y en este caso asimismo levantar) un “estado de excepción”. “Soberano” viene del latín “*superanus*” y significa “el que está por encima de los demás”. Literalmente, el personaje que comparece como soberano es Tom Doniphon que como vemos en F5 está literalmente por encima de todos los demás, al estar sentado sobre la barra del bar, de ese bar que ha sido cerrado. Incluso su cabeza y sombrero de vaquero están por encima del significante “City”, como palabra reflejada de modo invertido en el espejo; metáfora de una Polis, pre política aún, al no haberse impuesto todavía el uso exclusivo de la violencia por parte del Estado que acabará con la libertad de ejercerla por parte del bandido, el cual no por casualidad se llama Liberty, a la vez que su apellido en inglés presenta una gran homofonía con “*violence*”. Es decir, esa fuerza no contenida políticamente, Liberty Valance, es literalmente la libertad de la violencia, o la violencia en libertad, no restringida por el poder del Estado.

Pero ese soberano que es de hecho Doniphon, como garante de la fuerza coercitiva (la que impide la libertad de ejercerla, por parte del bandido), es la fuerza que necesita el Estado para nacer como tal, aunque para ello dicha fuerza debe aceptar, no obstante, para diferenciarse de la violencia libertaria de Valance, la excepcionalidad que, por las elecciones, impone Stoddard: cerrar el bar, si bien al mismo tiempo Doniphon lo señala como 'culpable' de tal excepción ante el borrachín Peabody. Llegamos finalmente al núcleo de la reflexión política de Carl Schmitt que no es otro que el asunto del 'estado de excepción', que plantea ante todo el interrogante de si, desde el punto de vista del Estado, se trata de la excepción o de la regla.

La cuestión política central en *The Man Who Shot Liberty Valance* es la de convertir en Estado, como parte formal de los EEUU, el 'territorio' supuestamente pre político del 'Salvaje Oeste'; que en realidad, como hemos dicho, es una parte desgajada, mediante la intromisión colonialista anglosajona, del antiguo Virreinato de Nueva España, aprovechando su debilidad como nuevo Estado (secesionista) de Méjico. En este sentido, hay que señalar que para el materialismo filosófico la cuestión del Estado es central en política, hasta el punto de que las diversas opciones ideológicas se describen en función de cómo se definan frente al Estado. Por eso, Gustavo Bueno propuso el término 'izquierda indefinida' para esa extrema izquierda actual que no se define frente al Estado, y que además se dedica a destruirlo; quizá con la ingenua pretensión de que sobre sus ruinas se alzaría, como por arte de magia, algo mejor que un Estado, aunque no sabemos qué será, porque dicha izquierda, centrada en la destrucción, no se molesta en absoluto en explicar sus propuestas de reconstrucción, más allá de vaguedades, que son en realidad 'flatus vocis'.

Esta izquierda actual, además de indefinida, extravagante y divagante, utilizando estas otras categorías políticas asimismo propuestas por Gustavo Bueno⁹ parece colocarse del lado de Liberty Valance, al señalar como una imposición inaceptable lo que la filosofía política, desde Maquiavelo, Hobbes y finalmente Carl Schmitt, reivindica como un proceso inevitable y necesario; el monopolio del uso de la violencia por parte del Estado. Así, para esta izquierda indefinida actual "el mito fundacional de la ciudad moderna está basado en la gestión, el control y el dominio" de esa violencia no sometida que (añadimos nosotros) representa Liberty Valance, por eso "el gesto fundador del Estado Moderno, según la

⁹ BUENO, Gustavo (2003): *El mito de la izquierda*. Ediciones B.

