

Cine



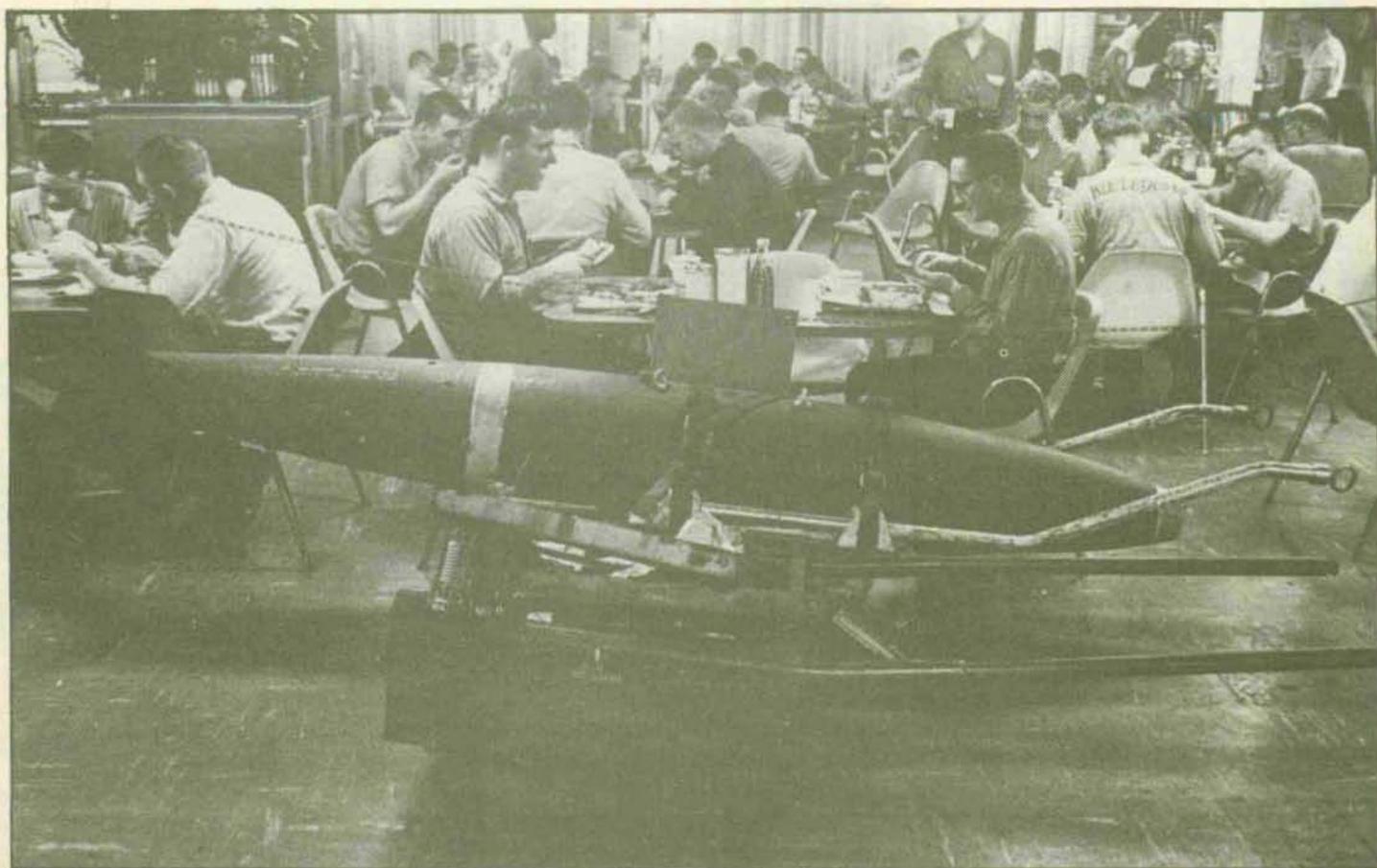
Hollywood y la guerra de Vietnam

¿Cómo
filmar
el
apocalipsis?

Ignacio Ramonet



Escena de «EL ULTIMO DEBER», de Hal Ashby (1974).



Soldados norteamericanos en un momento de distensión durante la guerra del Vietnam.



Soldado norteamericano durante la guerra del Vietnam, en primera línea.

