

Representaciones fílmicas de la guerra de Vietnam o lecciones hollywoodenses sobre como perder la guerra sin ser derrotados.

Leandro Della Mora.

Cita:

Leandro Della Mora (2013). *Representaciones fílmicas de la guerra de Vietnam o lecciones hollywoodenses sobre como perder la guerra sin ser derrotados. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/203>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: **24**

Título de la Mesa Temática: **Incidencia de Estados Unidos de América en el mundo contemporáneo (1898-2012)**

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: IUORNO, Graciela Elvira y NIGRA, Fabio

Representaciones filmicas de la guerra de Vietnam o lecciones hollywoodenses sobre como perder la guerra sin ser derrotados

Florencia Dadamo y Leandro Della Mora

Universidad de Buenos Aires

dadi_mfd@hotmail.com; leandrodellamora@hotmail.com

Introducción

El cine es la principal expresión cultural contemporánea, una forma de representación de la realidad¹ a modo de perspectivas personales, en la cual convergen parámetros estructurales recurrentes que el séptimo arte tomó de la literatura clásica, como por ejemplo: a) los famosos tres tiempos del relato (mundo en equilibrio, ruptura del equilibrio y búsqueda por restablecerlo y vuelta al equilibrio); b) un tiempo y espacio claros y homogéneos; c) centralidad del personaje y d) la construcción lógica de las secuencias mediante causa y efecto. Asimismo, se debe tener en cuenta que si bien las imágenes cinematográficas muchas veces poseen la pretensión de retratar la realidad, son una representación y una reconstrucción de la misma. Sin embargo, esto no las invalida como medios útiles para lograr interpretaciones más complejas de hechos históricos. Las narraciones de ficción pueden ir más allá de su función referencial y cumplir el rol de acercar el mundo del pasado al receptor del presente.² Pues, como aclara Sorlin³, como historiadores la riqueza de nuestra labor no se basa en la corroboración o comparación de los textos fílmicos con los escritos (aunque este proceso sea necesario) o preguntarnos por su grado de veracidad, sino indagar en los aspectos político-ideológicos de los mismos y comprender los medios y los motivos por los cuales estos se presentan en relación a la sociedad a la que apelan. Ligado a lo expresado, se debe tener en cuenta la propuesta de Ferro, quién repara en que las películas se constituyen no sólo como “documentos” de una época (fuentes) sino que también se convierten en agentes activos del devenir histórico. En este último sentido creemos que el film puede organizarse no sólo como productor y reproductor de un discurso determinado, sino también como un medio a través del cual se pueden evidenciar acontecimientos del pasado, que adquieren relevancia académica o notoriedad pública desde que se los representa cinematográficamente. Esta afirmación descansa en la concepción que presenta Barthes sobre la existencia del hecho histórico (a diferencia del suceso): “A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuando no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado

¹ André BAZIN. *¿Qué es el cine?*; Madrid, Rialp, 1966.

² Robert ROSENSTONE. “El cine histórico”, en *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel. Barcelona. 1997.

³ Pierre SORLIN, Pierre. “How to look at an ‘Historical’ Film”; en *The film in History. Restaging the Past*. Barnes & Noble Books, USA, 1980.

procede de lo observable, pero lo observable (...) no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado”.⁴

Según Engelhardt Hollywood reflejó una *cultura de la victoria* basada principalmente en los ideales estadounidenses de excepcionalismo y triunfalismo. Estos se expresaron a principios del siglo XX en el cine a través del *western*. Así el relato bélico en la pantalla expresó y propagó eficazmente la cultura y el pensamiento de la clase dominante siendo una vía vigorosa en la conformación de una *conciencia nacional* para lo cual fue fundamental la existencia-construcción del enemigo. Si la Segunda Guerra Mundial resultó ser el momento de mayor auge de la *cultura de la victoria* a través del relato bélico triunfalista, Vietnam fue su tumba. La visión del soldado héroe, liberador, salvador, pasó a ser la de víctima o de criminal de guerra.⁵ En el pensamiento de los norteamericanos existía ahora la sensación de que el mundo les había perdido el respeto, la fuerza militar de Estados Unidos había dejado de ser imponente y de esta forma nacía el *síndrome de Vietnam*, o sea la resistencia de este pueblo a intervenciones militares en conflictos internos de otros países.⁶

Teniendo en cuenta las premisas teórico metodológicas de las cuales partimos y las posturas de Engelhardt expresadas en el párrafo anterior; en la presente ponencia proponemos un análisis de las producciones fílmicas hollywoodenses que refieren a dicha guerra y sus consecuencias.

Para alcanzar nuestro objetivo resulta fundamental hacer uso de una herramienta teórica como la intertextualidad. Esta es un recurso literario que puede ser trasladado al análisis de las fuentes fílmicas, pues la misma “(...) se construye a partir de diversos textos que permiten la circulación del significado tomando como punto de partida a distintos sistemas semióticos”.⁷ Además de ésta intertextualidad intersistémica, se establece otra denominada intrasistémica; el proceso intertextual dentro de un mismo sistema semiótico. Es así como en nuestro caso de estudio podemos afirmar que los

⁴ Roland BARTHES, “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, página 174.

⁵ Tom ENGELHARDT. “Desesperación triunfalista”, en *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos la guerra fría y el desencanto de una generación*; Barcelona, Editorial Paidós, 1995, páginas 19-33.

⁶ Michael T KLARE. “El ataque contra el ‘síndrome de Vietnam’”, en Pablo GOANZÁLEZ CASANOVA (Coord.). *Estados Unidos, hoy*; México, Siglo XXI, 1984, página 377.

⁷ Alfredo Tenoch CID JURADO. “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico”; en *Semióticas del Cine*; Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana nro. 5: Semióticas del Cine, 2007, página 54.

textos fílmicos analizados además de valerse de otros sistemas lingüísticos⁸ dialogan entre ellos.

Nuestro abordaje se centrará en un relevamiento de acuerdo a diversos nudos problemáticos que hacen a la construcción de una determinada interpretación consensual sobre el conflicto que, basada en una serie de mitos que penetraron la conciencia colectiva norteamericana, cimentaron una visión particular de Vietnam.⁹ Las producciones hollywoodenses desde diferentes visiones, muchas veces divergentes entre sí, fueron un factor fundamental en la conformación de dicho imaginario sobre la guerra. Aquí yace el interés desde nuestra disciplina.

Pues, como sostiene Cid Jurado: “la construcción de la imagen histórica supone el ejercicio de la traducción intersemiótica y de la intertextualidad como mecanismos para la construcción del sentido en la memoria colectiva de una sociedad”.¹⁰

Contextualización

Antes del análisis creemos conveniente llevar a cabo una breve contextualización de las fuentes fílmicas, la cual la dividiremos en tres diferentes épocas. La primera abarca desde los prolegómenos de la guerra hasta la asunción de Reagan a la presidencia. La década del sesenta planteó una convulsión generalizada para el status quo estadounidense y un despertar de la conciencia tanto a nivel colectivo como sectorial pues desde diversos movimientos sociales se cuestionó a la cultura hegemónica.¹¹ El hecho que actuó como catalizador de estas manifestaciones críticas fue Vietnam. Teniendo en cuenta la naturaleza de la presente ponencia resulta pertinente entonces hacer aquí referencia de los sucesos más destacados de la contienda. La intervención norteamericana en el sudeste asiático puede remontarse a 1954, luego de la Conferencia de Ginebra en la cual se reconocía la independencia de Laos y Camboya, mientras que Vietnam quedaba dividida en dos estados separados. El norte permanecía en manos comunistas y el sur bajo el gobierno católico de Diem. En 1960 se funda el Frente de Liberación Nacional (FNL) en el Sur que unía a las distintas facciones de

⁸ Ver Christian METZ. “Estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguaje*. 2 vols, Buenos Aires, Nueva visión, 1974. En dicha interpretación el autor sostiene que el lenguaje cinematográfico inherentemente es heterogéneo debido a sus diversas características propias de su materia de expresión y de la pluralidad de códigos que el mismo presenta.

⁹ H. Bruce FRANKLIN. *Vietnam y las fantasías norteamericanas*, Buenos Aires, Final Abierto, 2008.

¹⁰ Alfredo Tenoch CID JURADO. “El desembarco de Normandía...”, op. cit., página 57.

¹¹ Florencia DADAMO. “Estados Unidos y la década de 1960. El despertar la conciencia”, en Fabio NIGRA y Pablo POZZI. (comps.). *Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*; Buenos Aires, Maipue, 2009, páginas 297-316.

oposidores en “una alianza entre los obreros y los campesinos”.¹² A este cuadro pronto se agregan los comunistas, quienes proporcionaban el mayor refuerzo ideológico y la profunda experiencia organizativa adquirida durante los días del Viet Minh.