tesis hobbesiana, es la transacción que va a garantizar la neutralización" de dicha violencia libertaria. "Fuera de mí, el desorden, murmura el Estado Moderno. Fuera de mí, la *adikía*, el caos absoluto, la violencia inaudita y desmedida, la pulsión de muerte de una guerra civil y constante. La comunidad política otorga al Estado el monopolio de la violencia (la benjaminiana 'violencia conservadora') a cambio de seguridad, ley y apaciguamiento del caos"¹⁰. Ese monopolio de la fuerza por parte del Estado es por supuesto rechazado desde esta izquierda indefinida, de tal manera que lo revolucionario es oponerse a esa 'violencia conservadora'; pero si la destrucción de la Polis triunfara, dando lugar a una sociedad sin Estado, entonces como muy bien señala la película de Ford, reinarían la arbitrariedad, el crimen, y el poder particular impuesto por la violencia, liberada por fin de su represión, ejercida por los grupos o bandas más fuertes y psicopáticos.

¹⁰ DIAZ GALÁN, Julio y MELONI GONZÁLEZ, Carolina (2020): *Estado de excepción: el pacto del miedo como reconfiguración de lo político*. Blog El rumor de las multitudes.

Más allá de estos delirios revolucionarios, *El hombre que mató a Liberty Valance* permite comprender que hay que huir de la simpleza que supone reducir la política al dualismo maniqueo que supondrían las posiciones enfrentadas de Ransom Stoddard (represión y monopolio de la violencia estatal) y Liberty Valance (violencia libre y sin reprimir). Pero dado que tampoco podemos elegir, de ningún modo, estar del lado del despreciable Valance (como hace de manera irresponsable esta izquierda indefinida), debemos por ello aceptar ya de entrada la excepción represora y a la vez fundadora del Estado que impone Stoddard, tal y como hace Doniphon; una represión excepcional metafórica en el "*Bar's closed*". Este tercer personaje, el héroe sacrificial, Tom Doniphon, dota de sustantividad y *Tekné* a la obra de arte, es decir de una fuerza simbólica que permite salir del maniqueísmo imaginario, eludiendo la equidistancia entre el bien y el mal, posibilitando así la existencia de una posición tercera, dialéctica y no maniquea, que ya es contrapolítica.

La dialéctica es posible en la película de Ford gracias a ese tercer personaje, que permite la síntesis del dualismo Stoddard (represión estatal)/Valance (libertad sin ley); aunque necesariamente esto trae a colocación el problema de quién es el "soberano", ya que el serlo supone que no hay ninguna autoridad por encima de él. Según una lectura de Schmitt que vamos a seguir como referencia a partir de ahora¹¹, "para el liberalismo es la ley la que tiene el poder de determinar

¹¹ BENAVIDES, Farid Samir (2006): *Excepción, decisión y derecho en Carl Schmitt*. Argumentos. México, vol.19 no. 52.

quién es la autoridad superior y es por ello que entendemos que la ley tiene un poder soberano (...) Para Schmitt, lo que caracteriza al liberalismo es la soberanía del derecho y de la ley expedida por el parlamento. Sin embargo, en el caso de extrema necesidad el derecho es incapaz de prevenir lo que sucede en la situación concreta. Es en la situación concreta donde la ley pone a prueba su poder soberano. Dada esta condición, Schmitt señala que la ley no puede decidir acerca de la situación concreta y por tanto el soberano es aquel que tiene el poder para decidir acerca de esa situación. Es por eso que para Schmitt el soberano es aquel que tiene el poder de decidir acerca de la excepción. Nótese que Schmitt cuidadosamente evita usar el término poder para decidir, pues ello habría implicado que se trataba de un poder dado por la ley. Para él lo que importa es *auctoritas* y no *potestas*".