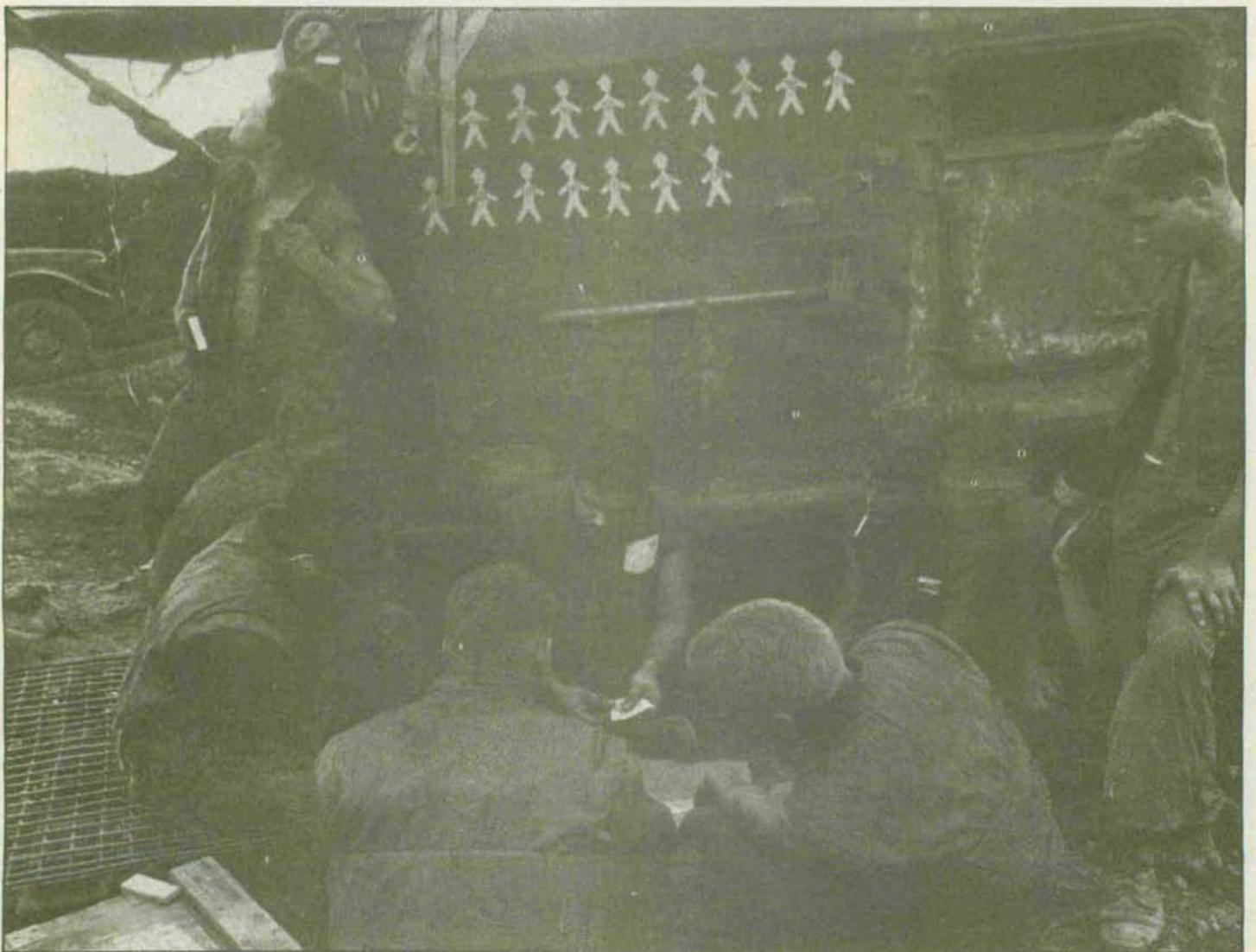
POCAS películas han criticado radicalmente la política imperial de los Estados Unidos en Vietnam. La primera, la más inteligente, fue: *Vietnam in the Year of the Pig*, donde el documentalista Emile de Antonio trató de explicar las causas profundas de la guerra y analizar sus consecuencias. Con métodos de arqueólogo, De Antonio estudió una enorme cantidad de material de archivo (iconográfico y sonoro) desde la época de la colonización francesa, y pudo demostrar brillantemente dos cosas: la larga premeditación de la agresión americana, y la ineluctabilidad de la derrota. Uno de los testigos que entrevistó, el Padre Berrigan, poeta y jesuita, declaraba en la película: «La resistencia de los vietnamitas significa el fin de la época de Superman».