Al momento de asumir Kennedy la situación en Vietnam era delicada: el gobierno corrupto y despótico de Diem demostraba ineptitud en la defensa de su territorio. En lugar de enviar tropas de combate, el presidente decidió limitarse a proveer equipamiento y “asesores” militares.¹³ A fines de 1963, tras el asesinato de Kennedy, asumió su vice, quien abriendo el camino a la acción de los ‘Halcones’, tomó una posición abiertamente beligerante. Este y los asesores del difunto presidente llevaron a cabo la injerencia directa y la escalada militar que arruinarían la economía norteamericana y postergaría los planes sociales que el gobierno demócrata había prometido.¹⁴ Con la amplia victoria electoral en 1964, Johnson encontró un Congreso afín a su política intervencionista y a pesar de que existieron leves intentos por calmar la conflictividad social, ésta fue en constante aumento.¹⁵

Al no tener en cuenta la metodología del enemigo, la intensificación derivó en un gran esfuerzo humano y en un drenaje monetario que canalizó la inversión y el gasto público de Estados Unidos hacia la guerra, profundizando aún más la conflictividad social doméstica. Lo cierto es que se luchó empeñadamente contra un pueblo que había resistido exitosamente la ocupación japonesa en la Segunda Guerra y la francesa en la segunda posguerra, habiendo convertido a la guerrilla en su forma de vida.¹⁶

¹² Eric WOLF. "Vietnam", en *Las luchas campesinas del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1973, página 277.

¹³ Es necesario advertir que entre dichos asesores se encontraban los Boinas Verdes, cuerpo militar recientemente creado centrado en actividades guerrilleras y contrainsurgentes. W. J. RORABAUGH. “La Guerra Fría”, en *Kennedy y el sueño de los sesenta*; Barcelona, Editorial Paidós, 2005, página 85.

¹⁴ Según algunos historiadores la guerra de Vietnam fue el resultado inevitable de la política exterior de *contención* que convertía a Estados Unidos en el gendarme universal de la democracia capitalista en el contexto de la Guerra Fría. Se sostiene entonces que el apoyo brindado al régimen anticomunista de Vietnam del Sur generó un compromiso que derivó en una escalada bélica impensada. Willi Paul ADAMS. “La década de 1960”, en *Los Estados Unidos de América*; Madrid, Historia Universal Siglo XXI, 1979, página 385. Otras visiones focalizan el motivo de la contienda en el interés estratégico y económico que presentaba el sudeste asiático (petróleo, estaño, caucho, carbón, hierro). Howard ZINN. “La victoria imposible: Vietnam”, en *La otra historia de los Estados Unidos*; México, Siglo XXI, 1999, página 351.

¹⁵ Diversos movimientos tuvieron su auge entre mediados de la década del sesenta y principios de los setenta (el de afroamericanos por los derechos civiles, el feminista, el hippismo, el vinculado a la liberación sexual y en particular el antibelicista, cuyo foco de propagación estaba en los campus universitarios).

¹⁶ Desde la segunda posguerra la intervención norteamericana en Vietnam fue deliberadamente buscada por la dirigencia política y la excusa (frenar el avance del peligro rojo y su *efecto dominó*) poco tenía que ver con la realidad. Irving Louis HOROWITZ. “Los documentos del Pentágono y la tragedia de la investigación norteamericana”, en *Ideología y utopía en los Estados Unidos*; México, FCE, 1977, páginas 267-283. Pues el anticomunismo fue en parte una doctrina que justificó la Guerra Fría y la carrera

En agosto de 1964 Johnson y McNamara, utilizaron una cadena de confusos acontecimientos en el golfo de Tonkin para lanzar una ofensiva a gran escala.¹⁷ Como contrapartida a los sucesos el Congreso, en lugar de declarar la guerra formal, otorgó a Johnson el poder para que tomase todas las decisiones militares que creyera necesarias.¹⁸

En una contienda que duró aproximadamente una década, ya para 1965 (un año después del incidente de Tonkin) los *Pentagon Papers* advertían sobre el mal curso de la guerra¹⁹; sin embargo se continuó con una enorme escalada bélica que respondía a los poderosos intereses del complejo militar industrial norteamericano.²⁰

Con la intervención directa los crímenes de guerra se hicieron cotidianos, los bombardeos a discreción se llevaron a cabo diariamente; dentro de las *zonas de fuego libre* se declaraba enemigo y se asesinaba sin distinguir a civiles, mientras que en las aldeas sospechadas de colaborar con FNL se llevaban a cabo las tristemente célebres *misiones de búsqueda y destrucción*. A su vez, los costos materiales –si bien no existen cifras oficiales- deben multiplicar a los norteamericanos si se tiene en cuenta la “utilización de defoliantes, napalm y productos químicos tóxicos”²¹ sobre un pequeño territorio, que fue víctima de un bombardeo que para 1968 superaba en tonelaje total al lanzado por las fuerzas aliadas en la segunda guerra sobre Alemania y Japón.

Uno de los factores que llevó a Johnson a este “atolladero”²² fue el desconocimiento general con que se abordó a la situación, desde las autoridades gubernamentales hasta las tropas que eran enviadas a luchar a un ambiente inhóspito sin un entrenamiento correspondiente.²³ Hacia 1968, debido principalmente a la ofensiva

armamentística. Leo HUBERMAN y Paul SWEEZY. *Teoría de la política exterior norteamericana*; Buenos Aires, Merayo, 1973, página 283.

¹⁷ Según fuentes oficiales el destructor estadounidense *Maddox* había sufrido un ataque no provocado en aguas internacionales cerca de la costa norte de Vietnam; con el tiempo se reveló la falsedad de la información brindada.

¹⁸ Stanley KARNOW. “The war nobody won”, en *Vietnam, a history*; New York, Penguin Books, 1983, página 27.

¹⁹ George BALL. “Memorandum for the President Johnson, ‘A Compromise Solution in South Vietnam, 1 July 1965’”, en *The Pentagon Papers*; Boston, Beacon Press, Gravel Edition, Volume 4, 1971, página 615. Disponible en internet: <http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/pentagon4/doc260.htm>

²⁰ Alicia ROJO. “El imperialismo norteamericano y la guerra de Vietnam”, en Fabio NIGRA y Pablo POZZI (comps.). *Invasiones bárbaras...* op. cit., página 322.

²¹ Willi Paul ADAMS. “La década de... op. cit., página 847.

²² Sobre las formas de caracterización lingüística que adquiere la guerra y sobre los sinónimos que aluden a la imposibilidad de ganar un conflicto absurdo ver Tom ENGELHARDT. “En el osario del lenguaje” en *El fin de la Cultura...* op. cit. página 248.

²³ Los jóvenes e inexpertos soldados norteamericanos eran lanzados a un combate en el que se corría riesgo permanente de caer en “emboscadas”. A esta situación se sumaban el desconcierto y el pavor a la muerte que se apoderaba de las mentes de muchachos que, proviniendo de las clases sociales más bajas, se vieron obligados a participar en una guerra que eximía a los sectores económicamente privilegiados.

del Têt; el cuestionamiento doméstico hacia la guerra se profundizó. Dicha operación, aunque repelida rápidamente por las fuerzas norteamericanas, demostró que todos los esfuerzos no habían servido “para destruir el FNL, ni su moral, ni el apoyo popular, ni su voluntad para luchar”²⁴ teniendo como consecuencia el inicio del deterioro del apoyo interno en Estados Unidos.²⁵

Esta crisis de confianza había comenzado ya en 1965 cuando empieza a televisarse a soldados arrasando aldeas y torturando a sus pobladores. Así, cobran notoriedad procedimientos como las operaciones *zippo*²⁶ y el método del *bodycount*, introducido por el General Westmorland, que consistía en el recuento diario de cadáveres.²⁷ Sin embargo, por más control y mentiras que las autoridades ideaban para ocultar estos acontecimientos, los crímenes de guerra quedaban al desnudo frente a un público estupefacto. A su vez, dentro del ejército estadounidense la indisciplina aumentaba junto con las deserciones e innumerable cantidad de soldados se volcaban al consumo de drogas. El registro de asesinatos de oficiales por sus propios hombres indica el alto trastorno psicológico al que estaban expuestos los soldados inmersos en una táctica guerrillera vietnamita que impidió a los norteamericanos entablar una guerra de tipo convencional.