Y es que "el estado de excepción se basa en la idea de la suspensión" de la ley (de la Constitución) de tal modo que "sólo el Parlamento puede suspender la ley pues es éste el encargado de producirla. Pero en la segunda mitad del siglo XIX esta concepción del estado de excepción se modificó y ahora es el jefe de Estado quien posee el poder de suspender la Constitución en aquellos casos donde la seguridad del Estado está en peligro por la inminencia de una guerra o de una insurrección armada, pero sólo bajo la condición de que el Parlamento no se encuentre reunido". Nos encontramos aquí con una tremenda contradicción interna al liberalismo, incapaz de responder a la pregunta ¿quién es el verdadero soberano?, teniendo en cuenta que para Schmitt "soberano es aquel que decide acerca de la excepción. A diferencia del liberalismo, donde la decisión es postergada, o en apariencia lo es hasta que hay discusión, en Schmitt la decisión es central para determinar quién es el soberano, pues siempre es mejor una mala decisión que la falta de decisión. Contra Kelsen, Schmitt piensa que el orden jurídico descansa en la decisión y no en la norma" de tal modo que "basta decir que la decisión del Parlamento está detrás de la norma, y por esa razón Schmitt encuentra que el positivismo legal de Kelsen tiene en su base una pura decisión. Para Schmitt, sin embargo, el orden legal se caracteriza por dos elementos: la decisión y la norma. Dada la necesidad de la unidad del Estado, Schmitt encuentra que es éste el único con el poder soberano, pues es el único con la *auctoritas* para decidir. Cuando el orden legal es alterado, el Estado como soberano decide acerca de las medidas necesarias para restablecerlo. Schmitt encuentra muchas contradicciones en el pensamiento del positivismo jurídico".

Y es que “el orden legal es incapaz de manejar la excepción, pues la ley no puede determinar quién está capacitado para aplicarla –no autorizado sino con la capacidad física de hacerlo” de tal manera que “desde un punto de vista normativo, la decisión emana de una nada”. Y llegamos así al libro de Carl Schmitt, escrito en 1921 aunque hay edición posterior en español¹², sobre la idea de Dictadura en relación con esa otra idea de gobierno liberal y democrático, y vemos cómo “para Schmitt la dictadura aparece como el gobierno de un individuo o de una clase, y es concebido como un estado de excepción necesario” pese a “implicar la violación de los principios democráticos y liberales”.

¹² SCHMITT, Carl (1985): *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletarias*. Alianza Editorial, Madrid.

Ford versus Eisenstein o democracia frente a dictadura

Hemos dicho que los casos de Eisenstein y Ford son similares en la Historia del Cine, en lo que se refiere a la notable paradoja de que sus respectivas filmografías están envueltas por un fuerte *Telos* político y que sin embargo esto no es óbice para que al mismo tiempo, y eso es lo que las hace valiosas obras de arte, estén animadas por una potente *Tekné* sustancialista y poética.

Sin embargo, y dando por supuesto que en lo que se refiere a lo estrictamente poético, ambas filmografías son equiparables y similarmente valiosas, la pregunta es si lo son asimismo en cuanto a su *Telos* político. Frente a la política, como ya hemos dicho, y siempre desde una perspectiva contrapolítica (esto hay que subrayarlo) debemos huir en primer lugar del dualismo maniqueo, pero para inmediatamente después desechar asimismo toda tentación de equidistancia por lo que respecta al aquí y ahora actualista (otra cosa es el análisis historicista de una época distante, que ya no nos afecta políticamente en nuestro presente en marcha). La nefasta equidistancia es absolutamente rechazable, ya que en política nunca es posible pensar en dos alternativas enfrentadas que son exactamente iguales o intercambiables. No da igual lo malo que lo menos malo, por supuesto, ya que esto último es preferible y a veces exige, pese a su ausencia de bondad absoluta, enormes sacrificios, para evitar lo peor.