EN *Winter Soldier* (1971) un colectivo militante filmó los testimonios de ciento treinta veteranos del conflicto reunidos en febrero de 1971, en Detroit, donde denunciaron durante tres días las atrocidades que ellos mismos habían cometido «en nombre de la civilización». Después de haber tomado conciencia, estos antiguos combatientes (muchos de ellos negros o indios) expusieron de qué manera fueron «deshumanizados» en los campos de entrenamiento norteamericanos donde les enseñaron a censurar toda protesta moral y a liberar sin límites todos los instintos de agresión para poder aplicar luego, en Vietnam, una vez «robotizados», sin remordimiento, el «código del



Escena de «EL CAZADOR», de Michael Cimino (1978).

Marine» que transformaba a cada vietnamita en blanco de feria, a las orejas comunistas en monedas de cuartel, y a la



Soldados norteamericanos en el frente de batalla, durante la guerra del Vietnam.



Escena de «EL REGRESO», de Hal Ashby (1978).

tortura en deporte viril. **Winter Soldier** fue la película porta-estandarte de toda una generación pacifista. Circuló por todas las universidades, y el personaje interpretado por John Voight en **Coming Home** (el Regreso) está directamente inspirado de este documental excepcional.

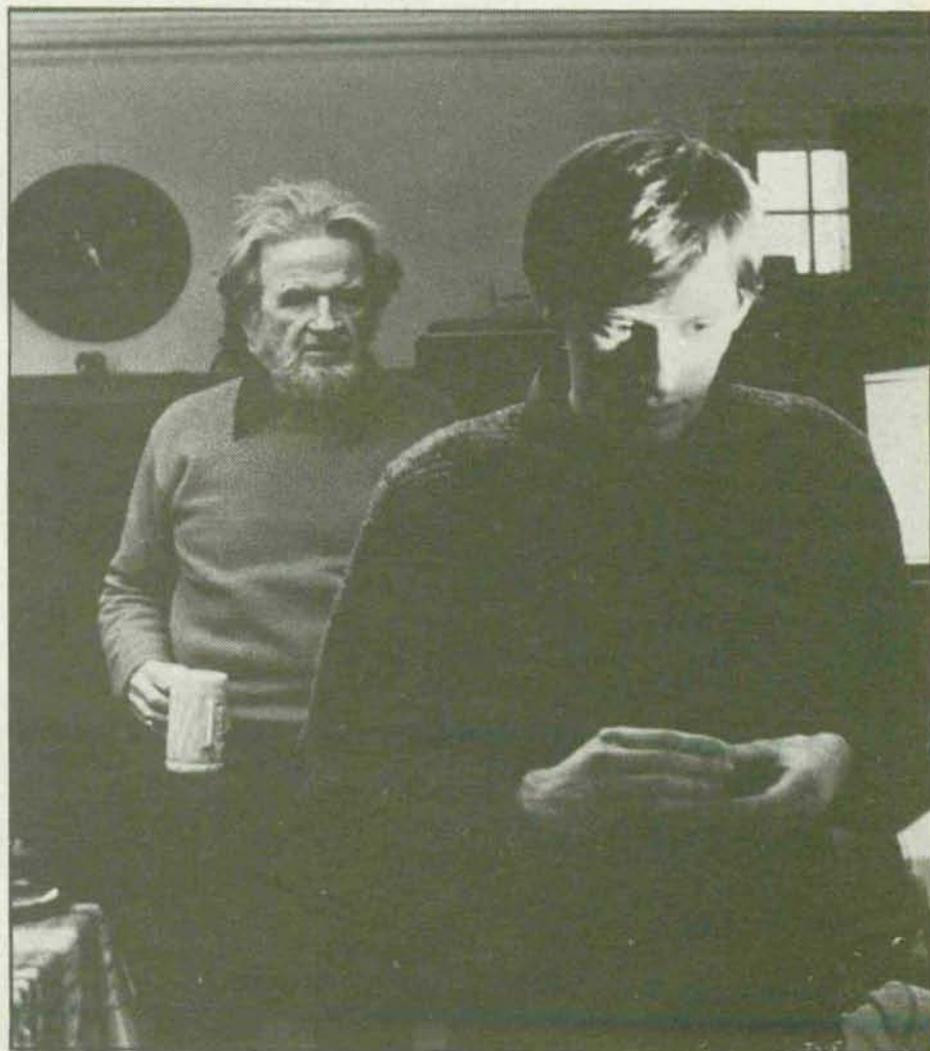
En **Hearts and Minds** (Corazones y Mentes, recompensado ya con un Oscar en 1975) el realizador Peter Davis convocó a partidarios y adversarios de la guerra para demostrar, bajo pretexto de objetividad, la aberración mental de los belicistas. Por ejemplo, un oficial de marina, héroe nacional multidecorado, confesaba a los estudiantes de un colegio durante un discurso público que «Vietnam sería mucho más bello si no existieran los vietnamitas» (!); y el general Westmoreland para restar importancia a los bombardeos aéreos contra las poblaciones civiles declaraba, filósofo, que «los orientales no aprecian la vida tanto como nosotros».