A medida que la contienda parecía no tener una solución clara y cercana, cada vez más sectores se unían al movimiento antibélico: grupos de obreros, estratos de clase alta y profesionales acomodados, parte de la Iglesia Católica y los veteranos de guerra quienes, prestando testimonio del horror, rechazaban sus condecoraciones como un gesto de repudio que acompañaban quemas de libretas y registros de enrolamiento. Hacia finales de 1968 Johnson anuncia su retiro como candidato a la reelección dejando el camino libre al republicano Richard Nixon, quien ganó en los comicios con la promesa de ponerle fin a la guerra (la cual tardó años en cumplir).

Christian G. APPY. "Vietnam: una guerra de clase" en Fabio NIGRA y Pablo POZZI, (comps.) *Huellas imperiales. Estados Unidos de América de la crisis de acumulación a la globalización capitalista 1929-2000*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2003, página 407.

²⁴ Howard ZINN. "La victoria imposible... op cit., página 358.

²⁵ "En agosto de 1965, 61 % de la población pensaba que la intrusión americana en Vietnam no era equivocada. Pero en mayo de 1971 era exactamente al revés; 61 % pensaba que era algo erróneo". Howard ZINN. "La victoria imposible... op cit., página 367. Analfa Inés DORADO. "La ofensiva del Têt: visiones encontradas", en Pablo POZZI y Fabio NIGRA. *Huellas imperiales...* op. cit., páginas 441-467.

²⁶ Estos operativos eran denominados así por los encendedores con los que los soldados hacían arder a las viviendas locales.

²⁷ Walter H. BERG. "Indochina en pleno cambio de las constelaciones de poder" en BENZ, WOLFGANG y GRAML (comps.) *El siglo XX. III. Problemas mundiales entre los dos bloques de poder*. México. Siglo XXI, 1990, página 206.

A los conflictos internacionales de la Guerra Fría y la derrota en Vietnam se sumó la declinación del modelo de producción y acumulación capitalista.²⁸ Al mal curso de la economía, la conflictividad social y la crisis hegemónica debemos sumarle la descomposición del sistema político derivado del caso *watergate* y la renuncia de Nixon. Posteriormente con Carter el poderío imperial norteamericano se vio debilitado, al menos desde la visión de los sectores más belicistas estadounidenses que acusaban al presidente demócrata de mostrar tibieza a la hora de regir la política exterior.²⁹ El sistema estaba totalmente fuera de control y se hacía necesaria una urgente recomposición.³⁰

La segunda época está marcada por las profundas transformaciones llevadas a cabo por las políticas reaganianas que revitalizaron la hegemonía de las clases dominantes. Reagan finaliza con el estado de bienestar y las políticas keynesianas. Se recortaron gastos sociales, hubo despidos y desempleos planificados, se redujeron los servicios sociales básicos y se benefició al capital especulativo en detrimento del capital productivo. Se aumentó la producción selectivamente pero al mismo tiempo el salario real bajaba.³¹ Mientras se beneficiaba la concentración económica, se perjudicó a las industrias destinadas al consumo interno. La década del ochenta estuvo marcada por el

²⁸ En una economía configurada para la guerra, y debido principalmente a los constantes déficits fiscales y comerciales, Nixon intentó equilibrar el presupuesto por medio de la reducción del gasto federal; en un contexto inflacionario produjo el inicio de una recesión y la consecuente contracción del PNB, aumentó el desempleo y subempleo, y derivó en una profunda crisis económica agravada por el conflicto petrolero de 1973. El Estado se vio en la necesidad de endeudarse con el fin de equilibrar las balanzas deficitarias emitiendo moneda sin control y sin importarle el respaldo en oro necesario para emitir, producto de los acuerdos de la segunda posguerra. Cuando la situación se tornó insostenible, Estados Unidos declaró unilateralmente la salida del patrón de convertibilidad del dólar en oro, ofreciendo solamente el respaldo del Estado Federal y la confianza en su moneda. Fabio NIGRA. *Una historia económica (inconformista) de los Estados Unidos, 1865-1980*; Buenos Aires, Maipue, 2007, 244-252.

²⁹ Dentro del primer grupo contemporáneo a la guerra y de la inmediata posguerra se encuentran las siguientes películas: *The Ugly American* es un llamado a la recapacitación de las clases gobernantes sobre la inminencia de la guerra en el sudeste asiático debido al avance del comunismo y la poca comprensión de las especificidades de la población local por parte de la dirigencia norteamericana; *The green berets*, en clave triunfalista actúa de una forma didáctica sobre el por qué Estados Unidos se encuentra en Vietnam; *Taxi Driver* aborda las alteraciones mentales que pueden desarrollar los veteranos; *The boys in Company C* versa sobre el entrenamiento y la estancia en Vietnam de un pelotón como cualquier otro poniendo énfasis en la confusión e incompetencia de los oficiales al mando que provocan varias muertes evitables de sus subordinados; *The deer hunter* denuncia los estragos que la guerra hizo a un grupo de personas comunes de la clase trabajadora; *Coming home* revela las dificultades que tienen los soldados al regreso de Vietnam y la sociedad que los acoge; *Apocalypse Now*, transita entre la delgada línea entre la locura y la cordura a la cual fueron sometidos los soldados combatientes. Para observar una ficha más amplia de cada uno de los films ver el anexo en este trabajo.

³⁰ Howard ZINN. “La década de 1970: ¿todo bajo control?”; en *La otra historia...* op. cit., páginas 396-399.

³¹ Pablo POZZI y Fabio NIGRA. “Pensar los Estados Unidos y su crisis desde un marco teórico”; en *Huellas imperiales...* op. cit., páginas 7-23.

modelo neoliberal y una economía de especulación³² que, con políticas de austeridad, amplió de forma inédita la brecha entre ricos y pobres y aumentó la cantidad de personas por debajo de la línea de la pobreza.³³ Así descomunales incrementos en gastos militares fueron financiados por los trabajadores y los más desposeídos.

En la política exterior fue imperioso finalizar con el síndrome de Vietnam y al mismo tiempo intensificar la Guerra Fría con la carrera armamentística. En consecuencia, además de una impresionante campaña ideológica en donde los medios masivos de comunicación tuvieron vital importancia, el presupuesto militar aumentó satisfaciendo los intereses de la industria bélica norteamericana.³⁴ La intervención estadounidense en el tercer mundo apuntaba a profundizar la Guerra Fría luego de la distensión de la segunda mitad de la década del sesenta. La contrainsurgencia, nacida en la época de Kennedy, había fracasado en Vietnam, por lo tanto se hizo necesaria una modificación de la doctrina militar para adecuarla al discurso reaganiano. Se pasó a la guerra de baja intensidad: Estados Unidos desarrolló operaciones encubiertas en diversos países en un momento en que la población norteamericana rechazaba injerencias directas.³⁵ Como resultado de la implementación de dicha política internacional el miedo al conflicto nuclear volvió a estar latente como durante la década del sesenta. Con la llegada del vicepresidente de Reagan, George Bush, a la Casa Blanca en 1989 y el bloque soviético en proceso de desmoronamiento, poco cambiaron las líneas de gobierno.³⁶

³² Pablo POZZI y Fabio NIGRA. “De la posguerra a la crisis. La reestructuración económica del capitalismo estadounidense, 1970-1995”; en *Huellas imperiales...* op. cit., páginas 495-526

³³ Howard ZINN. “Carter-Reagan-Bush: El consenso bipartidista”. *La otra historia...* op. cit., página 430.

³⁴ “Entre 1980 y 1985, el presupuesto del Pentágono aumentó 51 % hasta abarcar 27 % del presupuesto nacional. En 1987 el presupuesto militar rondaba los 320 mil millones de dólares, comparado con 143 mil millones en 1980”. Pablo POZZI y Fabio NIGRA. “De la posguerra a la crisis...” op. cit., página 505.

³⁵ Liliana BERMÚDEZ. “Las lecciones de la derrota en Vietnam”; en *Guerra de baja intensidad. Reagan contra Centroamérica*; México, Editorial Siglo XXI, 1987, páginas 16-49. La intervención de los contra en Nicaragua con el objetivo de derrotar a la Revolución Sandinista; el envío de *marines* al Líbano en 1982, la invasión a la pequeña isla de Granada, los bombardeos sobre Libia, las misiones en El Salvador, Guatemala y Haití, demostraron que la política intervencionista estaba revitalizada y que la administración Reagan haría todo lo militarmente necesario para defender sus intereses permanentes en el extranjero.