Schmitt, según la lectura que de sus teorías proponemos, parte de la Revolución Francesa para señalar las paradojas a las que históricamente

condujo. En nuestra opinión, una vez destruido el llamado, por los revolucionarios, "Antiguo Régimen", tras haber arrasado sus dos fundamentos, el Trono, ocupado por un Soberano en tanto que *Pater* emblemático (por serlo de la Familia Real), a su vez legitimado desde el Altar, ocupado por un Dios Padre, mediante una relación que permitía cerrar metafóricamente la estructura política del Estado anterior a la Revolución. Muerto el padre (Dios y el Rey) su lugar fue ocupado por una democrática asamblea de hijos liberados (fraternales, iguales y libres), pero esto conduce a la paradoja del liberalismo que señala acertadamente Schmitt, sobre quién es entonces realmente el 'Soberano', paradoja que inevitablemente lleva al Dictador. El primero fue Napoleón y luego toda una larga serie de ellos cada vez más ensalzados como Egos mediante el culto a la personalidad de un Yo Ideal al que hay que adorar. Ahí, con Lenin, primero, pero sobre todo con Stalin,

aparece el *Telos* que envuelve al cine de Eisenstein y que al ser destructivo en su misma esencia teratológica acabó demostrando su falta de eutaxia¹³. De hecho, la temprana distaxia que el comunismo provocó en el Estado imperial ruso, haciendo inviable a la URSS, provenía de ser directamente el heredero del oxímoron ideológico que fundamenta a la Revolución Francesa: a saber, pretender una comunidad igualitaria y fraterna, sin padre que, vía Napoleón, lleva directamente al retorno deformado del 'padre monstruoso', ejemplificado en el "padrecito" Stalin. Semejante contradicción no era otra, por tanto, que la de un Estado basado en la comunidad fraternal e igualitaria de los hijos liberados de Dios y del Rey, emancipados tras haber matado a ambos, y que acaba bajo la dictadura férrea e implacable de una sola persona, convertida en soberano absoluto. Esta insalvable contradicción condujo inexorablemente a la desaparición de la URSS en muy poco tiempo (en términos históricos y por lo que se refiere al criterio aplicable a los imperios generadores, como pretendía ser el soviético). En cualquier caso, dicha destrucción del Estado ya estaba implícita en el comunismo soviético, ya que en el fondo el marxismo era ácrata desde su origen (es decir se posicionaba, bien que postergándola *sine die*, por la destrucción definitiva del Estado, siendo este su objetivo utópico).

En resumen, en política no es posible la equidistancia y la neutralidad, pues entre los dos bandos en liza (toda confrontación

13 BUENO, Gustavo (1991): *Primer ensayo sobre las categorías de las "ciencias políticas"*. Biblioteca Riojana, Logroño. La idea de *eutaxia* la toma Bueno de Aristóteles (Política VI,6,1321a) pero llevando a cabo una "generalización" de tal forma que un Estado lo es por su "buen gobierno eutáxico", que determina a su vez su "buen orden" social, que en el contexto político es "buen ordenamiento, en donde 'bueno' significa capaz (en potencia o virtud) para mantenerse en el curso del tiempo. En este sentido, la eutaxia encuentra su mejor medida, si se trata como magnitud, en la duración". A la pregunta de si un Estado injusto puede ser eutáxico, Bueno responde que "cabe pensar en un sistema político dotado de un alto grado de eutaxia pero fundamentalmente injusto desde el punto de vista moral, si es que los súbditos se han identificado con el régimen, porque se les ha administrado algún 'opio del pueblo' o por otros motivos". Finalmente, y dado el criterio de durabilidad (que en el caso de los Imperios debe ser de centurias), para Bueno si un determinado régimen político dura en el tiempo es porque ha recibido el consentimiento, ya sea tácito o expreso, de quienes pertenecían a él (en tanto que súbditos o ciudadanos, que en el fondo, y para lo que ahora nos ocupa, es lo mismo, añadiríamos nosotros).