Estas tres películas, documentales, se realizaron en una época en que había que oponerse, en las pantallas, a la ne-

fasta influencia de **Green Berets** (Boinas Verdes), de John Wayne, que Hollywood produjo como propaganda y con-

tribución al esfuerzo ideológico de guerra. Con el retorno de los soldados se generalizó la **animosidad contra** la «sucia guerra» y Hollywood cambió de táctica (1), se decidió a producir films de masa que abordaron con discreción la dolorosa cuestión de Vietnam. Así, en **Dog's Day Afternoon** (Tarde de Perros), Al Pacino y su compañero son excombatientes de Vietnam que caen en la delincuencia y aplican, para asaltar un banco, lo

(1) Exceptuamos de nuestro análisis a **The visitors (Los Visitantes)** de Elia Kazan, disertación laboriosa sobre el remordimiento y la mala conciencia; y **Cattonsville's Trial** producido por Gregory Peck que contaba la historia de unos protestatarios juzgados por haber quemado, con napalm, su cartilla militar. Estas fueron las primeras ficciones norteamericanas sobre la guerra de Vietnam; habría que volverlas a ver situándolas en el contexto de la época.



Escena de «LOS VISITANTES», de Elia Kazan.

que aprendieron en los comandos de la jungla. Nick Nolte, en **Who'll stop the Rain** (Mercenarios del infierno, 1977), de Karel Reisz, interpreta también a un retornado de Vietnam, antiguo hippie convertido a expensas suyas en traficante de drogas y completamente extraviado en un mundo del que ya no posee ninguna clave si no es la violencia; asimismo Travis, el chófer de taxi que interpreta Robert de Niro, en **Taxi Driver** (que también ganó Oscars) es un antiguo combatiente de Vietnam que padece, a consecuencia de sus heridas, un insomnio crónico; él tampoco sabe adaptarse a una ciudad hiperviolenta (Nueva York) si no es con las mismas armas y los mismos métodos supera-