³⁶ En la segunda época marcada por una reconversión de la hegemonía podemos incluir a los siguientes films: *First Blood*, la cual advierte sobre el maltrato recibido por los soldados a la vuelta a casa; *Uncommon Valor*, se mete de lleno en la problemática de los prisioneros de guerra los cuales son negados sistemáticamente por el gobierno vietnamita y el norteamericano; *Missing in action* y *First Blood II*, abordan la misma temática que el film anterior; *Platoon*, denuncia el mal manejo de la guerra, tanto por los dirigentes como por los combatientes en el campo de batalla; *Good morning Vietnam*, advierte la problemática de la censura al periodismo en la línea de combate; *Hamburger Hill*, narrando la toma de la colina 937 en el valle de Ashau, actúa como una crítica a aquellos sectores que se opusieron a la guerra; *Gardens of Stone* denuncia la incapacidad de la dirigencia militar en la formación de los soldados; *Full Metal Jacket*, bucea sobre la psicología de los soldados y como de jóvenes inocentes pasan a ser

La tercera y última época es aquella que comienza con la caída de la URSS y la conformación de un *nuevo orden global* en el cual, si bien Estados Unidos intentó imponer una hegemonía que se creía lograda con su liderazgo en la Primera Guerra del Golfo Pérsico, Alemania y Japón con sus respectivos bloques regionales, desafiaron dicha imposición y buscaron conformar un mundo tripolar. La caída del muro de Berlín dejó momentáneamente a Estados Unidos sin un enemigo notorio, sin embargo, la reconversión no demoraría y serían los musulmanes quienes ocuparían la bacante dejada por los comunistas. Por otra parte, la presidencia de Clinton ratificó lo que Howard Zinn llamó *el consenso bipartidista*; o sea la nula diferencia en materia gubernamental entre los dos grandes partidos políticos norteamericanos que se alternan en el poder.³⁷ En materia económica, desde 1993 hasta el año 2000 se detuvo el deterioro endémico de la economía gracias al empuje de las nuevas industrias y tecnologías. Sin embargo, en marzo de 2001 estalló la burbuja financiera denominada *punto com* provocando una importante recesión.³⁸

Luego del fraude electoral convalidado por la Suprema Corte en el año 2000, George W. Bush llegó a la Casa Blanca para quedarse ocho años por medio de la reelección. Si tenemos en cuenta que al interior de Estados Unidos se desarrolla una pugna intraburguesa entre los sectores vinculados a las nuevas tecnologías y la vieja burguesía relacionada al complejo militar-industrial; este mandatario representa la vuelta al poder de los últimos.³⁹ Bush, en poco tiempo articuló un discurso coherente (al menos para que la opinión pública lo adoptará como suyo) donde el otrora enemigo comunista pasaba a ser el terrorista. El ataque al *World Trade Center* en septiembre de 2001 marcó el inicio de una cruzada (cristiana) contra lo que el mismo presidente denominó como el Eje del mal, el cual atentaba contra el ‘estilo de vida americano’.

despiadados asesinos a sangre fría; *Bat 21* narra la historia de un coronel cuyo avión es derribado y tras líneas enemigas lucha por sobrevivir y retornar a salvo a la base norteamericana; *Jacknife* y *Born on the fourth of july*, hacen referencia a las dificultades que tuvieron que soportar los soldados en su retorno a casa; *Casualties of war* denuncia como los jóvenes soldados, muchachos comunes y corrientes pierden la cordura en el sudeste asiático; *Fort he boys* da cuenta de cómo Vietnam se erige como un conflicto atípico para la sociedad norteamericana.

³⁷ A pesar de aparentar diferencias sociales, económicas e internacionales en sus programas, coinciden con las políticas estructurales de gobierno, manteniendo las desigualdades sociales, fomentando la concentración de la riqueza, la aceptación nacionalista de la guerra; respondiendo a la gran burguesía norteamericana. Howard ZINN. “Carter-Reagan... op. cit., páginas 416-445.

³⁸ Efectivamente desde 1997 se desarrolló una burbuja financiera con las empresas vinculadas a internet y a las nuevas tecnologías que vieron un rápido crecimiento de sus acciones debido al ambiente efusivo que reinaba en la bolsa, sin embargo en poco tiempo quebraron varias empresas y para el año 2001 estalló la burbuja.

³⁹ Fabio NIGRA y Pablo POZZI. *La decadencia de los Estados Unidos, de la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009*; Buenos Aires, Maipue, 2009, páginas 45-49.

Hoy en día Estados Unidos se encuentra ante una serie de encrucijadas estructurales de difícil resolución. Una población endeudada a razón del 100 % del PBI⁴⁰; una recesión sin precedentes; niveles críticos de desempleo y subempleo en aumento; constantes déficits fiscales y comerciales financiados por el resto de los países⁴¹; un sistema político y social en crisis de legitimidad; una burguesía financiera que saquea el estado; y una deformación de la estructura productiva de larga data, volcada a la producción de tecnología y armamentos. Como sostienen Nigra y Pozzi “Desde la década de los 40 el desarrollo del capitalismo norteamericano se basó en una economía de guerra permanente...”⁴²; lo que garantiza la hegemonía norteamericana - vía su enorme poderío militar- y la convierte en el garante de los intereses de las grandes corporaciones en una economía global transnacional.⁴³

Una guerra de clase

Diversos estudios han comprobado que la composición de las tropas enviadas a Vietnam en su mayoría estaba conformada por miembros de la clase trabajadora. Miles de jóvenes se vieron obligados a participar en una guerra que eximía a los sectores económicamente privilegiados.⁴⁴ De esta forma cuando el llamado patriótico se volvía insuficiente, las promesas de ascenso social se presentaban como oportunas excusas para la necesidad voraz de más hombres en el frente. Expresiones del conflicto de clase son también las trifulcas interraciales al interior de la tropa y los problemas entre

⁴⁰ Ídem. página 19.

⁴¹ Los déficits son tanto a nivel nacional como estadual y son financiados principalmente por Japón y China.

⁴² Fabio NIGRA y Pablo POZZI. *La decadencia...* op. cit., página 89.

⁴³ En el último grupo de films podemos insertar: *Heaven and Earth*, el cual versa sobre las respectivas dificultades que tienen un veterano y su esposa vietnamita al reinsertarse en la sociedad norteamericana; *Forrest Gump*, abordando la historia biográfica de un personaje común y corriente da cuenta de los principales hechos de la historia de Estados Unidos durante la Guerra Fría; *Nixon*, se centra en las vicisitudes que debe atravesar el controversial presidente marcado por la guerra del sudeste asiático; *Tigerland* versa sobre el duro entrenamiento previo a embarcarse hacia Vietnam; *We Were Soldiers*, narra el primer enfrentamiento entre tropas norteamericanas y norvietnamitas en el campo de batalla; *Path to war*, gira en torno a los días de Johnson en la Casa Blanca y los inicios de la guerra; *Rescue Dawn*, aborda nuevamente la temática del prisionero de guerra y la lucha por la supervivencia y la libertad; y *American gangster*, el cual narra la vida del famoso mafioso afroamericano Frank Lucas quien mediante contactos en el ejército importaba heroína del sudeste asiático durante la guerra de Vietnam.

⁴⁴ Hasta 1969 el servicio militar era selectivo, siendo las prórrogas estudiantiles o la constatación de problemas médicos con comprobantes falsificados, los métodos comunes para escapar a la conscripción y no accesibles a la totalidad de la población.

soldados rasos y oficiales (los cuales en su mayoría pertenecían a un estrato social más acomodado).⁴⁵

Algunos films hacen de la temática de clase parte de su argumento central, en *Taxi driver* Travis es un veterano de recursos carentes quién realiza horas extras nocturnas debido a su insomnio y sus necesidades económicas. Su baja condición social se ve representada en el pequeño y austero departamento en el que vive, en su poca educación básica (admite no tener conocimientos de literatura, música, cine, política), en los ambientes donde se mueve (suburbios de Nueva York, cines XXX, prostíbulos), y en su contraste con el personaje de Cybill Shepherd. La primera escena de *The deer hunter* se sitúa en un pequeño barrio industrial caracterizado por una imagen digna de un Dickens contemporáneo (sucio, chimeneas por doquier y trabajadores terminando su jornada laboral). También se representa la dureza de las tareas fabriles y el ambiente festivo que domina el tiempo libre (pubs, pool, cerveza y confraternidad). *Platoon* es narrada desde el punto de vista de un soldado enlistado voluntariamente perteneciente a una familia acomodada. En el film se marca constantemente las diferencias de clase entre el protagonista y los demás reclutas que lo acompañan; Taylor (con voz en off) expresa que los mismos en su mayoría vienen “del final de la línea”, provenientes de pueblos desconocidos, no tienen nada, son pobres, nadie los quiere y sin embargo luchan por “nuestra” sociedad y libertad; reflexiona: “¿Porqué los chicos pobres tienen que ir a la guerra y los ricos se libran de ella?”. A su vez, esta película junto con *The boys in Company C*, *Full metal jacket*, *For the boys* y *Tigerland* evidencian la composición interracial de las tropas. En las cinco hay un alto componente de afroamericanos y latinos, mientras que los muchachos blancos en ellas comparten con los anteriores los malos modales y el lenguaje vulgar. En *Bat 21* el personaje de Danny Glover está estancado en el grado de Capitán por ser negro y las misiones más peligrosas son derivadas en él, beneficiando a los demás aviadores. Tanto *Jacknife* como en *Born of the fourt of july*, los protagonistas son miembros de la clase obrera mientras que en *Forrest Gump* Bubba pertenece a un carenciado linaje de esclavos y sirvientes.