política se parece en esto a la guerra propiamente dicha, pues al final siempre hay dos ejércitos en combate) de ningún modo puede darse la circunstancia de que sean los dos exactamente iguales, siempre hay que decantarse, por activa o por pasiva, por el bando menos malo de los dos (ya que desde el punto de vista contrapolítico, ninguna ideología política es buena del todo). En este sentido, y dado que toda política es geopolítica, en la confrontación de imperios URSS / EEUU los hechos han demostrado que, pese a las contradicciones irresolubles del liberalismo fundamentalista democrático, los EEUU han resultado ser un Estado mucho más eutáxico de lo que era la URSS (un proyecto ciertamente inviable, como hemos señalado). Además, cabe añadir que el fundamentalismo democrático del liberalismo progresista era menos malo que el comunismo (teniendo ambos un origen común en la Revolución Francesa, conviene no olvidarlo) y esa superioridad fenomenológica ha sido demostrada por el hecho de que prácticamente nadie discute ahora mismo, en el S. XXI, que la democracia procedimental es la tecnología política más aceptable (menos mala) de todas las que se han propuesto en la modernidad contemporánea. Y finalmente dado que es completamente absurdo pretender volver hacia atrás, al Antiguo Régimen, la democracia procedimental, esa que se lleva a cabo en el bar cerrado de la película que estamos analizando, es sin duda la técnica más adecuada para nuestros tiempos; considerando además que la salida que propugnaba Carl Schmitt, la de la Dictadura "como un estado de excepción necesario" para solucionar los problemas que conllevan las contradicciones internas del liberalismo, ya sabemos que conduce a Estados teratológicos, aberrantes, con proyectos imperiales depredadores y psicopáticos, como fue el III Reich alemán, distáxico desde su mismo origen dictatorial.

Por tanto, si confrontamos el *Telos* del cine de Eisenstein con el de Ford, este segundo es desde luego preferible, y más allá de consideraciones estrictamente fenomenológicas, tanto generales (datos sociológicos, económicos o históricos favorables al liberalismo) como personales o psicologistas (desagrado y rechazo emocional del comunismo), está el hecho de que el proyecto estalinista (basado en un Soberano monstruoso), que envolvía al cine de Eisenstein, era absolutamente disolvente y devastador para todo desarrollo poético y por tanto ético. Proponemos, en definitiva, junto al criterio de la eutaxia (estrechamente ligada a la capacidad de duración temporal) utilizar asimismo el análisis de la calidad, objetivable, de la produc-

ción artística ligada a un Imperio o un Estado (que es el patrocinador siempre, directa o indirectamente, del arte que en su territorio se genera), ya que este análisis de las artes generadas a su amparo es un estimador complementario (junto al de la fuerza y consistencia de su producción científico-técnica) de valoración política que finalmente cabe hacer de la ideología en la que dicho Imperio o Estado se sustenta.

En este sentido puede ser un ejemplo pertinente en cuanto al conflicto URSS/USA la comparación entre el casi siempre anodino y apenas sustantivo “realismo socialista” (luego “realismo crítico” desde 1959) como modelo pictórico y la pujante y potente *Tekné* del “expresionismo abstracto” de la Escuela de Nueva York, con genios como Jackson Pollock o Mark Rothko, que como ha sido demostrado fueron directamente patrocinados por la CIA, una institución por cierto marcadamente liberal progresista, creada en esa época de la Guerra Fría con dirigentes procedentes de las más elitistas universidades estadounidenses y que vio en la reivindicación del más radical subjetivismo pictórico (y artístico en general) una forma de promover políticamente el individualismo liberal, frente al colectivismo socialista¹⁴.

14 VÉLEZ, Iván (2013): *El expresionismo abstracto o la libertad subvencionada*. El Catoblepas, 137. Este investigador ha sido pionero en trabajar esta hipótesis, incluso en relación con la creación del Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca, y ha publicado varios interesantes artículos sobre este tema. El último, de momento, ha sido *Jackson Pollock: un pintor blanco hetero*, en La Gaceta de la Iberosfera (23 octubre 2020). Asimismo, véase también REDONDO DE LOPE, Enrique (2017): *El expresionismo abstracto: la Guerra Fría llega a la pintura*. Revista Jot Down.