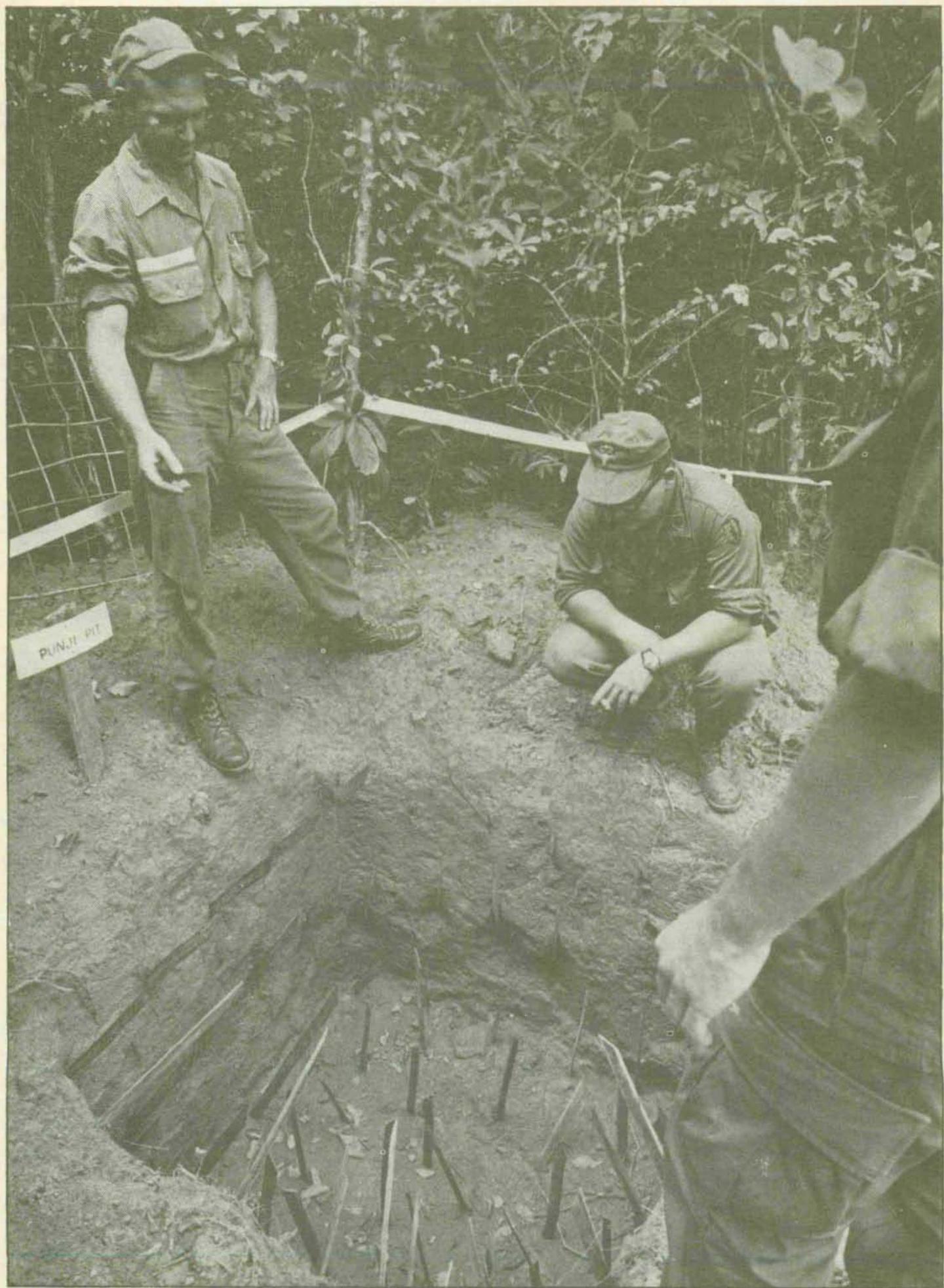


Escena de «TAXI DRIVER», de Martin Scorsese (1975).

gresivos que le enseñaron en la guerra. Las tres películas se planteaban el problema de la difícil **reconversión** a la vida



Un vietcóng abrasado por el napalm, durante la guerra del Vietnam.



Soldados norteamericanos en operaciones antiguerrilleras, durante la guerra del Vietnam.

civil, en tiempos de crisis, de hombres a los que durante años sólo se le había pedido matar sin reflexionar.

El año pasado, y ya mucho más directamente, Ted Post abordó el tema del conflicto vietnamita, en **Go Hell the Spartans**, a la manera de un Raoul Walsh, como un marco aventurero para héroes magníficos pero descarriados. El protagonista (Burt Lancaster) es un veterano de todas las guerras que critica las órdenes del oficial de carrera pero que sabe poner «al servicio de Occidente» todo su saber bélico; este film, el más clásicamente «de guerra», tiene la disculpa de situar la intriga en una etapa histórica más lejana: cuando los norteamericanos sólo constituían, en Indochina, un cuerpo expedicionario aliado al ejército colonial francés en la época precisamente de la guerra de Corea;