Rol de la mujer

Si bien el papel de la mujer en los films, como en la contienda, por lo general resulta ser secundario, no debemos restarle importancia tanto a nivel narrativo como

⁴⁵ Christian G. APPY. "Vietnam: una guerra... op. cit. APPY, Christina G. *Working-class war. American combat soldiers and Vietnam*. Universidad de Carolina del Norte, 1993.

ideológico. Pues, las funciones deseables de novias-esposas en tiempos de guerra se centran en un fundamental apoyo moral.

En *The deer hunter* y *Garden of Stone* los protagonistas se casan con sus respectivas prometidas antes de embarcarse. *Coming home*, representa una excepción a la norma, dado que Jane Fonda no sólo apoya emocionalmente a su marido en el frente si no que intenta marcar una diferencia con el resto de las esposas de los oficiales: trabaja como voluntaria en el hospital de veteranos. En *Uncommon Valor* el rol femenino es degradado, pues las cónyuges aparecen como inertes ante los problemas que trae la guerra incomprendiendo la camaradería entre aquellos que combatieron codo a codo. En *Rambo II*, la mujer se presenta como una distracción para el combate dado que el personaje de Stallone estaba decidido a irse a vivir en Estados Unidos con una vietnamita hasta que la matan, siendo este hecho el catalizador que desata la furia del héroe quién lleva adelante, con creces, la misión asignada.

El contraste entre lo que debe hacer la chica del combatiente y lo que no, se expresa en *Hamburger Hill* con dos escenas contiguas en las cuales en la primera la novia del soldado le expresa su amor y apoyo incondicional mientras que en la segunda una joven informa que no escribirá nunca más a su prometido debido a que sus amigas universitarias le dijeron que aquello sería inmoral. En *Garden of Stone* las novias de los sargentos más experimentados, si bien trabajan en ambientes hostiles a la continuidad de la guerra (una es periodista y la otra es asistente de un político demócrata) apoyan a sus parejas aún teniendo reservas sobre la contienda. La hermana del protagonista de *Jacknife* resulta ser sostén fundamental para que éste supere el estrés postraumático. En *Bat 21* los personajes recuerdan a sus mujeres en casa para levantar la moral, aunque no aparezcan en todo el film. En *Born on the fourth of july*, mientras el padre duda sobre la guerra, la madre de Kovic resulta ser el pilar de apoyo para que éste se enliste y vaya a luchar. La protagonista de *For the boys* dedicada a entretener a tropas americanas en el frente desde la Segunda Guerra Mundial debe aceptar a disgusto la participación de su hijo en la contienda más sangrienta que vio en su vida.

Heaven and Earth versa sobre el romance de Tommy Lee Jones con una vietnamita quien tuvo una vida llena de carencias y malas vivencias, se casa con ella y se mudan a Estados Unidos. Deslumbrada por las bondades del sistema capitalista abandona sus raíces y deshonra a su familia, sin embargo con el paso del tiempo brotan las diferencias culturales y lo que parecía ser el sueño americano termina en pesadilla. En *Forrest Gump* si bien Jenny encarna todos los estereotipos de la contracultura

sesentista ella cree en la ingenuidad de Forrest y lo contiene y aconseja cuando él expresa que irá a Vietnam. Gran parte de la película *We Were Soldiers* transcurre en el Fuerte Benning donde los oficiales conviven con sus familias; las esposas se reúnen para resolver los problemas cotidianos que se presentan, desde la limpieza hasta la alimentación de los soldados. A su vez, estas mujeres se contienen entre sí cuando comienzan a llegar los telegramas de bajas.

El enemigo

La construcción del adversario para el relato estadounidense es una premisa básica. Una sociedad que desde sus inicios ha tenido una guerra por generación necesita un contrincante, que con el correr del tiempo va mutando y transformándose. La historia norteamericana es también una crónica de configuración y destrucción de enemigos, los villanos se cuentan a montones y los rivales son reconstruidos con la misma facilidad con que se los aniquila, tanto en la ficción como en la realidad. En el caso del enemigo vietnamita éste se caracteriza por ser particularmente invisible, traicionero, sádico, inhumano, sanguinario, un especialista en emboscadas y por sobre todo no convencional. Debido a la última peculiaridad, este puede encontrarse en todos lados, incluso entre los que parecen aliados.

Dentro de lo la categoría “enemigo invisible” en los diversos films analizados se distinguen dos tipos de representación del contrincante, aunque en ninguna de ellas merezca un tratamiento que encuentre paralelismo con los héroes norteamericanos. Por un lado el adversario totalmente invisible y por el otro el que puede visualizarse pero en medio de una horda de vietnamitas anónimos. Dentro del primer grupo podemos ubicar a películas como *The boys in Company C*, *Apocalypse Now*, *Platoon*, *Hamburger Hill*, *Born on the fourth of July*, *For the boys* y *Forest Gump*, donde la invisibilidad es tan marcada que la selva o el horizonte es quién recibe y devuelve los disparos. En el segundo grupo se encuentran: *The Green Berets*, *Uncommon Valor*, y *Casualties of War*.⁴⁶ Otro tratamiento fílmico más personalizado del contrincante refiere al vietnamita que goza con el sufrimiento y el maltrato impartido a los soldados, ejemplo de ello son *The deer hunter*, *Missing In Action*, *First Blood II*, *Bat 21* y *Rescue Dawn*. Un enemigo más meticuloso en sus estrategias de combate puede observarse en *Good Morning*,

⁴⁶ Para un análisis más detallado de este último film ver: Leandro DELLA MORA. “Pecados de guerra durante la guerra de Vietnam. Cuando el victimario se convierte en víctima a través de la pantalla”, en *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina*, Número 1, Mayo de 2011. Disponible en internet: <http://www.huellasdeeu.com.ar/ediciones/edicion1/articulo%209.pdf>

Vietnam, Heaven and Earth y *We were soldiers*. A su vez, en *The Ugly American* y *First Blood II*, no sólo se hace hincapié en el Vieth Cong si no también en la presencia de los demás adversarios comunistas (chinos y soviéticos en la primera y rusos en la segunda). *Full Metal Jacket* merece una mención especial debido a que el mortal francotirador de la escena final es personificado por una chica joven, instalando así una contradicción con la concepción clásica del aguerrido y sanguinario enemigo. Por último creemos necesario advertir que las últimas producciones que abordan la temática del adversario vietnamita poseen una construcción discursiva diferente a las anteriores. Como expresamos recientemente la gran mayoría de los films hacen uso del recurso del “enemigo invisible” o en su defecto inhumano; en cambio tanto *Rescue Dawn* como *We were soldiers* se diferencian de las demás; si bien en la primera hay presencia del contrincante despiadado también expone la existencia de una contrapartida, dado que algunos vietnamitas son humanizados; el segundo film se caracteriza por una consideración más igualitaria hacia los rivales, ya que se les reconoce su gran valor en la lucha y poseen extensos diálogos en su idioma original.⁴⁷

De locura y muerte

La guerra de Vietnam es representada principalmente como inexplicable desde su inicio hasta su finalización. Asimismo su terminación no es presentada como una victoria norvietnamita sino como un conflicto que Estados Unidos perdió por sí mismo. Esta derrota es asimilada como consecuencia de varios factores exógenos a la mera contienda militar. Lo difuso se apodera de todo, se establece una delgada línea entre lo real y lo ficticio: la desinformación y lo incomprensible pasan a ser moneda corriente en las razones y motivos del conflicto. Esta concepción se refuerza por la locura que experimentan los soldados en un ambiente inhóspito y desconocido sobre el que poco entrenamiento habían recibido, donde un enemigo invisible acechaba permanentemente. A su vez, el abuso de drogas profundizaba la demencia de la tropa, mientras que por medio de la misma justificaban los horrores de la guerra. A lo expuesto debe sumarse la confusión y la incongruencia de los diversos mandatarios norteamericanos (civiles y militares).