Estando en consonancia con lo que proponemos, no nos resulta extraño verificar que la superioridad política del *Telos* del cine de Ford determina que su obra sea más coherente con lo simbólico y finalmente esté más acabada desde el punto de vista de su *Tekné*; por eso la poética de Ford puede ser considerada como orgánica, armónica, equilibrada, es decir ‘clásica’ (en el sentido no historicista, sino de redondez simbólica) mientras que la poética de Eisensstein, que ha sido denominada eufemísticamente y desde un punto de vista historicista como ‘de vanguardia’, es un grito desgarrado y trágico que apunta hacia el deseo mismo de que lo simbólico sea posible; pero dando lugar, por su angustiosa imposibilidad, a una filmografía más inconexa, inorgánica, desequilibrada y, finalmente, incompleta.

No obstante, el elemento clave en el cine de Ford, que permite articular sus relatos, es la presencia del héroe, en este caso Tom Doniphon, el cual elige, como corresponde desde la prudencia (la virtud esencial en política) lo menos malo, es decir se deja llevar por el *Telos* político que representa

Ransom Stoddard, frente a la violencia libertaria de la banda de criminales; y por eso acepta que, para que surja el Estado, sea necesario que excepcionalmente se reprima la fiesta, el derroche y lo dionisiaco, mediante la aplicación de una norma ("*Bar's closed*"), pero evitando con un gesto auténticamente soberano el peligro de un estado de excepción permanente (como luego, gracias a políticos como Ransom Stoddard, ocurrió por desgracia con la Ley Seca, desencadenando el fenómeno distáxico de la mafia). Su posición, señalando como "culpable" de la excepción a Stoddard, al cual "You can blame" como ciudadano o súbdito, y reabriendo de este modo el bar, marca una distancia escéptica, que se mantiene toda la película, en cuanto a la falta de solución definitiva que pueda aportar la política menos mala a los problemas esenciales de la subjetividad. Y finalmente, tras su sacrificio heroico, él mismo se entregará al exceso dionisiaco, emborrachándose totalmente en ese mismo bar de la excepción puritana (liberal y progresista), por fin reabierto.

Referencias

FORD, John: *The Man who shot Liberty Valance*.

MARTIN ARIAS, Luis (2016): *Contrapolítica. Manual de Resistencia*. Castilla Ediciones.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): S. M. Eisenstein. *Lo que solicita ser escrito*. Cátedra.

RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel (2015): *El Destino Manifiesto como ortograma imperial de Estados Unidos*. El Basilisco: Revista de materialismo filosófico; 47-69.

BUENO, Gustavo (1991): *Primer ensayo sobre las categorías de las "ciencias políticas"*. Biblioteca Riojana, Logroño.

BUENO, Gustavo (2003): *El mito de la izquierda*. Ediciones B.

BUENO, Gustavo (2008): *La vuelta del revés de Marx*. El Catoblepas, 76, 2

BUENO, Gustavo (2010): *El fundamentalismo democrático*. Temas de Hoy, Madrid.

ROCA BAREA, Elvira (2017): *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Ediciones Siruela.

BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*. Cátedra.

DIAZ GALÁN, Julio y MELONI GONZÁLEZ, Carolina (2020): *Estado de excepción: el pacto del miedo como reconfiguración de lo político*. Blog El rumor de las multitudes.

BENAVIDES, Farid Samir (2006): *Excepción, decisión y derecho en Carl Schmitt*. Argumentos. México, vol.19 no.52

SCHMITT, Carl (1985): *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletarias*. Alianza Editorial, Madrid

VÉLEZ, Iván (2013): *El expresionismo abstracto o la libertad subvencionada*. El Catoblepas, 137.

VÉLEZ, Iván (2020): *Jackson Pollock: un pintor blanco hetero*. La Gaceta de la Iberosfera, 23 octubre 2020.

REDONDO DE LOPE, Enrique (2017): *El expresionismo abstracto: la Guerra Fría llega a la pintura*. Revista Jot Down.