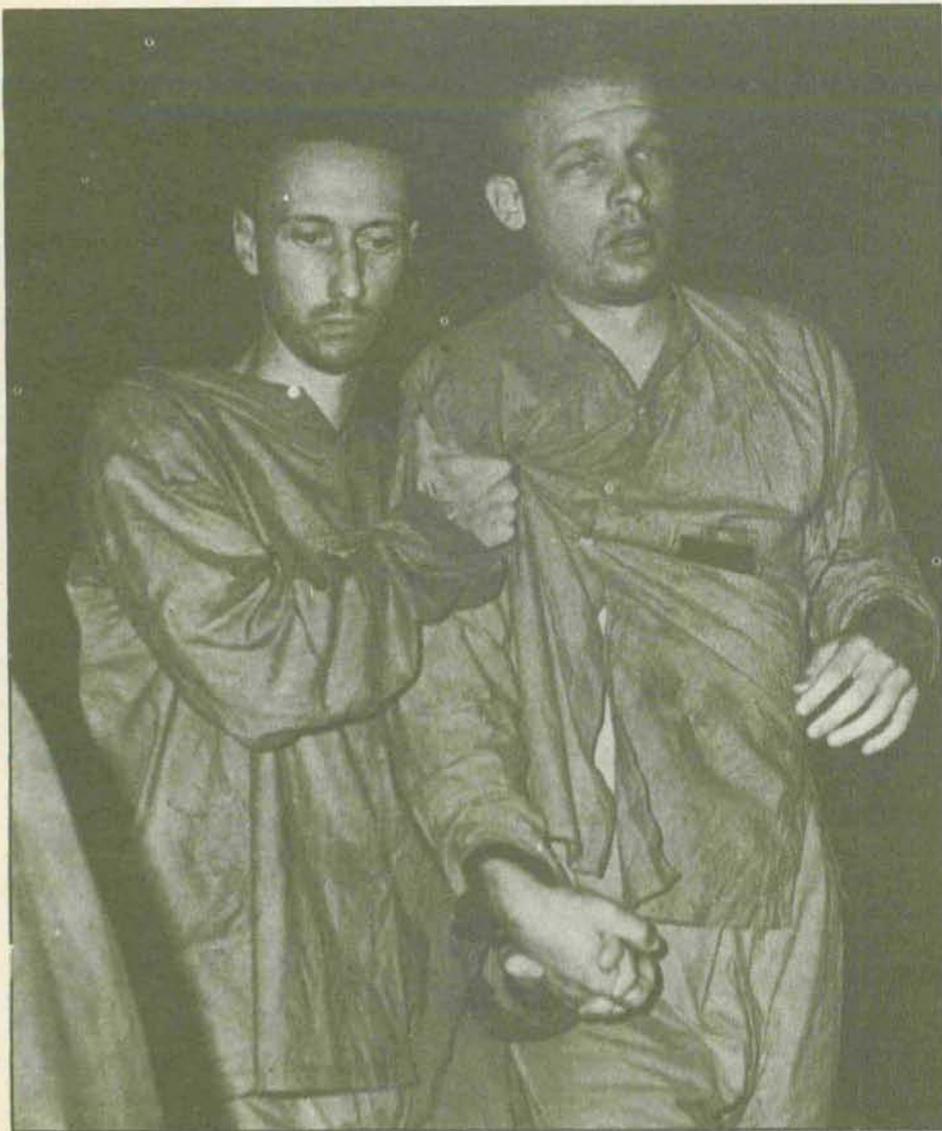
guerra que dio lugar a tantas películas anti-amarillas. En ese sentido cabe afirmar que la guerra de Vietnam no ha suscitado (la excepción de **Boinas Verdes** lo confirma) un cine triunfalista, o tan siquiera militarista como lo hicieran, sobre todo, las guerras contra el Japón y Corea. Vietnam, al contrario, ha favorecido de cierta manera una reflexión sobre la torpeza de la guerra. Y esto **por primera vez**.

Coming Home (El regreso) es un poco el film oficial de esa mala conciencia norteamericana, realizado por aquellos mismos que se opusieron en sus tiempos a la guerra (recuérdese que el director, Hal Ashby, fue un militante pacifista, contemporáneo de la creación del movimiento hippie y que ya había tocado, de refilón, el problema del malestar ex-combatiente en **The**

Last Detail (El último deber); en cuanto a Jane Fonda, siempre luchó contra la guerra —está casada con un líder pacifista—, viajó a Vietnam del Norte donde pudo conversar con Ho-Chi-Minh, hizo discursos por Radio Hanoi contra el ejército de su país y realizó dos documentales militantes en contra de esa guerra de extraordinario valor patético). Aunque **El regreso** está hecha con la mejor voluntad de mostrar los «desastres» (físicos y morales) de la guerra, se puede también considerar que su pacifismo tiene muy poco de político y mucho de afectivo; en efecto, el film establece que la guerra de Vietnam es injusta porque **hiere los cuerpos norteamericanos**, y la opulencia del país no justifica ese sacrificio que deviene absurdo. También mantiene una confusión entre la violencia de la guerra y las **carencias** de un



Escena de «BOINAS VERDES», con John Wayne como protagonista, película de Ray Kellogg.