⁴⁷ Conforme a dicha reflexión creemos conveniente mencionar las ideas vertidas por Fabio Nigra quién expresa que a partir del giro posmoderno en la historiografía también se puede advertir la existencia de films “políticamente correctos” con respecto al tratamiento que se le da en la gran pantalla al contrincante (de todas formas se aclara que el enemigo nunca es el contemporáneo, si no aquel que ya fue derrotado). Fabio NIGRA. *Hollywood y la historia de Estados Unidos. La fórmula estadounidense para contar su pasado*; Buenos Aires, Imago Mundi, 2012, páginas 59-60.

En *The Ugly American* son los estratos dirigentes quienes no comprenden la naturaleza de una guerra civil, mientras que en *Nixon y Path to war* los dignatarios se encuentran en un camino sin salida entre la desinformación y los consejos contradictorios de sus asesores. En el caso de *Garden of stone* y *Full Metal jacket* son las cúpulas militares las que se exhiben desconcertadas frente a una contienda poco convencional. Por otra parte en *Apocalypse now*, *Platoon* y *Born on the fourt of july*, se expresa la confusión desde las tropas, donde sus personajes enfatizan que la guerra es un error inexplicable. En *The boys in Company C* al menor ruido los soldados piensan que están siendo embestidos y comienzan a disparar para todas partes mientras que los superiores se muestran como incompetentes y los subordinados cuestionan sus ordenes constantemente (el conflicto llega a punto tal que un soldado simula un ataque e intenta matar a su capitán). En *Forrest Gump* Tom Hanks no sabe a dónde va ni cuál es su objetivo en tanto que *We were soldiers* comienza con unas líneas que expone que se trata de una guerra que el país no comprende.

Con respecto a la locura vivenciada por la tropa en *The deer hunter* se muestra como durante el cautiverio la coacción a jugar a la ruleta rusa destruyó la psiquis de los protagonistas mientras que en la misma situación los prisioneros de guerra de *Rescue Dawn* padecen síndromes de paranoia. *Apocalypse Now*, *Platton*, *Full metal jacket*, *Casualties of war*, *For the boys*, comprenden un corpus de textos fílmicos que recaban en los tópicos comunes del conflicto: abuso de drogas y alcohol, un enemigo confuso, el asesinato y vejaciones de civiles inocentes y la violencia generalizada, que llevaron a perder la razón a los soldados, quienes cometen irracionales crímenes de guerra convirtiendo así al victimario en víctima. Por otra parte *Tigerland* formula la existencia de soldados con síntomas demenciales durante el entrenamiento previo a ir a Vietnam.

La guerra interna

Uno de los principales argumentos para explicar la derrota norteamericana se centró sobre la existencia de una guerra simultanea en casa⁴⁸, en efecto a partir de los horrores televisados lo que era un respaldo público incondicional se convirtió en cuestionamiento y repudio. Amplios sectores se volcaron al movimiento antibélico participando de manifestaciones cuyo centro de irradiación y organización eran las universidades. Otro de los actores sociales apuntados fue el periodismo que, al

⁴⁸ H. Bruce FRANKLIN. *Vietnam y...* op. cit., páginas 177-208.

investigar y reproducir crímenes de guerra perpetuados por los soldados norteamericanos, fue visto como aval del enemigo al influenciar sobre el pueblo restando el apoyo interno necesario para la victoria.

El movimiento antibélico en los films analizados está representado de diferentes formas. Tanto en *Nixon* como en *Path to war*, los mandatarios de turno y sus asesores se muestran trastornados por las repercusiones de las diversas manifestaciones. En *Forrest Gump* quienes protestan son una masa desorganizada de jóvenes, violentos que demuestran su ignorancia acerca del conflicto. *Taxi driver*, comparte con este último film la estereotipada concepción de la contracultura hippie (hipócrita, sucia, drogadicta, caprichosa); a su vez en *Garden of stone*, el militante pacifista, luego de recibir una golpiza por parte del protagonista, reflexiona y decide disculparse con él. Por otra parte en *Coming Home* y *Born on the fourth of july* el movimiento antibélico es encabezado por los propios veteranos que dan testimonio de los horrores de la guerra y participan activamente del mismo.

En cuanto al periodismo como culpable de la derrota, en *Gardens of Stone* Angelica Houston trabaja para el Washington Post (opuesto a la guerra) y debe permanentemente lidiar con su pareja, el sargento Hazard quién se encuentra empeñado en entrenar correctamente a los reclutas. Ron Kovic en *Born on the fourth of july* acude a la prensa para expresar su aversión a la contienda en medio de la convención republicana que elige a Nixon para ser reelecto presidente. En *Hamburger Hill* la labor periodística es despreciada como fútil, fabuladora y carroñera.⁴⁹

Otro rol de la prensa se ve en *The green berets*, donde si bien en un principio el enviado se presentaba reacio hacia la contienda, finalmente, luego de luchar junto a la tropa comprende los esfuerzos y el valor de alcanzar la victoria; esta última actitud también se representa en *We were soldiers* en donde el reportero logra entender la guerra cuando forma parte de la batalla.

Good Morning, Vietnam y *Full Metal Jacket* abordan el papel que la censura tuvo dentro de los medios de comunicación militares.

⁴⁹ En dicha película luego de numerosos intentos infructuosos por arrebatar un enclave repleto de vietnamitas un reportero le expresa al sargento: “Los jefes piensan que no son capaces de tomar esa colina ¿Qué tienes que decir a eso? Hasta el senador Kennedy dice que esta guerra está perdida.” El entrevistado responde: “Le encanta esta mierda, ¿verdad? Es su trabajo. Una historia. Está esperando a que muera alguien para sacar una foto. Respeto más a esos cabrones, al menos ellos pelean. Usted sólo saca fotos. Escúcheme bien, vamos a tomar esa puta colina, ¿entiende? Y si le veo arriba sacando fotos a mis hombres le vuelo la cabeza. Usted no tiene ningún derecho a estar aquí”.

A su vez, muchas películas hacen uso del archivo filmado durante la contienda utilizándolo como un recurso cinematográfico funcional a la narración. “La guerra televisada” se observa en: *Coming Home*, *Uncommon Valor*, *Missing in action*, *Gardens of Stone*, *For the boys*, *Forrest Gump*, *Nixon*, *Path to war* y *American Gangster*.

De halcones y palomas

Otra explicación de la derrota fue la influencia de ‘tibios’ dentro de las altas esferas en la toma de decisión. Es bastante conocida la metáfora que divide a los políticos y burócratas norteamericanos entre Halcones y Palomas⁵⁰ y que la preeminencia de estos últimos durante la guerra de Vietnam le habría arrebatado la victoria de las manos al cuerpo militar. Dicha visión sobre el desenlace del conflicto le resta todo mérito a los norvietnamitas que vencieron al ejército más poderoso en la historia de la humanidad al poner el énfasis en los propios dirigentes estadounidenses que no hicieron lo que se necesitaba (ejemplo de ello hubiese sido la utilización de bombas atómicas) y por ende no dejaron que las filas en el frente ganaran la batalla.

En *The Green Berets*, *First Blood (I y II)*, *Platoon*, *Garden of Stone* y *We were Soldiers*, los protagonistas expresan su disgusto acerca de las decisiones militares provenientes de Washington que a su criterio imposibilitaron la victoria.

Nixon y *Path of war* abordan los debates llevados a cabo entre ambas facciones políticas durante la contienda en el propio seno de la Casa Blanca, mientras que Robert De Niro en *Taxi Driver*, antes de ensayar su atentado fallido contra un Senador demócrata lo escucha despotricar en su discurso contra los republicanos quienes según él fueron los culpables de la derrota.

El difícil regreso a casa

El retorno de las tropas planteó problemas de difícil resolución, por un lado aquellos vinculados a las secuelas que el conflicto dejó en sus integrantes, tanto física como psicológicamente; y por el otro se generalizó la idea del veterano maltratado.⁵¹ Con el correr del tiempo se fue instalando dicha concepción a punto tal de crear la

⁵⁰ En efecto, los primeros se caracterizan por ser ampliamente beligerantes y defensores de las políticas de intervención directa (en lo posible militar) en cualquier parte del globo en donde se sientan afectados sus intereses; los segundos, al contrario, son aquellos que ven a la guerra no como la única solución para los problemas globales en donde se afecten intereses norteamericanos.

⁵¹ H. Bruce FRANKLIN. *Vietnam y...* op. cit., páginas 105-108.

fábula del ‘soldado escupido’ que se generalizó y se convirtió en el estandarte del combatiente injuriado.⁵²

Coming Home y *Born on the fourth of July* evidencian una faceta particular del maltrato a los soldados, en ellas encontramos escenas que representan le desidia a nivel estatal a través de la exhibición de las pésimas condiciones en que se encuentran los pacientes en el hospital de veteranos. A su vez Kovic también recibe la desaprobación social en un desfile militar, dicha actitud se encuentra reflejada en el acoso que sufren los personajes en *Hamburger Hill*, *First Blood II* y *Forrest Gump*. Finalmente Rambo expresa haber sido escupido por ser “asesino de bebés”, mientras que en *Nixon* el propio mandatario hace referencia al mito.

Prisioneros y Desaparecidos

Comenzadas las negociaciones de paz; Estados Unidos reclamaba al gobierno vietnamita la devolución de todos los prisioneros de guerra (POW) estimados en 2500 soldados sobre los cuales, según la visión norteamericana, los asiáticos negaban su existencia y mantenían ocultos hasta que se les pagara las reparaciones de la contienda. Lo que se hizo realmente es homologar dicho término con el de los desaparecidos en acción (MIA)⁵³ contabilizando así a los soldados muertos cuyos cadáveres no fueron hallados (varios de ellos pilotos de aviones derribados) como prisioneros de guerra y creando el mito de los POW-MIA como figuras rehenes de los comunistas.⁵⁴

En *Apocalypse Now*, el coronel Kurtz que ha montado su ejército privado en medio de la selva más allá de las líneas enemigas es declarado como un MIA por estar éste fuera del control militar norteamericano.

En *Uncommon Valor*, *Missing in action* (y sus dos secuelas) y *First Blood II*, el argumento gira en torno a la recuperación de los POW-MIA ocultos en Vietnam. En las dos últimas el rescate es llevado a cabo por héroes individualistas, nacidos para la

⁵² Varios años después de finalizada la guerra comenzaron a circular muchas historias en donde se afirmaba que manifestantes antiguerra y hippies habían escupido a los veteranos que volvían a casa; Jerry Lembcke, un combatiente de Vietnam, recuerda que muchos de los soldados que volvían de Vietnam se unieron al movimiento antibélico y que no tenía presente haber recibido maltrato alguno y que la gente se había comportado decentemente con ellos; él mismo se puso a investigar el caso varios años después y no encontró mención de algún caso en ningún periódico ni revista sobre el tema durante la época, incluso en aquellos que estaban abiertamente a favor de la guerra. Lo que sí encontró son fotos y noticias de veteranos manifestándose contra la guerra siendo escupidos por personas que estaban a favor de la misma. Jonathan NEALE. *La otra historia de la guerra del Vietnam*, España, Intervención Cultural, 2003, página 248.

⁵³ POW y MIA por sus siglas en inglés, POW: Prisoners of war; MIA Missing in action.

⁵⁴ H. Bruce FRANKLIN. *Vietnam y...* op. cit., páginas 325-328.

guerra como *Braddock* y *Rambo*. Por último en *Rescue Dawn* un grupo de soldados sufren el cautiverio y el olvido de sus superiores.

Conclusión

Creemos que se pueden dividir a los films norteamericanos referentes a la guerra de Vietnam en tres categorías, a) aquellos que funcionan como propaganda y sostienen la existencia de las bondades del sistema estadounidense⁵⁵; b) las que detractan ciertos aspectos sobre cómo fue dirigida la guerra pero finalizan de manera consensual al no abordar aspectos estructurales del sistema y quedarse en un simple denuncia de su mal funcionamiento⁵⁶, y por último c) las producciones que llevan su crítica un paso más adelante, pero que última instancia también confluyen dentro del consenso.⁵⁷

Exceptuando las películas previas y contemporáneas a la guerra⁵⁸, a grandes rasgos podemos afirmar que dentro de la primera época analizada (Ford-Carter) prevalecen las nociones referentes al síndrome de Vietnam: la inversión víctimas-victimarios y las primeras críticas a las cúpulas por el manejo de la guerra. Durante el segundo periodo (reconversión reaganiana) en un momento inicial abundan los films en torno a los POW-MIA y a héroes individuales que a través de su patriotismo encarnan los buenos valores norteamericanos; para luego dar lugar a obras consensuales, a excepción de *Platoon* y *Full Metal Jacket*.⁵⁹ La última etapa (post caída del bloque soviético) se caracteriza por presentar un cierto revisionismo con respecto a la contienda y los hechos que la enmarcan: va mutando la visión del vietnamita al humanizarlo y brindarle mayor protagonismo; los roles femeninos adquieren centralidad principal y se profundiza más en los debates políticos y militares de los dirigentes norteamericanos.

Con la excepción de ciertos conceptos evidenciados en *The Green Berets*⁶⁰, las películas abordadas anteriormente construyen y reproducen una determinada visión

⁵⁵ Ejemplo de ellos: *The Green Berets*, *Uncommon Valor*, *Missing in Action*, *Hamburger Hill*, *Garden of Stone* entre otras.

⁵⁶ Como por ejemplo: *The Deer Hunter*, *Platoon*, *Casualties of War*, *We Were Soldiers*, entre otras.

⁵⁷ *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*, *Born on the fourth of July*.

⁵⁸ *The Ugly American* y *The green berets*.

⁵⁹ No de más está advertir que ambos realizadores son reconocidos como pertenecientes al ala más progresista de Hollywood.

⁶⁰ Dentro de todos los films analizados, el mismo se destaca por ser el único cuyo rodaje y estreno son contemporáneos al conflicto y que aún presenta un marcado optimismo sobre el curso de la guerra, asimismo los combatientes manifiestan una actitud de extrema confianza tanto en sus tácticas de guerra como en la dirección de sus superiores; sin percibir los horrores y los excesos de la guerra los cuales en aquella época ya eran de público conocimiento. A nuestro entender dichas características responden no sólo a la necesidad de reclutamiento si no también a un apoyo explícito al curso de la guerra y a su dirigencia. Para más información ver: Florencia DADAMO. "Vietnam: La "nueva frontera" de John

sobre Vietnam donde convergen la mayoría de los ejes analíticos desarrollados en los apartados previos. Si bien todas coinciden en cierta crítica hacia la guerra, en ellas no se delinea la naturaleza de la misma, ya sea en cuanto a políticas y objetivos intervencionistas norteamericanos o en relación a las respuestas y motivaciones vietnamitas a la misma. En general estas cuestiones quedan reducidas a una visión simplificadora y homogeneizante sobre las características de un enemigo atípico (inherentemente despiadado, traicionero e indetectable) que se mueve en un territorio inhóspito donde el único razonamiento posible sobre tal conflicto parece descansar en la concepción de que el mismo es producto de un error inexplicable. Para dar coherencia a este relato se refuerza la argumentación sobre la confusión reinante entre los diversos actores sociales (ya sean los mandos militares, las tropas, los manifestantes antibelicistas o los gobernantes de turno) y en este precepto descansa la principal inversión que se repite una y otra vez en las diversas producciones fílmicas: la de victimario como víctima. En esta construcción donde se cimienta la justificación de los horrores de un conflicto donde la principal potencia mundial del siglo XX debe reconfigurar su imagen. Pues si bien creemos que Engelhardt está en lo cierto al exponer que el clásico relato triunfalista norteamericano sufre una embestida desde el lanzamiento de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki cuya estocada final es Vietnam, pensamos que desde dicha contienda se parte de una resignificación del mismo. Este proceso de reorganización de la *cultura de la victoria* comienza inmediatamente terminado el conflicto, pruebas de ello descansan tanto en el protagonismo que adquiere la figura del desaparecido en acción y su homologación con la del prisionero de guerra (ya sea dentro del imaginario colectivo como desde las negociaciones de paz) como en la construcción del “síndrome Vietnam” y la necesidad de superación del mismo. Esta resignificación que responde a las exigencias propias de la intensificación de la Guerra Fría de la década del ochenta también descansará en los preceptos clásicos de la representación cultural estadounidense condensadas en las invariantes propuestas por Nigra.⁶¹

Wayne”, en Fabio NIGRA (Comp.), *Hollywood. Ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Buenos Aires, Maipue, 2010.

⁶¹ El autor sostiene la existencia de invariantes ideológicos entre los cuales se encuentran la frontera como mecanismo para la construcción de la democracia, el excepcionalismo, el patriotismo, el conflicto entre el bien y el mal, y por último el consenso sobre las bondades del sistema norteamericano. Fabio NIGRA. “Sobre la historia norteamericana versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo”, en *Siembra*; Revista de Arte y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año 3, núm. 7, mayo-agosto de 2007, páginas 21-28.