Pilotos norteamericanos capturados por el Vietcong.

hospital militar, pues cuando éstas son vencidas curiosamente, el mutilado cobra una

autonomía y una vitalidad tales que la guerra se olvida y uno (pensando en **El cocheci-**

to) casi le envidia. En este sentido, la película funciona como una magnífica **compensación simbólica** para todos los mutilados de guerra, los cuales comprobarán, si ven la película, que se puede haber perdido el uso de las piernas y a pesar de ello seducir a Jane Fonda; y no sólo seducirla sino hacerla gozar, lo que su marido (válido, oficial y patriote-ro) no puede realizar; que se puede también jugar al baloncesto, conducir coches de carreras, pasar por televisión, etc... Porque el verdadero sentido de la película no es de criticar la guerra de Vietnam sino de reafirmar una vez más (por eso le han dado dos Oscars), que la principal cualidad norteamericana es la **voluntad de vencer**, de vencer a su propio cuerpo si es preciso; y el marido **cobarde** que se tiró una bala en su pierna para salir de la guerra, ése es el personaje negativo de la ficción, el cornudo, el suicida, el traidor... En cuanto a la mujer, pocas veces habrá sido, como en ésta película, hasta tal punto, el estereotipo del «reposo del guerrero».

Ninguno de los films precedentes ha querido «explicar» la guerra como algo inevita-



Oficiales de los Estados Unidos preparando una operación militar sobre territorio del Vietcong.



Una muchacha vietnamita apuntando a un piloto norteamericano capturado cerca de Hanoi, durante la guerra del Vietnam.

ble, decidido por instancias demasiado lejanas, que la transforman en una **fatalidad política** que el ciudadano debe asumir con deportividad; porque hay que jugar el juego. Esta idea está llevada muy a fondo en **Deer Hunter (El cazador)**, donde Michael Cimino presenta a un grupo de personajes que jamás cuestionan lo que hacen y que son incapaces de **verbalizar** una experiencia o un sentimiento; hay en ellos una simplicidad que raya en lo necio. Zombis políticos sobre los que cae la guerra con sus «horrores» y ellos reaccionan como «hombres» prisioneros de un machismo ancestral. La lección política del film es breve: el salvajismo de los comunistas justificó la entrada en guerra de los Estados Unidos; la corrupción y la villanía de los survietnamitas justificaron el repliegue norteamericano. Hagan lo que hagan los Estados Unidos tienen razón, Cimino lo demuestra; y Hollywood lo recompensa: seis Oscars.

La película más ambiciosa sobre este conflicto es la que no acaba de terminar Francis Ford Coppola: **Apocalypse Now**, para la cual ya lleva gastados veinticinco millones de dólares (la mayor suma jamás invertida en la producción de una película) y que pretende denunciar, desde un punto de vista **radical** «una guerra en la que la tecnología más sofisticada se enfrentaba contra simples campesinos; donde las cervezas heladas eran enviadas en convoyes de helicópteros protegidos, hasta el mismo frente; donde las chicas «conejos» de **Play Boy** se exhibían en el centro de las batallas, y donde los fotógrafos y los operadores gritaban a los soldados para que no mirasen a las cámaras durante los combates».

En esta tragedia del Bien y del Mal, especie de ópera moral,

Coppola (que ya tiene enlatadas 450 horas de proyección) quiere contar una historia escrita por John Milius adaptada de una novela de Joseph Conrad (**En el corazón de la Noche**), y que cuenta como un capitán (Martin Sheen) contratado por la CIA en 1968 parte en busca de un coronel loco (Marlon Brando) para liquidarlo. Este vive en un templo budista en plena jungla y se distrae organizando, con sus hombres, batallas caprichosas contra cualquier enemigo sin importarle su pertenencia política. Este extraño coronel de la jungla se encuentra ayudado por una serie de

subordinados desquiciados: un fotógrafo de prensa (Dennis Hopper) que sólo funciona con LSD, un oficial obsesionado (Robert Duvall) que mata a todo un pueblo para poder hacer surf en una playa en solitario, etc...

Los límites de esta película (que también ganará Oscars, si se termina un día) es que, como todas las demás, demostrará que sólo el cine norteamericano sabe hacer la crítica de la política norteamericana; «mi objetivo —ha declarado Coppola— es mítico, honrado, pro-humano, y por consiguiente **pro-norteamericano**». Más claro... ■ I. R.



Soldado norteamericano en avanzadilla por territorio vietcong.