En este proceso, como ya había sucedido anteriormente, Hollywood tendrá un papel destacado en la conformación del imaginario colectivo sobre la guerra y sus consecuencias funcional a las necesidades económicas de los estratos dominantes y los dirigentes políticos de turno. La verificación de ello no solo descansa en las producciones anteriormente analizadas sino también en las películas que, filmadas posteriormente a Vietnam, recurrentemente representan a actos heroicos -aunque no exentos de enormes sacrificios y sufrimientos- del ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial.⁶²

Muchos de los films analizados critican ciertos aspectos de la guerra: *The Ugly American*, *The Boys in Company C*, *Apocalypse Now*, *Platoon*, *Good Morning, Vietnam*, *Garden of Stone*, *Full Metal Jacket*, *Born on the fourth of July*, *Casualties of War*, *Forrest Gump*, *Nixon*, *We were soldiers* y *Path to war* abordan la confusión y/o la incompetencia de los dirigentes (políticos y militares) para llevar adelante la contienda; *Taxi driver*, *The deer hunter*, *Coming Home*, *First Blood*, *Jacknife*, *Born on the fourth of July* denuncian el abandono, el maltrato y las secuelas psicológicas de los soldados que regresaron de Vietnam ignorados por las autoridades debido a que ellos eran testimonio vivo de la derrota; *Uncommon Valor*, *Missing in action*, *First Blood II*, critican la desidia por parte de las autoridades hacia los POW-MIA; *The Boys in Company C* y *American Gangster* recaba en la corrupción de las altas cúpulas del ejército al utilizar la guerra como un medio para el enriquecimiento debido al tráfico de drogas en aviones militares de Vietnam a Estados Unidos. Sin embargo ninguna película aborda las causas estructurales de la guerra como lo fueron las necesidades del complejo militar-industrial en alianza con importantes dirigentes políticos y las altas esferas del capital financiero.

A su vez creemos que la construcción discursiva de estos films históricos son plausibles de ser relacionados con las escuelas historiográficas norteamericanas⁶³; debido a la naturaleza del presente trabajo y a la extensión del mismo pensamos que ésta sería una línea de abordaje para futuros análisis.

⁶² Dicho conflicto corona y resulta ser el corolario más importante para la conformación del relato bélico triunfalista norteamericano; hecho del cual Hollywood tampoco estuvo exento. Para más información sobre las producciones cinematográficas de los grandes estudios que abordan dicho conflicto y sus implicancias ideológicas-discursivas ver: Fabio NIGRA (Comp.) *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2012.

⁶³ Si bien un mismo film puede encuadrarse, por sus características, en más de una escuela existen pocas excepciones en las cuales determinadas películas por su estructura narrativa y sus implicancias ideológicas discursivas pueden insertarse dentro de una sola corriente como por ejemplo: *The Green Berets* en el Progresismo; *Hamburger Hill* en el Consenso.

Finalmente, por medio de nuestro relevamiento evidenciamos como a través de procesos intertextuales⁶⁴ se edifica desde el cine un discurso determinado que abona la construcción de la memoria histórica mientras que se reproducen ciertos estereotipos sobre el pasado, ya sean concernientes a diversos aspectos del imaginario colectivo acerca de Vietnam reflejados en la propia representación cinematográfica del conflicto.⁶⁵ Sea cuales fueren aquellos, queda claro que la potencialidad de la imagen y el alcance masivo del que goza el séptimo arte permiten hacer del mismo un productor y reproductor discursivo-ideológico de magnitud tal que desde la Historia no se le puede desdeñar.

⁶⁴ Muchos de los films analizados poseen pretensión de verosimilitud que se detecta en la referencia de fuentes históricas (ya sean escritas, orales o filmicas) de diversa índole por parte de los realizadores al momento de su producción. Algunos ejemplos de ello: las memorias de Ron Kovic, la participación en tres films del Sargento R. Lee Ermey (marine condecorado por su servicio entre los años 1961 y 1971, de los que catorce meses sirvió en Vietnam), el constante uso de imágenes de archivo como recurso narrativo, diversas declaraciones de distintos realizadores que expresan en sus objetivos el logro de la veracidad de sus relatos, la utilización de armamentos y equipos similares a los manejados durante la contienda, etc.

⁶⁵ Diversos motivos cinéticos y elecciones estéticas se repiten en la representación cinematográfica de las producciones sobre Vietnam: el estilo de musicalización centrado en intérpretes específicos, el vuelo de helicópteros sobre la selva, la representación del veterano lisiado con características similares (iracundos y sufrientes de barbas desalineadas y cabellos largos), etc.

ANEXO

Películas				
Titulo Original	Titulo en Castellano	Actores Principales	Director	Año
The Ugly American	Su excelencia el embajador	Marlon Brando, Pat Hingle, Eiji Okada	George Englund	1963
The Green Berets	Boinas verdes	John Wayne, David Janssen, Jim Hutton	John Wayne , Ray Kellogg	1968
Taxi Driver	Taxi Driver	Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster	Martin Scorsese	1976
The Boys in Company C	Los chicos de la Compañía C	Stan Shaw, Andrew Stevens, James Canning	Sidney J. Furie	1978
The Deer Hunter	El Francotirador	Robert De Niro, Meryl Streep, Christopher Walken	Michael Cimino	1978
Coming Home	El regreso	Jon Voight, Jane Fonda, Bruce Dern	Hal Ashby	1978
Apocalypse Now	Apocalypse Now	Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall	Francis Ford Coppola	1979
First Blood	Rambo	Sylvester Stallone, Richard Crenna, Brian Dennehy	Ted Kotcheff	1982
Uncommon Valor	Mas alla del valor	Gene Hackman, Fred Ward, Reb Brown	Ted Kotcheff	1983
Missing in action	Desaparecido en combate	Chuck Norris, M. Emmet Walsh, David Tress	Joseph Zito	1984
First Blood II	Rambo II	Sylvester Stallone, Richard Crenna, Steven Berkoff	George Pan Cosmatos	1985
Platoon	Peloton	Charlie Sheen, Tom Berenger, Willem Dafoe	Oliver Stone	1986
Good Morning, Vietnam	Buenos Días, Vietnam	Robin Williams, Forest Whitaker, Bruno Kirby	Barry Levinson	1987
Hamburger Hill	La Colina de la Hamburguesa	Dylan McDermott, Anthony Barrile, Don Cheadle	John Irvin	1987
Gardens of Stone	Jardines de piedra	James Caan, Anjelica Huston, James Earl Jones	Francis Ford Coppola	1987
Full Metal Jacket	Nacido para matar	Matthew Modine, Vincent D'Onofrio, R. Lee Ermey	Stanley Kubrick	1987
Bat 21	Bat 21	Gene Hackman, Danny Glover, Jerry Reed	Peter Markle	1988
Jacknife	Jacknife	Robert De Niro, Kathy Baker, Ed Harris	David Jones	1989
Born on the Fourth of July	Nacido el 4 de julio	Tom Cruise, Willem Dafoe, Raymond J. Barry	Oliver Stone	1989
Casualties of War	Pecados de Guerra	Michael Fox, Sean Penn	Brian De Palma	1989
For the boys	Ayer, hoy y siempre	Bette Midler, James Caan, George Segal	Mark Rydell	1991
Heaven and Earth	El cielo y la tierra	Tommy Lee Jones, Hiep Thi Le, Joan Chen	Oliver Stone	1993
Forrest Gump	Forrest Gump	Tom Hanks, Robin Wright Penn, Gary Sinise	Robert Zemeckis	1994
Nixon	Nixon	Anthony Hopkins, James Woods, Paul Sorvino	Oliver Stone	1995
Tigerland	Camino de guerra	Colin Farrell, Matthew Davis, Clifton Collins Jr.	Joel Schumacher	2000

ANEXO

Películas				
Titulo Original	Titulo en Castellano	Actores Principales	Director	Año
We Were Soldiers	Cuando éramos soldados	Mel Gibson, Madeleine Stowe, Sam Elliott	Randall Wallace	2002
Path to War	Camino a la guerra	Donald Sutherland - Alec Baldwin	John Frankenheimer	2002
Rescue Dawn	Rescate al amanecer	Christian Bale, Steve Zahn, Jeremy Davies	Werner Herzog	2006
American Gangster	Gángster americano	Denzel Washington, Russell Crowe, Josh Brolin	Ridley Scott	2007